



НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ
Заснований у жовтні 2010 р.
Виходить 2 рази на рік

ВІСНИК

ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ЕКОНОМІКИ ТА ПРАВА
імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ

СЕРІЯ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Наєнко М.К. Літературне оточення Доманицького – першого видавця повного «Кобзаря».....	5
Пахсарьян Н.Т. «Второй пол» Симоны де Бовуар и судьбы феминизма в современной французской литературе	11
Удалов В.Л. Проблема точности литературоведения и других наук.....	23
Федоров В.В. Что происходит с поэтом перед началом его поэтического бытия?.....	32
Корбич Г.Г. Український commencement de siecle як культурний феномен	39
Хлыбова Н.А. Викторианские исследования: американский взгляд XX столетия.....	45

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

Нарівська В.Д. Повість Гео Шкурупія «Жанна-батальйонерка»: ресентимент французької революції на українських барикадах.....	51
Гусев В.А. Мифологический образ А.П. Чехова в современном культурном сознании	59
Бароти Т. Пушкин и Данте.....	65
Осух Т., Лисовска Г. «Платонов» А.П. Чехова в Польше.....	74
Садькова Л.В. В. Розанов и Д. Галковский: диалог традиций.....	80

Програмні цілі – висвітлення результатів новітніх досліджень та досягнень філологічної науки за всіма напрямками і аспектами її розвитку та практичного застосування.

Для наукових працівників, фахівців-лінгвістів, літературознавців, перекладачів, студентів, широкого кола науковців і дослідників всіх напрямів розвитку філології.

Матеріали публікуються змішаними мовами.

Усі права застережені. Повний або частковий передрук і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції. При передрукуванні посилання на «Вісник Дніпропетровського університету економіки та права імені Альфреда Нобеля» обов'язкове.

Редакція не обов'язково поділяє точку зору автора і не відповідає за фактичні або статистичні помилки, яких він припустився.

Журнал затверджено до друку за рекомендацією вченої ради Дніпропетровського університету економіки та права імені Альфреда Нобеля (протокол № 1 від 24 лютого 2011 р.).

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 17558-6408 ПР від 23.02.2011 р.

1 (1) 2011

Блищ Н.Л. О жизнетворческом соперничестве И. Бунина и А. Ремизова	88
Полежаева Т.В. Культурное наследие Достоевского в контексте мировой литературы XIX–XXI веков	94
Онищенко М.Ю. Творчество Жоржа Перека в контексте французской литературы второй половины XX столетия	99

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Ильинская Н.И. Деконструкция тоталитарной культуры в поэзии Т. Кибирова	105
Филат Т.В. Поэтика заглавий прозы И. Шмелева (своеобразие семантики и структуры)	112
Просцевичус В.с.Э. «Недоросль» Д.И. Фонвизина: в поисках героя	118
Пудова Т.В. «Маленький человек»: ретроспектива образа	125
Калашникова Н.Б. Поэтика прозы Керри ван Брюххен (Нидерланды)	132
Гусева Е.А. Война и мир в «записках русского офицера» Ф. Глинки	135
Москаленко Н.А. Пространственный элемент в структуре поэтического высказывания Ольги Седаковой	139
Вельчева К.А. Аллегория пути в поэме У. Ленгланда «Видение о Петре Пахаре»	146

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

Панченко Е.И. Объем текста как показатель его сжатости	153
Зирка В.В. Реклама: манипулятивная игра с потребителем	158
Vasuchenko G. Business English Terminology Semantic Name-Giving	164
Чайка Л.В. Вербальные конфликты: вариант классификации	170
Хабарова Н.А. Демонстрация рекламы в текстах аннотаций к художественным произведениям (ТАкХП)	175
Сутуліна Л.Г. Концептуальна метафора HAUNTING у новелах Х. Маріаса	181
Курдюкова В.С. Гендерні маркери англомовного публіцистичного тексту	186
Заць О.С. Вираження фазового значення дуративності за допомогою дієслівних перифраз в іспанській мові	192

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Давыденко Ю.Е. Фразеологические единицы: макролингвистический подход к проблеме перевода	197
Бідненко Н.П. До питання про необхідність подальшої розробки методики жанрового перекладу художніх текстів	201

Редакційна колегія серії «Філологічні науки»

Головний редактор

Зірка В.В., доктор філологічних наук, професор

Заступник головного редактора

Степанова Г.А., кандидат філологічних наук, доцент

Бідненко Н.П., кандидат філологічних наук, доцент

Волкова Н.П., доктор педагогічних наук, професор

Гусев В.А., доктор філологічних наук, професор

Зінчукова Н.В., кандидат педагогічних наук, доцент

Ільїнська Н.І., доктор філологічних наук, професор

Кожушко С.П., кандидат філологічних наук, доцент

Наєнко М.К., доктор філологічних наук, професор

Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор

Нефагіна Г.Л., доктор філологічних наук, професор (Польща)

Панченко О.І., доктор філологічних наук, професор

Пансарьян Н.Т., доктор філологічних наук, професор (Росія)

Тарнопольський О.Б., доктор педагогічних наук, професор

Філат Т.В., доктор філологічних наук, професор

Удалов В.Л., доктор філологічних наук, професор

Вельчева К.О. (відповідальний секретар)

**ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР –
доктор економічних наук Б.І. ХОЛОД**

Редакційна рада

Заступник головного редактора

А.О. Задоя, доктор економічних наук

С.Б. Вакарчук, доктор фізико-математичних наук

В.В. Зірка, доктор філологічних наук

В.А. Павлова, доктор економічних наук

О.В. Пушкіна, доктор юридичних наук

Ю.К. Тараненко, доктор технічних наук

О.Б. Тарнопольський, доктор педагогічних наук

HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS OF THE LITERARY PROCESS

Nayenko M. K. Literary surrounding of Domanitskiy – the first publisher of the complete «Kobzar»	5
Pakhsaryan N. T. «The Second Sex» by Simone de Beauvoir and the destinies of feminism in modern French literature	11
Udalov V. L. The problem of precision of literary studies and other sciences.....	23
Fedorov V. V. What happens to a poet before the beginning of his poetic being?	32
Korbych G. G. Ukrainian commencement de siecle as a cultural phenomenon.....	39
Khlybova N. A. Victorian studies: the American view of the XXth century.	45

LITERARY TRADITIONS: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

Narivs'ka V. D. The story "Zhanna the Battalionist" by Geo Shkurupiy: resentiment of the French revolution on Ukrainian barricades.....	51
Gusev V. A. The mythological image of A. P. Chekhov in modern cultural consciousness	59
Baroti T. Pushkin and Dante.....	65
Osukh T., Lisovska G. A. P. Chekhov's "Platonov" in Poland	74
Sadykova L. V. V. Rozanov and D. Galkovsky: the dialogue of traditions	80
Blishch N. L. About the life and creative rivalry of I. Bunin and A. Remizov	88
Polezhayeva T. V. Dostoevsky's cultural heritage in the context of the world literature of the XIXth–XXIst centuries	94
Onishchenko M. Yu. Georges Perec's creative activity in the context of French literature of the second half of the XXth century	99

TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

Ilyinskaya N. I. Deconstruction of totalitarian culture in T. Kibirov's poetry	105
Filat T. V. The poetics of titles of I. Shmelev's prose (the peculiarities of semantics and structure)	112
Prostsevichus Vs. E. D. I. Fonvizin's «Ignoramus»: in search of the hero	118
Pudova T. V. «The little man»: retrospective of the image	125
Kalashnikova N. B. The poetics of prose of Carry van Bruggen (the Netherlands)	132
Guseva Ye. A. War and peace in «A Russian Officer's Notes» by F. Glinka	135
Moskalenko N. A. The space element in the structure of O. Sedakova's poetic utterance.....	139
Vyel'cheva K. A. The allegory of way in W. Langland's «Piers Plowman»	146

TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS

Panchenko Ye. I. Volume of a text as indicator of its condensation	153
Zirka V. V. Advertising: manipulative games with the consumer	158
Vasuchenko G. Business English Terminology Semantic Name-Giving	164
Chaika L. V. Verbal conflicts: a variant of classification.....	170

Khabarova N. A. Advertisement demonstration in annotations to literary works	175
Sutulina L. G. The conceptual metaphor of HAUNTING in J. Marias' short stories.....	181
Kurdyukova V. S. Gender markers of the English publicistic text	186
Zayets' O. S. Expressing the phase meaning of durativity by verb periphrases in Spanish	192

TRANSLATION STUDIES

Davydenko Yu. Ye. Phraseological units: macrolinguistic approach to the problem of translation.....	197
Bidnenko N. P. To the issue of necessity of further developing the methods of genre translation of literary texts	201

Редактор *Л.В. Пилипчак*

Коректор *О.О. Шевцова*

Комп'ютерна верстка і дизайн обкладинки – *О.М. Гришкіна*

Підписано до друку 15.04.2011. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 17,85.

Тираж 300 пр. Зам. № .

Адреса редакції та видавця:

49000, м. Дніпропетровськ,
вул. Набережна В.І. Леніна, 18.

Дніпропетровський університет економіки та права
імені Альфреда Нобеля

Тел/факс (056) 778-58-66.

e-mail: rio@duep.edu

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».

49040, м. Дніпропетровськ, вул. Запорізьке шосе, 40, кв. 194.

Тел. (056) 794-61-05, 04

Свідоцтво ДК № 3505 від 23.06.2009 р.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 82.02.821.161.2

М.К. НАЄНКО,

*доктор філологічних наук, професор
кафедри теорії літератури і компаративістики Інституту філології
Київського національного університету ім. Т. Шевченка*

ЛІТЕРАТУРНЕ ОТОЧЕННЯ ДОМАНИЦЬКОГО – ПЕРШОГО ВИДАВЦЯ ПОВНОГО «КОБЗАРЯ»

У статті йдеться про подвижницьке життя в науці про літературу й історію видатного філолога й історика Василя Доманицького. Автор аналізує погляди на нього відомих українських учених і літераторів рубежу ХІХ–ХХ ст., які його особисто знали і з ним співпрацювали.

Ключові слова: література, філологія, історія, творчість, шевченкознавство, перехідна епоха, традиція, новаторство, літературний процес.

4 листопада 2010 р. виповнилося 100 років з дня поховання на своїй малій Батьківщині (у селі Колодистому Черкаської області) видатного історика і філолога рубежу ХІХ–ХХ століть Василя Михайловича Доманицького.

Перехідні епохи в духовно-мистецькому процесі сповнюються, як правило, дерзновенними подіями; в їх горнилі народжуються художні явища нового змісту, але ще потужно дають про себе знати, умовно кажучи, старі форми та ідеї і водночас спопеляють себе натхненні творці і тих, і тих. Рубіж ХІХ–ХХ ст., коли йшла на спад епоха позитивізму і утверджував себе модернізм, у цьому плані дуже показова. У ній довершував себе шевченківсько-франківський час і міцніли пагони якісно нової творчості самого І. Франка, а особливо – ранніх модерністів Лесі Українки, В. Стефаника М. Коцюбинського та ін. Зафіксувати це в критичній літературі вдавалося літераторам з особливим даром і покликанням; вони були нещадними до свого здоров'я, працювали в буквальному розумінні «до загиби» і, як ті метеори, згорівши в момент найшвидшого лету, залишали після себе дуже яскравий слід буттєвого, культурологічного світіння. Чого варті, наприклад, суїцидні акції 20-літнього поета, драматурга і прозаїка Олексія Плюща в 1907 р. і ще молодшої за нього сільської дівчини-акторки Тетяни, яка наклала на себе руки в повісті С. Васильченка «Талант» у ті ж роки. Вони по-метеороному згоріли тільки тому, що наділені були Божим даром талановитості і хотіли реалізувати її на стику старого й нового в житті та мистецтві. У їхньому ряду й Василь Доманицький, хоч пішов із життя трохи іншим шляхом. Його ніби спеціально послано в українську культуру початку ХХ ст., аби сказати щось нове і бодай трохи доробити щось із старого, чого не встиг охопити спливаючий ХІХ вік. Це, насамперед, оприлюднення текстологічно звірених текстів повного на той час «Кобзаря», скасування доміслив, «квасів і сердитостей» (як сказав би І. Франко), що виникали навколо імені першого реаліста в українській прозі Марка Вовчка та сприяння в публікації популярного видання «Історії України-Русі» М. Аркаса, яке дійшло завдяки В. Доманицькому до наймасовішого читача. Робив це Василь Доманицький, звичайно, не самотужки, а в співпраці та в оточенні найвидатніших літературних та історичних умів свого часу.

Літературне оточення 20–30-літнього Василя Доманицького не може не вражати. Фактично не було на початку ХХ століття такого літературного імені в Україні (а часом – і за її межами), з яким би не зводила його літературно-критична доля, яке б залишалося байдужим до його одержимих зацікавлень і науково-творчих звершень. Дещо з тих подій сьогодні вже сприймається майже як легенда: у 1901 р., наприклад, вперше потрапивши на лікування в Ялту, В. Доманицький провідав там А. Чехова і М. Горького. З півгодини він із ними спілкувався на теми літературного життя і навіть цікавився здоров'ям Л. Толстого, який на той час почувався не дуже кепсько. Про що саме говорили класики-метри з початківцем літератором-істориком, можна й не здогадуватись: важливий сам факт зустрічі різних літературних епох. У Чехова й Горького вони поставали ніби в гармонійній, але й дисгармонійній єдності (М. Горький, як знаємо, з розумінням апелював до А. Чехова, що той «убиває» реалізм), а В. Доманицький ледве-ледве нащупував тоді і суто свою, і загальнолітературну стежку перехідної епохи.

Без сумніву, найпомітніший вплив на формування історико-літературних зацікавлень і національної свідомості В. Доманицького мали принаймні дві постаті: історик Дмитро Антонович і письменник Олександр Кониський. Перший був його педагогом у київсько-університетські роки, а другий – наставником у «народному університеті», яким вважалося київське помешкання старшого письменника О. Кониського, де вечорами збиралася не байдужа до долі рідної літератури й культури обдарована молодь. Вихідці переважно з священицьких родин та сільської інтелігенції в першому коліні, молоді люди здобували в автора шевченкознавчих досліджень («Тарас Шевченко-Грушівський: хроніка його життя», 1898–1902) і «другого гімну» України («Боже великий, єдиний...»), музика М. Лисенка) патріотичний гарт і вміння несхитно служити загадкам духовності як корінного стрижня людської цивілізації. Для декого з початкуючих модерністів це могло видаватися тоді вже не дуже «модним»; відомий факт, що навіть Леся Українка могла кинути камінець у город нібито архаїчних для нового часу І. Нечуя-Левицького та О. Кониського [1, с. 156, 222], але В. Доманицький намагався підхопити в тих «архаїчних» письменників щось дуже суттєве, ба навіть – вічне: передовсім – одержимість культурою свого народу. І не тільки підхопити, а й сприяти його примноженню [2, с. 973]. З ініціативи О. Кониського у 1895 році було створене видавництво «Вік», яке за 23 роки свого існування видало близько 150 книг української літературної класики та недорогих книжок для масового читача з різних галузей знань, а в колі працівників видавництва В. Доманицький близько зійшовся з такими відомими посталями в українській науці, освіті й культурі, як С. Єфремов, О. Лотоцький, Ф. Матушевський, В. Дурдуківський та ін. Зберігся фотознімок «Організатори видавництва “Вік”». На ньому – Ф. Матушевський, В. Дурдуківський, О. Лотоцький, В. Доманицький і С. Єфремов (1903 р.). Декого з них у 1930 р., вже за радянської влади, буде репресовано по сфабрикованій каральними радянськими органами справі СВУ (Спілка Визволення України). Думається, що якби В. Доманицький дожив до 1930 р., то став би жертвою поруч із ними. Не випадково ж він, як і названі його побратими, в радянській історіографії послідовно іменувалися не інакше, як буржуазні націоналісти і «вороги народу».

Ці «вороги народу» після смерті В. Доманицького в 1910 р. залишили найтепліші спогади про нього і робили все можливе, аби його ім'я зайняло найгідніше місце в українській культурі. У 1912 році С. Єфремов, відомий уже тоді як організатор видання тритомної антології української літератури «Вік», фундатор першої в Російській імперії україномовної газети «Рада» і автор «Історії українського письменства», видав книжку спогадів про В. Доманицького «Чистому серцем» (з додатком біографії, бібліографічного переліку книг В. Доманицького та видань видавництва «Вік»), а О. Лотоцький опублікував ґрунтовний спогад-дослідження «Трудівник ідеї». З В. Доманицьким Олександр Лотоцький особливо близько зійшовся в 1906–1907 рр., коли допомагав йому у виданні повного «Кобзаря», будучи на державній службі в Петербурзі (Контрольна палата) і своєрідним зв'язківцем із українською фракцією (47 осіб!) у 2-й Державній думі Росії. Ця фракція за безпосередньої участі літературного редактора В. Доманицького видавала свій бюлетень «Рідна Справа – Думські Вісті». Пізніше О. Лотоцький був одним із очільників в уряді УНР, Надзвичайним послом України в Туреччині, а після поразки УНР займав в еміграції професорські посади в вищих

школах Відня, Праги та Варшави. Останні 8 років життя був директором Українського наукового інституту в Варшаві, який сам і заснував у 1930 р.

Опублікував свій спогад про В. Доманицького в 1912 р. і ще один соратник його, співредактор по виданню в 1907 р. «Кобзаря» – Петро Стебницький (псевдонім П. Смуток). Він теж, як і О. Лотоцький, працював у Петербурзі на різних урядових посадах і водночас – заснував «Благодійне товариство видання загальнокорисних і дешевих книг» та очолив створення енциклопедії «Український народ у його минулому та сучасному» (1914–1915), яка досі не прочитана, як слід, українськими істориками та енциклопедистами. Неоціненним було опублікування П. Стебницьким листування з ним В. Доманицького в останні місяці його життя. На жаль, не залишили спогадів про В. Доманицького член сенату А. Маркович, завдяки якому одержано прискорений дозвіл цензури на видання «Кобзаря», і історик та літератор П. Щеголев, який виявив в архіві імперського «Третього отделения» недосліджені рукописи кількох творів Т. Шевченка.

Про що найчастіше і найуважніше згадували колеги й соратники В. Доманицького після його смерті? В основному – про його історико-літературне подвижництво і неймовірно активну співпрацю з багатьма літераторами-сучасниками. Характеристика їх усіх потребує спеціального дослідження й неабиякої площі для друку, якщо врахувати, що тільки протягом 1906–1907 років В. Доманицький листувався з Іваном Франком, істориком і композитором Миколою Аркасом, фольклористом Володимиром Гнатюком, письменником і лексикографом Борисом Грінченком, публіцистом і глашатаєм національної ідеї Дмитром Донцовим, істориком і педагогом Дмитром Дорошенком, згадуваним уже Сергієм Єфремовим, істориком, політиком і журналістом В'ячеславом Липинським, новелістом Василем Стефаником, прозаїком і музикантом Гнатом Хоткевичем, музичним диригентом і етнографом Олександром Кошицем, визначним громадським діячем, публіцистом і меценатом української культури Євгеном Чикаленком, істориком України і правником, обраним у 1921 році, але не затвердженим радянським урядом, Президентом ВУАН Миколою Василенком; останньому, до речі, замість академічного президентства, в 1924 році було «запропоновано» 10 років радянських концтаборів... Дехто з цих адресатів був епізодичним у спілкуванні з В. Доманицьким, але окремі належать до постійних і в науково-творчому плані взаємозацікавлених. До таких належав насамперед Іван Франко. Дуже цінними були поради І. Франка до складеного В. Доманицьким «Показчика ЛНВ, т. I-XX (1898–1902)»; мав свою думку Каменяр про монографію В. Доманицького «Козаччина на переломі XVI–XVII віків» (1905), а найбільш активною була їхня співпраця над виданням творів Т. Шевченка. Паралельно з написанням «Критичного розсліду...» і текстологічною підготовкою В. Доманицьким повного «Кобзаря», в 1906–1907 рр І. Франко працював над своїм двотомним виданням спадщини Т. Шевченка. Без допомоги В. Доманицького це видання навряд чи й з'явилося б. Принаймні, коли йдеться про якісний бік справи. У 1907 р. В. Доманицький надіслав І. Франкові весь макет підготовленого ним до друку «Кобзаря», без чого, як зізнавався І. Франко в передмові до двотомника, він не зміг би успішно виконати свою працю. Водночас І. Франко надсилав В. Доманицькому чимало різних книг та інших матеріалів, які сприяли його роботі над виданням повного на той час петербурзького «Кобзаря». Не обійшлося при цьому й без деяких прикрощів. Натхненний і запальний В. Доманицький, на думку І. Франка, часом аж надто захоплювався поетичною спадщиною Т. Шевченка і написав про неї таке, що й досі залишається неопублікованим в епістолярній спадщині Каменяра та дає підстави для всіляких спекуляцій у «жовтій» пресі. Франкознавці схильні вважати, що далася тоді взнаки Франкова хвороба, яка прогресувала, бо навряд чи за інших (здорових) умов він дорікав би В. Доманицькому, що той нібито аж помішався «на тім Шевченковім тексті», тоді як Шевченко, нібито, «дуже мірний талант». Якби великий Каменяр так думав, будучи здоровим, без впливу його недуги, то навряд чи в нього з'явилося б найвище поцінування постаті і творчості Кобзаря, яке він залишив напередодні столітнього ювілею Т. Шевченка, тобто – через сім років після наведеного неприхильного висловлювання про Кобзаря: «Він був сином мужика – і став володарем у царстві духа. Він був кріпаком – і став велетнем у царстві людської культури...» і т. д. [3, с. 479].

Творчо-культурне зближення з В. Доманицьким у письменників його часу відбувалося не з примусу, а з якогось особливого душевного потягу. Здавалося б, чим міг зацікави-

ти він М. Коцюбинського – митця нової генерації, модерних естетичних уподобань? Але той ще в 1898 році, коли В. Доманицькому ледве виповнився 21 рік, радо прийняв його (разом із львівським письменником Д. Лукіяновичем) як гостя в Чернігові; протягом тижня вони активно спілкувалися на квартирі письменника, а коли М. Коцюбинський дізнався, що в 1903 році В. Доманицький лікувався на острові Корфу, то просив В. Гнатюка «переказати од мене привіт йому» [4, с. 337]. Так само щирими були короточасні (листовні) стосунки В. Доманицького із В. Стефаником, а коли дізнався про смерть В. Доманицького один із найбільших прихильників модерних віань у літературі М. Вороний, то опублікував у газеті «Село» (1910 р.) чи не найтепліший некролог, у якому були й такі слова: «Сумно-сумно лунає ця звістка і тяжким жалем відгукується в серцях свідомих українців... Україна знову втратила одного з кращих своїх синів, що душу і тіло віддав рідній справі, рідному народові» [5, с. 372].

Коли йдеться про В. Доманицького як історика, то найбільш плідними, науковотворчими і водночас драматичними були стосунки В. Доманицького з істориком М. Аркасом. Останній (тут ніде правди діти) не мав історичної освіти. Все життя він (грек за походженням) віддав (як і його батько) морській та державній службі, мав навіть генеральський цивільний чин дійсного статського радника. А інтерес і любов до української історії сформувалися в нього як знак вдячності до тієї землі, на якій йому випало народитися і працювати. Для написання історії цієї землі самої любові, звичайно, недостатньо; потрібна ще й відповідна фахова підготовка, історична ерудиція. З нею на його шляху і трапився В. Доманицький. Він не просто відредагував рукопис «Історії України» М. Аркаса, а в буквальному розумінні переписав його як фахівець з історії і водночас – літератор-філолог. У наслідку, як стверджують фахівці-історики, «Історію України» М. Аркаса можна цілком справедливо вважати працею Аркаса–Доманицького [6, с. 32]. Одним із перших таку думку висловив О. Лотоцький, а В. Липинський розгорнув її в рецензії на «Історію...», що опублікована в 8-му числі ЛНВ за 1908 рік. Мова, форма авторського викладу «Історії...», писав рецензент, завдяки В. Доманицькому зробила її приступною широким селянським масам; спокійний, літописного характеру тон викладу, не йдучи на шкоду науковій популяризації, значно полегшує сприйняття книги нефахівцем-істориком; історія народу викладена з великим почуттям любові до нього; «се почуття передається і читачеві, воно будить в нім національну свідомість та національну самоповагу» [6, с. 35].

На жаль, неоднозначні почуття викликала «Історія...» М. Аркаса в найвизначнішого українського історика М. Грушевського. Він прийняв її ревниво, оскільки і сам планував (крім багатотомної) видати популярну, в одному томі й ілюстровану «Історію України». Амбітному вченому не вистачило відповідного такту, аби переступити через недоречне почуття конкурентності, і він (у дещо хитрий спосіб) опублікував рецензію на працю М. Аркаса з багатьма не дуже науковими кпинами, лайками та докорами. В. Доманицького вони вразили такою мірою, що викликали навіть горлову кровотечу; але він протримався після цього ще два роки; для М. Аркаса критика М. Грушевського стала вбивчою: його хвороби загострилися такою мірою, що звели зі світу вже через півроку. Не допомогло, зокрема, й те, що його підтримували листовно дуже відомі історики й літератори: Б. Грінченко, Є. Чикаленко, Г. Хоткевич та ін. Після смерті М. Аркаса В. Доманицький збирався підготувати друге видання його «Історії...», але хвороба й необхідність лікуватися в далеких від України краях цьому перешкодили. Доконувало В. Доманицького й те, що «київські попи» (за його висловом) зробили все, аби не вийшло друком і третє видання «Кобзаря». Бо в ньому, писали вони в доносі московським чи то цензорам, чи то градоначальникам, є, наприклад, такі богохульні речі, як поема «Марія». Про це, про попівський донощицький стан, В. Доманицький написав кілька гірких слів навіть своєму батькові, який був священником, і той змушений був мовчки сприйняти синову критику своїх духовних колег. Коли сина не стало, він доклав найбільше зусиль, аби тіло його було перевезене для поховання з далекого французького міста Аркашон до рідного села Доманицьких Колодистого...

Останні три роки життя В. Доманицький лікувався в закордонних санаторіях і з безвиході, і за вироком «рідної» імперії: 10 грудня 1907 р. з'явився наказ поліцейного департаменту про трирічне заслання В. Доманицького у Вологодську губернію, яке, завдяки турботам друзів, удалося замінити на перебування за кордоном протягом такого ж терміну. У се-

редині серпня 1910 року благословилося на амністію, і В. Доманицький міг безперешкодно повертатися в Україну. На таку звістку він тільки зітхнув, бо відчував неймовірне погіршення свого здоров'я; менш як через місяць душа його злетіла в небеса...

Похорон В. Доманицького ще раз показав, яким широким і щирим до нього було його історико-літературне оточення. Коли труну з тілом покійного привезли до України, друзі разом із батьком звернулися до міської влади з проханням поховати його в Києві; це прохання, звичайно, було відхилене, як і прохання відправити панахиду по небіжчику хоча б на Київському залізничному вокзалі. Аргумент був «залізний»: не дозволяє Петербург. Згорьований батько тільки й проказав: у Петербурзі навіть мертвих бояться. «Не мертвих, – відповів стражник, – а живих друзів небіжчика». І, як напише письменниця Любов Яновська, «цілим рядом «предписаній», «ордерів» та застережень було заздалегідь урізано до крайніх меж право кожної людини виявити востаннє свою повагу до тіла, висловити свій жаль за небіжчиком. Навіть звичайне слово «прощай» – слово, яке ми кажемо, виряджуючи приятеля в дорогу, було заказане...» [7, с. 139].

Сказати те слово над труною В. Доманицького в село Колодисте приїхали, крім Л. Яновської, також приятелька (наречена) небіжчика М. Требінська, Є. Чикаленко і, звичайно, найближчий земляк (із сусіднього села Пальчик) та літературний побратим В. Доманицького С. Єфремов. Похорон, проте, відбувався мовчки; на можливі промови накладено було найсуворіше табу. С. Єфремов, давши пізніше найґрунтовнішу характеристику життя та творчої діяльності В. Доманицького, залишив і дуже промовистий опис того мовчазного похорону. «...Тихо і спокійно йшли люди за дорогою труною, дисципліновані одним почуттям великої пошани до небіжчика... Проте місцева поліція мобілізувала навіщось усі свої сили. Процесію весь час провожала «почесна варта» – чоловіка з 50 стражників верхи; повно їх і в селі, що обернулося ніби у військовий табір... «Любезное отечество» стріло «небезпечно-го» вигнанця, як слід... а вночі перед похороном арештувала чотирьох чоловік: Івана Ненадищука, Дем'яна Уманця, Білозера Гната та Василя Польового... Арештованим поставлено в вину отой селянський вінок...». Вони нібито підготували похоронний вінок і напис на ньому «крамольних» слів: «Дорогому порадникові, незабутньому вчителеві, славному борцеві за долю рідного народу – з незмірним жалем Колодиські селяни» [8, с. 133, 137].

Чи міг В. Доманицький побудувати своє життя так, аби прожити хоч трохи довше? Більшість із літературного оточення його відповідають на це запитанням заперечно: не міг... Така в нього западлива до роботи натура; він постійно горів, конав у праці і навіть не думав цуратися її ради будь-якого полегшення свого здоров'я. Д. Донцов небезпідставно згадав у зв'язку з цим відомий крилатий вираз Мартіна Лютера: «Hier stehe ich, ich kann nicht anders» («Я на цьому стою і інакше не можу») [9, с. 73]. Лютер, як і Доманицький, жив теж у межову, хоч і з іншим змістом, епоху; позитивізмом тоді було згасаюче Середньовіччя, а модернізмом – новоявлений Ренесанс ...

За радянських часів над могилою В. Доманицького в Колодистому вчинено святотатство: збито з надгробка хрест, а сам надгробок віддано на поталу колючим бур'янам та придорожній пилюці. До 100-річчя з дня поховання видатного філолога й історика його могилу і прилеглу до неї територію реставровано й належним чином окультурено.

Список використаної літератури

1. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості / О. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США, 1970. – 923 с.
2. Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Перевидання в Києві. – К.: НАН України, Інститут археології, 1995. – 1000 с.
3. Франко І. Присвята // Світова велич Шевченка: У 3-х т. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1964. – Т. 1. – 511 с.
4. Коцюбинський М. Твори: У 6-ти т. / М. Коцюбинський. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – Т. 5. – 463 с.
5. Цит. за Болаболъченко А. Вибрані твори: У 3-х т. – К.: Вид-во «Щек», 2006. – Т. 1. – 443 с.
6. Сарбей В. Микола Аркас і його «Історія України-Русі» / В. Сарбей // Аркас М. Історія України-Русі. – К.: Вища школа, 1990. – 456 с. – С. 3–43.

7. Яновська Л. Враження з похорону / Л. Яновська // Чистому серцем. Пам'яті Василя Доманицького. – К.: Вік, 1912. – 145 с. – С. 138–143.

8. Єфремов С. На похороні В. Доманицького / С. Єфремов // Чистому серцем. Пам'яті Василя Доманицького. – К.: Вік, 1912. – 145 с. – С. 131–137.

9. Донцов Д. Доманицький у Закопаному / Д. Донцов // Чистому серцем. Пам'яті Василя Доманицького. – К.: Вік, 1912. – 145 с. – С. 69–75.

Статья посвящена научной деятельности выдающегося филолога и историка Украины Василия Доманицького. Автор рассматривает мнения о нём известных писателей и литературоведов Украины рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: литература, филология, история, творчество, шевченковедение, переходная эпоха, традиция, новаторство, литературный процесс.

The article is about the scientific work of the outstanding philologist and Ukrainian historian Vasiliy Domanitskiy. The author considers opinions about him belonging to well-known Ukrainian writers and literary scholars at the turn of the XXth century.

Key words: literature, philology, history, creative activity, Shevchenko studies, transitional epoch, tradition, innovation, literature process.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 821.133.1.05

Н.Т. ПАХСАРЬЯН,

*доктор филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета
Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова*

«ВТОРОЙ ПОЛ» СИМОНЫ ДЕ БОВУАР И СУДЬБЫ ФЕМИНИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье исследуется социокультурный и литературоведческий смысл понятия «феминизм» во французской культуре. Анализируются варианты и формы феминизма во французской литературе XX в. Определяется специфика гендерной проблематики в книге С. де Бовуар «Второй пол».

Ключевые слова: феминизм, прециозность, экзистенциальный феминизм, гендерная проблематика.

Слово «феминизм» относительно новое: хотя некоторые справочники до сих пор называют его автором известного утописта Ш. Фурье (1772–1837), который, помимо склонности к созданию неологизмов, был среди тех, кто участвовал в формировании первого женского движения 1830-х годов, однако более тщательная проверка показала, что в тексте его сочинений это слово отсутствует. На самом деле понятие «феминизм» первоначально появилось как медицинский термин в диссертации 1871 г., защищенной Ф.-В. Фано де ла Куром, под названием «О феминизме и инфантилизме у туберкулезных больных» и только позже вошло в политическую лексику конца XX в. [1] В это же время возникло и прилагательное «феминистический»: с первоначальным значением «недостаток мужественности» и как негативный эпитет его употребил Александр Дюма-сын в своем памфлете «Мужчина-женщина» (1872), а в положительном смысле этим словом в 1882 г. воспользовалась суфражистка Юбертина Оклер.

Как бы то ни было, терминологическое понятие «феминизм» стало использоваться регулярно только во второй половине XX в. Однако история этого явления уходит корнями в древность [2]. Исследователи феномена начинают его анализ с античной Греции, вспоминая прежде всего классический период афинской демократии, подругу Перикла Аспазию, философские идеи Сократа, поэзию Сафо, «Медею» Еврипида и комедию Аристофана «Лисистрата»¹. Тем самым еще в период своей «праистории» феминизм как идейная позиция оказывается открытым для того, чтобы ее разделяли не только женщины, но и мужчины [3].

Во Франции феминизм имеет, пожалуй, самую долгую и едва ли не самую яркую литературную историю [4], что определено не только социокультурными условиями страны, но и собственно лингвистическими особенностями французского языка, в котором суще-

¹«Феминистическое движение, начало которого мы относим ко времени Пелопонесской войны, по-настоящему изменило греческое общество, хотя женщины никогда не получали в греческих полисах никаких политических прав», – делает вывод Р. Фласельер (Ibid. P. 705).

стает четкое грамматическое определение рода и поддерживается терминологическое различие между грамматическим мужским/женским родом (*genre*) и биологическим полом (*sexe*). Кроме того, понятие «род» (*genre*) несет в себе далеко не только грамматический, но и социокультурный смысл. Так, Корнелий Агриппа еще в XVI в. говорил о «*genre masculin*» и «*genre féminin*» не в грамматическом, а в социальном аспекте [5]. В силу этого обстоятельства обращение французских писателей к проблеме «женского удела», судьбы «женского рода» рано приобрело «гендерное» содержание. Французская поэтесса конца XIV – начала XV в. Кристина Пизанская вошла в ряды ранних предшественниц феминизма как своими художественными творениями (ее написанный по-латыни «Дамский город», проникнутый христианским морализмом, содержал одновременно внутреннюю полемику с женоненавистническими идеями написанной Жаном де Мёном части «Романа о Розе»), так и жизненным поведением, поскольку ее политическая и социальная активность ломала средневековые стереотипы женского удела. При этом нельзя сказать, что феминистическое движение всегда развивалось по восходящей. Например, в эпоху Возрождения, в XVI в. принятые под давлением зарождающегося гуманизма два эдикта французского парламента, усилили социальную «второстепенность» женщин, отобрав у них права, которыми они ранее, в средние века, пользовались – в частности, право на выборы², на равное с мужчинами образование [6, с. 130], заключив их в круг «женских» занятий – вышивание, ткање ковров, рисование, пение. В XVII в. определились две основные противоположные тенденции. С одной стороны, в 1622 г. появился трактат мадам де Гурне «Равенство женщин и мужчин», а в конце 1640-х – 1650-е годы возникла прециозность – движение, которое признается прообразом современного феминизма [7], с другой – именно тогда различие между «мужским» и «женским» приобрело характер оппозиции, аналогичный противостоянию «природы» и «культуры». Развивая эту аналогию, руссоизм эпохи Просвещения подчеркивал, что образование, культура не нужны женщинам, ибо они не адекватны их природе, им самим как воплощению природного начала. Впрочем, полагает К. Оффен, во Франции подобная «натурализация женского» никогда не имела полного успеха, ибо всегда были популярны идеи о цивилизующей роли женщин, т.е. представление о том, что культура – это именно женская епархия [8, с. 295].

Если на заре Нового времени феминистические настроения играли все более немаргинальную роль, то тем более существенное место заняли в общественной жизни женские движения XIX–XX столетий. Модернизация жизни, отстаивание прав женщин привели к тому, что «натурализация» традиционного места и роли женщин в обществе стала рушиться. Женские движения этого периода проявили себя прежде всего в политической сфере: исследователи отдают должное деятельности Мари-Олимпы де Гуж, создавшей гендерный аналог «Декларации прав человека и гражданина», не включавшей в текст избирательного права женщин, – «Декларацию прав женщины и гражданки» (1791)³, а также Флоре Тристан и Юбертине Оклер. На рубеже XIX–XX вв. набирает силу суфражизм – движение за право женщин голосовать. Этот политико-социальный пафос определяет и феминистические движения 1920-х – 1930-х годов. В 1950-е – 1960-е гг. феминизм сосредотачивается на вопросе более общей социальной дискриминации женщин, стремится перевести женщину из маргинального положения в социуме в центральное и в общественно-экономическом, и в семейно-бытовом плане. В начале 1970-х годов, когда были приняты несколько важных законов, улучшающих положение женщин (упрощение процедуры развода, право на аборт и др.), женские движения были институционализированы, параллельно с этой социальной борьбой ученые отмечают наступление эссенциалистической формы феминизма, взявшей на вооружение защиту «женственности», культивирующего гендерные различия женщин и мужчин, признавая их биологически обусловленными. Специ-

²Это право на участие женщин в выборах было отменено декретом французского парламента от 1498 г. – подробнее о женщинах в средневековом обществе см.: Pernoud R. *La Femme au temps des cathédrales*. P. : Stock, 1980.

³Однако равенство полов было закреплено во французской Конституции только в 1946 г., незадолго до появления «Второго пола», а между законодательно закрепленным избирательным правом мужчин (1844) и женщин (1944) прошло сто лет.

алисты выделяют в XX ст. эгалитарный либеральный феминизм, социальный и марксистский феминизмы, радикальный феминизм, экзистенциальный и эссенциалистский феминизмы... и т. д., и т. п. В период расцвета постмодернизма, т. е. в 1980–1990-е гг. количество вариантов феминизма становится поистине необозримым [9].

Литературный феминизм также начал активно формироваться во Франции в XIX столетии⁴, особенно ярко – в творчестве Ж. де Сталь и Жорж Санд, однако следует заметить, что только в 1904 г. впервые было учреждено жюри литературной премии, состоящее исключительно из женщин. Что же касается членства во Французской академии, то первой – и не без споров – в нее была принята Маргерит Юрсенар, и случилось это только в 1980 г.

Обилие вариантов и форм феминизма XX в. сочетается со своеобразным чередованием «приливов» и «отливов» этого движения, с некоторой последовательностью его «волн». Выход в 1949 г. книги Симоны де Бовуар «Второй пол» стал ярчайшей вехой в истории «второй волны» феминизма и важнейшим переломным моментом этой истории. По существу, именно Бовуар, хотя она и использовала в названии слово «sexe» (а не «genre»), придала женскому вопросу подлинно гендерный⁵, социокультурный характер. Впервые проблема эмансипации женщин осмыслилась столь глобально, «охватывала историю, мифологию, культуру, сексуальность» [10, с. 99]. И одновременно впервые феминизм приобрел столь явный личностный характер. Как пишет Элен Эмон, «редко когда книга, написанная женщиной о женщинах, бывает способна вызвать столь жаростные споры» [11, с. 13]. В первую же неделю после публикации было продано 20 тысяч экземпляров «Второго пола», за короткое время ее перевели на 121 язык⁶. Книга вызвала возмущение католической церкви (Ватикан занес «Второй пол» в Индекс запрещенных книг) и восторг сторонников признания прав женщин, она заставила говорить о себе самые известные журналы и газеты, в полемику включились самые большие знаменитости тех лет – Жюльен Бенда, Франсуа Мориак, Эмманюэль Мунье, Роже Нимье и др. Впрочем, полемика вокруг «Второго пола» сопровождает книгу вплоть до сегодняшних дней: не случайно, когда через пятьдесят лет после публикации К. Роджерс опубликовала интервью с одиннадцатью известными французскими феминистками 1990-х годов – Ф. Армэнго, Э. Бадинтер, Ш. Шаваф, К. Дельфи, К. Готье, Ж. Алими, С. Кауфман, Ю. Кристевой, А. Леклер, М. Ле Дёф и М. Перро, она назвала сочинение Бовуар «наследием, вызывающим восхищение и возмущение» [12].

Споры касались наиболее новаторских черт сочинения Симоны де Бовуар: ей удалось повернуть к гендерной проблематике философию экзистенциализма, соединить две по существу враждующие теории – марксизм и психоанализ, но принимая полностью положения ни одного из них, но кроме того – продемонстрировать, что «возможно быть интеллектуалкой и иметь любовные романы» (Жаклин Фельдман). Идеи Бовуар демонстрировали ее глубокое знание философских течений прошлого и настоящего (Гегеля, Маркса, Ницше, Фрейд и др.) и одновременно интеллектуальную независимость даже от Сартра, с которым она, по общему признанию, вела постоянный диалог [13] и по отношению к которому сохраняла оригинальность своих воззрений.

Симона де Бовуар не намеревалась в идейном плане демонстрировать непрерывность связи с суфражизмом и другими женскими движениями довоенной поры, которые, как полагают специалисты, переживали тяжелый кризис [14]. Она повела разговор, пре-

⁴Как справедливо отметила П. Констан, в XVII–XVIII вв. дамы избегали того, чтобы их имена связывались с литературным творчеством (Constant P. Qu'est-ce qu'une femme qui écrit? // Conférence à l'Ecole polytechnique de Zurich (Suisse) le 24 mars 1999. Mode of access : <http://www.pauleconstant.com/docs/UFQF.pdf>). Отсюда – желание публиковать свои сочинения анонимно, под псевдонимами, под видом переводчиков и отказываться от авторства, когда его все-таки обнаруживают (случай мадам де Лафайет).

⁵Обычно утверждают, что понятие «гендер», как и гендерные исследования родились в американской науке. О французских корнях «гендера» см.: Offen K. Le gender est-il une invention américaine? // Clio. 2006. № 24. P. 291–304.

⁶Так, на английский язык «Второй пол» был переведен уже в 1952 г. Русский перевод, однако, появился довольно поздно – в 1998 г. Книга до сих пор запрещена в Иране. Стойкий интерес ко «Второму полу» проявился и в том, что при постоянных переизданиях книги даже через 30 лет, в 1978 г. она была распродана только во Франции в количестве 38 тысяч экземпляров.

жде всего, о личном выборе современной женщиной ее жизненного поведения⁷. Причем, ей было необходимо подчеркнуть не наличие «вечно женственного», а общность, универсальность человеческой природы [15], демистифицировать так называемый «женский удел». Это сделало закономерным приход Бовуар в 1970-е гг. в ряды феминисток (которых она выслушивала, поддерживала, но никогда не поучала, по словам Кристины Дельфи [16]) однако не означало, что в 1949 г. она ставила перед собой задачу написать феминистический труд, а не более универсальное философско-социальное исследование. С точки зрения С. де Бовуар, если мужчины в процессе социального опыта формируются в субъектов, то женщины предназначены выполнять роль «второго пола», репрезентируют прежде всего свой «genre», гендер. Ключ социального подавления женщины она видит во внушении обществу идеи о том, что биологическая половая принадлежность – это судьба, что женщина обречена на инертность, на неизбежное репродуцирование, а не изменение, как мужчина. В силу этого порыв женщин к свободе обуславливает восстание плоти, отказ быть только плотью. И одновременно этот порыв, полагает Бовуар, требует откровенного обсуждения, проблематизации вопросов плоти и женской сексуальности. В момент появления «Второго пола» («*Le deuxième sexe*»), когда вообще не было принято публичное обсуждение сексуальных проблем, само слово «sexe», помещенное в заглавие книги, производило сильный эпатажный эффект [17, с. 110].

Как выразилась на 60-летнем юбилее выхода книги С. де Бовуар Ю. Кристева, «Второй пол» «создал скандал и школу» [15]. Действительно, писательницы-феминистки откликнулись на книгу С. де Бовуар своеобразными ответами-продолжениями бовуаровской рефлексии: среди них – «Комплекс Дианы» (1951) Франсуазы Обонн, «Последняя рабыня» (1956) Тайд Монье, «Время женщин» (1958) Селии Бертен и т. п. Эти более молодые последовательницы С. Де Бовуар, в отличие от нее самой (которая «без славы Ж.-П. Сартра не имела бы такого авторитета» [19, с. 104]), строили свою карьеру, не будучи обязанными ни мужьям, ни друзьям-мужчинам, однако строили ее в значительной степени по бовуаровским «лекалам».

Но дело не ограничилось только воздействием на французскую культуру. По верному утверждению Карен Оффен, «красноречивая формула Симоны де Бовуар – «Женщиной не рождаются, ею становятся» – вдохновила многих читательниц по обе стороны Атлантики» [8, с. 291].

Специфика этого вдохновения достаточно сложна. С одной стороны, «Второй пол» многими признается «Библией феминизма» [20, с. 23], «краеугольным камнем» феминистического движения. Эти оценки были особенно актуальны для феминизма 1960-х и начала 1970-х годов, когда шел процесс роста и институционализации женских социальных движений: по наблюдениям С. Шаперон, в этот период произошла демографическая стагнация, матримониальные ценности были поставлены под вопрос, увеличилось число разводов, женская активность переместилась из дома на работу [21, с. 62]. В это время слова автора «Второго пола» о том, что женщина должна стремиться к «экономической независимости, ... достижению собственных целей», к «непосредственной связи с обществом» [22, с. 755], ее идеи «трансцендентной женщины», ломающей границы традиционной женской судьбы, ее критика мифологизации материнства и т. п. рассматривались как фундамент и теоретическая основа движения феминисток. Как заметила К. Сент-Илэр, «в 1970-е гг. содержание дихотомии секс/гендер было ясным: речь шла о том, чтобы разорвать связь между биологическим полом и характером мужчины и женщи-

⁷Не случайно феминизм Бовуар часто называют «личностным» (*personnel*). Не случайно также, что вторым по степени влияния называют одно из автобиографических сочинений писательницы – «Воспоминания благонравной девицы» (1958). Замечу, что принятый у нас перевод («Воспоминания благовоспитанной девицы») неточен не только формально-лексически (во французском заглавии стоит слово «*rangée*», а не «*honnête*»), но и по существу, поскольку понятие «благовоспитанности» в культуре Франции имеет особые коннотации, не столько «буржуазные» (как в семье Симоны), сколько «аристократические». См. подробнее: Stanton D.C. *The aristocrat as art: a study of the honnête homme and the dandy in seventeenth and nineteenth-century French literature*. Columbia: Columbia Univ. Press, 1980.

ны, выявить социокультурные параметры половой идентичности, противопоставить социальные отношения или конструкции полов идее натуральности различий между мужским и женским, короче, показать, что гендер не обязательно порождается биологическим полом» [23, с. 63].

С другой стороны, как сама С. де Бовуар не рассматривала изначально свою книгу в качестве феминистического сочинения, так и некоторые феминистки «второй волны» и более поздних поколений полагали, что «Второй пол» представляет собой скорее антифеминистическое сочинение, так как рассматривает «женственность» как недостаток, который необходимо в некотором смысле устранить. Пафос эссенциалистского феминизма 1970-х годов состоял в утверждении различия между полами, а не в поисках социального равенства⁸. В частности, Франсуаза Коллен, основательница первого феминистского журнала «Кайе де Гриф» в 1973 г., утверждала, что даже не смогла прочесть «Второй пол» до конца и нашла в ней только «пуританство и отрицание женского». Современные сторонники эссенциализма находят в книге «воспроизведение известных стереотипов», созданных давлением на писательницу груза «мужской культуры»: «Она воспроизводит обычные клише суждений о литературной продукции женщин: это обращение к так называемым доэстетическим формам – письмам, дневникам, т. е. к жанрам, ограниченным субъективностью, больше рисуящую атмосферу, а не создающую историю... в женском языке конкретно чувственного больше, чем абстрактной эlegantности, его царство – природа» [15].

Оценки подобного рода, однако, не вполне адекватны основным идеям «Второго пола». Стремясь заставить мужчин признать равенство с ними женщин, Бовуар отнюдь не предполагала тождества полов⁹, при том, что весьма решительно утверждала необходимость для женщин «стать такими же умными», как и мужчины [24, с. 255]. Тем самым она вступала в полемику с теми, кто, начиная, по крайней мере, со св. Августина, полагал, что женский разум более слаб, чем мужской, и, стало быть, считал закономерным подчиненное положение женщин в общественной жизни. В эту линию, в частности, вполне вписывается и психоанализ, поскольку он трактует женщину как «кастрированного мужчину», приписывая ей непреодолимое ощущение жертвы и, как следствие, «естественную», природную, врожденную слабость рационального начала: «Мужчина это интеллект, женщина – чистый инстинкт» [25, с. 770]. Указывая на сексизм подобных представлений, канадская исследовательница одновременно говорит об их популярности в период развития постмодернистского феминизма: «Сегодня утверждения обусловленного полом феминитюда¹⁰ как процесса, формирующего натуру, подхватывают эту идею (превосходства женской чувственности, инстинктивности над мужской рациональностью – Н.П.), укрепляя презрение к постулату, унаследованному от Симоны де Бовуар, почти век тому назад провозгласившей, что женщиной не рождаются, а становятся» [25, с. 771].

Постмодернистский феминизм (или феминизмы, как предпочитают говорить те исследователи, которые подчеркивают его необычайное разнообразие) 1980-х годов не только не прошел мимо «Второго пола», но и интенсифицировал споры вокруг книги. С одной стороны, неверие постмодернизма «в Истину, Объективность, Универсальность» [26, с. 44] усиливало критическое отношение к бовуаровскому универсализму. Естественно, поэтому, что по наблюдению С. Шаперон, «с конца 1980-х годов мы, несомненно, присутствуем при своего рода возвращении к битве со «Вторым полом» и его автором. Легко высказываются критические, а то и горькие суждения» [27, с. 27]. С другой, деконструкция дихотомии равенство/различие полов, как и всяких оппозиций и иерархий, способствовала более терпи-

⁸Это, в свою очередь, вызывает у некоторых сторонников феминизма как борьбы за равенство между полами обвинение эссенциалистов в антифеминизме. Так, по мнению мужчины-сторонника феминизма Т. Лансело-Вьянне, «быть феминистом значит оспаривать эссенциалистские теории, оправдывающие подчиненность женщин» (Lancelot-Viannais T. Le féminisme au masculin. Entretien avec M. Maruani et Ch. Rogerat // Travail : genre et société. 2001. N 5. Mars. P. 8).

⁹«Отрекаясь от женских свойств, женщина не приобретает мужских» (Бовуар С. де. Второй пол... С. 761).

¹⁰Это слово, образованное по аналогии с «негритюдом» обозначает совокупность сходных с последним идей самобытности, самодостаточности, исключительности – но не расовой, а половой, является обозначением одного из течений постмодернистского феминизма.

тому отношению постмодернизма к основным положениям Бовуаровской книги, к пониманию двойственности и неоднозначности ее позиции.

Действительно, несмотря на часто повторяющиеся инвективы, книга Симоны де Бовуар отнюдь не однозначно трактует те категории, которые относят к сфере женского. С ее точки зрения, подлинная женственность связана с понятием «трансцендентности»: «только в активной, производительной деятельности женщина обретает свою трансцендентность. Только реализовав свои собственные проекты, она самоутверждается как реальный субъект, соотнося свою деятельность с достижением поставленных целей; добываясь денег и прав, она обретает себя и испытывает чувство ответственности» [22, с. 759]. В интервью, данном в середине 1960-х годов, писательница выражается еще яснее: «Что важно, так это не впадать в абстрактный феминизм, отрицая, например, существование женственности под предлогом того, что она – не данность природы, а факт культуры: я решительно против этого! Утверждать, что больше не существует различия между мужчинами и женщинами, поскольку у них сегодня равные шансы и равная свобода, это абсолютно глупо» [24, с. 263].

Пожалуй, среди «эссенциалистских» феминисток только Ю. Кристева практически без оговорок приняла Бовуаровскую идею женской «трансцендентности», увидев в ней проявление свободы как несогласия и выход за собственные пределы и сформулировав свои намерения как добавление собственных идей к идеям автора «Второго пола», а не опровержение их или противостояние им [18]. Вместе с тем, по мнению Ю. Кристевой, С. де Бовуар дебиологизирует женщину своим утверждением, что «женщиной не рождаются», тогда как развитие биологических наук позволяет утверждать, что женщиной именно рождаются, что не означает автоматически рождения личности, женское «я» лишь после рождения переживает постепенное становление. Более того, Ю. Кристева выступает против того, что она называет Бовуаровским «отвращением к органическому телу». Концепция женского тела во «Втором поле» является объектом критики у всех феминисток, вошедших в литературу с 1970-х годов. Наиболее известные из них – Элен Сиксу, Юлия Кристева и Люс Иригарэ.

По мнению японского исследователя Яцуэ Икасаки, «эгалитарный феминизм» Бовуар, откровенный разговор «фаллической женщины» о женской сексуальности, о контрацепции и аборт, универсалистские устремления «Второго пола», т. е. стремление доказать социальное и интеллектуальное равенство с мужчинами¹¹ выразительно противостоят теориям дифференцирующего феминизма, представленного названными фигурами [20, с. 27–28]. Основательница (1976) и руководительница Центра изучения женщин, влиятельный теоретик феминизма Элен Сиксу жаждет в своем творчестве продемонстрировать «то, что ни один мужчина испытать не может» [28, с. 61] уже по причине специфики женской телесности: «Жизнь становится текстом посредством моего тела. Я сама уже являюсь текстом. История, любовь, насилие, время, работа, желание вписаны в мое тело, я предоставляю себя для того, чтобы слышать «фундаментальный язык», язык-тело, в которое переводятся все языки предметов, действий и людей в моей собственной груди, совокупность реального, вошедшего в мою плоть, воспринятого моими нервами, чувствами, активностью клеток и спроецированного, проанализированного, перестроенного в книгу» [28, с. 57].

Если анализ женского тела в книге Бовуар, строился на парадоксе: «тело обретает смысл, выработанный духом, свободой, проектом, и эти элементы располагаются со стороны трансценденции, тогда как само тело располагается неизбежно со стороны имманенции, превращая женщин – и только их одних (хотя не только женщины обладают телом) – в вид, а мужчин в индивидуумов» [29], то Э. Сиксу трактует женское тело иначе. По точному суждению М. Стиструп Йенсен, Сиксу не рассматривает его как орудие угнетения, напротив, тело у нее становится преимуществом, способствует рождению «женского письма» [15]. Это понятие, впервые появившееся в текстах Э. Сиксу в 1975 г., быстро приобрело популярность, но требует некоторого пояснения. «Женское письмо» – не любой текст, написанный особой женского пола, а гендерный феномен, предполагающий, во-первых, уси-

¹¹«Для того, чтобы стать полноценным, равным мужчине индивидом, женщине должен быть доступен мир мужчин так же, как мужчине доступен мир женщин» – Бовуар С. де. Второй пол...С. 763.

ление устности, «орализацию языка», во-вторых, тесную связь «языка» и «тела», в-третьих, «деперсонализацию» как специфически женскую способность открыться навстречу другому. С точки зрения Э. Сиксу, как только женщины возьмут слово¹², творя «письмо» «телом», «женское воображаемое» активно вторгнется в язык¹³.

Ю. Кристева критически относится, прежде всего к трактовке Бовуар материнства как инстинкта, реализация которого отбрасывает женщину назад, к несвободе: «Анализировать материнство как мазохистскую обязанность, возложенную на женщин, как это делает Симона де Бовуар, кажется мне действием, принадлежащим ушедшей эпохе» [12, с. 198]. При этом она, в отличие от Э. Сиксу, не принимает идеи «женского письма», противопоставляет процесс «материнской семиотики» «символическому» социальному языку, который предстает «отцовским», и полагает, что «женское» выявляется лишь в разрывах «символического».

Люс Иригарэ, по мнению Ясуэ Икасаки, больше, чем Сиксу или Кристева, опирается на идеи Симоны де Бовуар: она, как и ее предшественница, видит в социальном устройстве общества принципы патриархата, где универсальным субъектом является исключительно мужчина [20, с. 29]. Но если автор «Второго пола» полагает необходимым вовлечь женщин в сферу универсального, то Иригарэ, критикуя универсализм, отказывается от него как от пути утраты женской специфичности. Она стремится не к социальному освобождению женщин, а к освобождению «женственности» от патриархального дискурса: «Вступление женщин в публичный мир, социальные отношения между ними и мужчинами требуют культурных, в частности, лингвистических изменений» [30, с. 77]. С точки зрения Л. Иригарэ, единственное место, в котором может публично выразить себя женщина, это мистический дискурс: в нем особенно отчетливо проявляет себя связь языка и тела.

Разговор о «женском письме», о специфике женского дискурса и его лингвистическом своеобразии неизбежно влечет за собой постановку вопроса о соотношении феминистической теории с художественным творчеством. Нельзя сказать, что «Второй пол» не затрагивал эту проблему, однако литературное творчество женщин Симона де Бовуар, за редким исключением (Колетт, Дж. Эллиот, В. Вулф – «по пальцам можно пересчитать писательниц, которым удалось одолеть данность в поисках ее сокровенного смысла» [22, с. 788]), ценила не слишком высоко, поскольку видела в нем проявление конформизма и отсутствие универсального взгляда на проблемы: «Женщина пока еще удивлена и польщена тем, что ее допускают в мир мыслей и искусства, то есть в мир, принадлежащий мужчинам. [...] Она делает ставку на надежные конформистские ценности и вносит в литературу лишь такие личные ноты, которые от нее ждут» [22, с. 785].

По мнению автора «Второго пола», обычная тематика «женской литературы» – описание любви и природы, душевные излияния, а обычная манера – любительская. Разумеется, Бовуар не отрицает потенциал женского творчества, более того, она подчеркивает: «...ситуация женщины а не какие-то ее таинственные особенности, объясняет пределы ее личностного развития. Следовательно, будущее широко открыто для нее» [22, с. 790]. Понимая литературу (а также живопись, философию) как «те сферы искусства, где мир переживают заново на основе человеческой свободы» [22, с. 788], Бовуар полагает, что перед женщинами-писательницами стоит не задача выражения «женственности», а напротив, выход за ее ограниченные пределы в область универсального и профессионального литературного творчества.

Через пятьдесят лет после появления «Второго пола» Поль Констан отмечает те же проблемы литературного творчества женщин-писательниц: «Когда мужчина пишет о мужчинах, он пишет о человеческом уделе; когда женщина пишет о женщинах, она создает

¹²Идея «молчания», «немоты» женщин в истории, отсутствия «женского дискурса» вплоть до последнего времени, при всей ее популярности, может быть, безусловно, оспорена: очевидно, что женщины высказывались – и часто очень весомо, начиная еще с античных времен.

¹³Следует заметить, однако, что желаемая феминизация языка – утопична, хотя бы потому, что, как заметила Каталина Сагарра Мартин, мужчины охотно поддерживают концепцию специфичности женского языка-тела, поощряют женскую иррациональность, ибо «она препятствует демистификации их (мужчин – Н.П.) власти» (Sagara Martín C. L'éternel féminin...P. 773).

женскую литературу. В течение двадцати лет я должна была отрещиваться от того, что я пишущая женщина. В течение двадцати лет я должна была доказывать, что, вовсе не отказываясь быть женщиной, которая пишет, я прежде всего – писатель» [31]. П. Констан полагает, что отношение к «женскому письму» делит писателей на две группы – его сторонников и противников, либо оценивающих эстетические качества такого письма негативно, либо отрицающих самое существование данного феномена.

Современная французская литература насчитывает длинный ряд писательниц-феминисток, сосредоточенных как на теоретической разработке, так и на художественном воплощении «женского письма». Новый язык феминистической литературы – это, как у Элен Сиксу, «язык тела», или, как у Шанталь Шаваф, «материнская речь». Анализ феминистических романов, представленный современными филологами, ярко демонстрирует, что при жанрово-стилевом разнообразии их (например, Ш. Шаваф разрабатывает популярный в постмодернизме жанр «автофикциональной биографии», Р. Детамбель ведет стилиевые поиски в духе писателей группы УЛИПО – Ж. Перека, Р. Кено и т. п. [32, с. 53–54, 65–66]) все их авторы охвачены стремлением запечатлеть в произведениях особый литературный язык, предполагающий даже не стиль (проявляющийся на уровне сознания), а «письмо» как бессознательное выражение женского «тела». Так, Шанталь Шаваф в романе «Залтарная картина» (Retable, 1974) и последующих сочинениях утверждает женственность посредством интенсивной сексуальности. «Тело, превращенное в язык письма или речи, дает жизнь словам и синтаксису», – полагает она. По ее мнению, в результате выработки «женского письма» «роман – более не техника художественного вымысла, он – работа жизни, заключенной в тюрьму и освобождающейся из нее посредством письма, подобно тому, как мать освобождается от бремени. Такой роман, биологический по своей природе и аффективный, позволяет приблизить чувственное» [32, с. 123]. Элен Сиксу в «Третьем теле» создает «раздражающее», провокативное письмо, восхваляющее освобождение женщины посредством деконцентрации, рассеивания повествования [6, с. 135].

Таким образом, для современных писательниц-феминисток на повестке дня стоит не борьба за социальные права женщин и освобождение нравов (в этой области, не без участия идей С. де Бовуар, уже достигнуто весьма многое, социальные требования были во многом удовлетворены), а утверждение женственности, женской идентичности посредством литературного творчества. Может быть, поэтому в середине 1980-х годов целостность феминистического движения уступила место наличию творческих индивидуальностей женщин-писательниц, не принадлежащих к определенному течению, движущихся – каждая – своим путем, создавая не общую идеологию, а личностное письмо. К писательницам такого рода А. Бурен относит Б. Бек, Ф. Саган, К. де Ривуайр, С. При, Ф. Малле-Жорис, Д. Мален и некоторых других [6, с. 137]. Сегодня, полагает литературовед, писательницы также стремятся продемонстрировать независимость от общих настроений, от выходящего из моды феминизма. Об этом свидетельствуют данные проведенного им опроса. Кристиана Барош, в частности, вспомнив обнаруженные ею при переезде на новую квартиру книги феминистического издательства «Фам», заявила: «Я не отрицаю их необходимости в семидесятые годы, но будем откровенны, перечитывать их было выше моих сил, опускались руки. Не осталось ничего, кроме немодных, конъюнктурных писаний, не имеющих литературных достоинств» [6, с. 137]. Другая писательница молодого поколения, Доминика Бона, признает за феминизмом историческую ценность: он был необходим, «когда женщины не имели права голосовать, когда их зарплаты были меньше, чем у мужчин. Сегодня этого, к счастью, нет. Мачизм, за некоторым исключением, исчерпал свое время. Женщины могут существовать свободно, фигурально выражаясь, не надевая брюк, т. е. не маскулинизируясь, но и, тоже фигурально, не надевая юбки, т. е. не сверх-феминизируясь» [6, с. 138]. Значение феминизма в прошлом признает и Анни Эрно: «Феминизм изменил литературу и жизнь (как мужчин, так и женщин). Для женщин-писательниц говорить о женском теле и эротизме – больше не преступление». Свою родословную она ведет при этом не только от активисток феминистического движения, но шире – от женщин-писательниц самого разного типа. По мнению Анн Браганс, «феминизм не является первоочередной заботой современных романисток», а для Кристины Лепарр «феминизм – лишь морщинка в стоячих водах французской женской литературы». Поль Констан, однако, считает, что «следы фемин-

нистических требований еще есть в автобиографических произведениях женщин, которые отчетливо стремятся говорить не так, как их матери» [6, с. 139]. И хотя современные молодые женщины не хотят быть феминистками, подчеркивает П. Констан, их романы содержат феминистические идеи уже потому, что представляют собой не «розовые» описания, а жесткие и жестокие жизненные наблюдения.

Признавая значение женственности, современные писательницы – эмансипированные, дипломированные, на равных с мужчинами встроены в общество, т. е. так или иначе пользуются плодами социально-политических движений феминизма и положений, высказанных в знаменитой книге С. де Бовуар¹⁴.

Можно заметить, например, что феминистическая литература во всех ее вариантах выступает против представления о женщине как субъекте, нуждающемся в обязательной встрече с Прекрасным принцем¹⁵. И в этом смысле так называемая «женская проза» (состоящая, прежде всего, из любовных романов), предназначенная практически исключительно для женщин-читательниц, противостоит феминистской прозе, даже той, которая использует «женское письмо» и апеллирует к анализу «женственности». Однако это не обозначает, что между двумя литературными течениями – собственно феминистическим и женским – не происходит своеобразного взаимообмена.

Так, экранизация некоторых феминистических произведений – в частности, книги Сюзанны Жакоб «Лора Лор» (1989, режиссер Бригитта Сорьоль) и «Самодельной повести» Маргарет Этвуд (1990, режиссер Фолькер Шлэндорф) – трансформирует их в «женские фильмы» [34, с. 92]. А Кристина Детре и Анна Симон, исследующие идеологию семейности у современных романисток, отмечают в их сочинениях парадоксальное смешение самых затертых «женских» клише и самой смелой «феминистической» порнографии: «хотя множество писательниц подчеркивают сексуальные способности и желания героинь, они все равно основываются на традиционной концепции любви, любовной пары и семьи» [35, с. 15]. По мнению ученых, уже издательская практика подобных романов построена таким образом, что авторов стремятся показать в их «естественной» женской роли матери и хранительницы домашнего очага. При том, что ни один мужчина-писатель не представлен читателям как «отец семейства, муж», независимо от тематики его сочинений, даже знакомя читателей со «специалисткой по нравоописательным эротическим романам» Ф. Реу, издатели сообщают, что она «замужем, имеет троих детей и преподает в деревенском колледже». Кроме того, в текстах самих романов, в их сюжетах смелая демонстрация женского эротизма сочетается с показом устойчивых женских функций – ведения домашнего хозяйства, воспитания детей (пример – последняя книга И. Фрэн «Счастье заниматься любовью на своей кухне и наоборот», 2004). В книге Камиллы Лоран «Любовь, роман» жесткие описания сексуальных сцен встреч с любовником чередуются с рассказом о супружеской жизни, героиня новелл Франсуазы Семпер смотрит порнографические фильмы, пока ее дети находятся в школе, и хранит кассеты с этими фильмами на кухонной полке, и т. д. В результате оказывается, что даже беспорядочный секс и множество любовников становятся либо средством создать семью, либо гарантией ее сохранения [35, с. 18–19]. Сопоставляя сюжеты романов и новелл о женской судьбе со статьями в женских журналах, ученые обнаруживают, что пропаганда сексуальной свободы, содержащаяся в этих изданиях, по существу, мало эффективна: большинство женщин не принимают подобной свободы. «Моральные ценности не исчезли с утратой влияния церкви, они стали светскими» [35, с. 23].

Пестрота картины женской литературы, включающей в себя «феминистическую» и «женскую» ипостаси, дополняется произведениями и авторефлексией тех писательниц, которых нельзя отнести ни к тому, ни к другому течению. Например, Николь Авриль вообще не считает, что женская литература – это нечто другое, нежели литература феминисти-

¹⁴Обзор современного феминистического романа 1990-х годов – К. Анго, М. Даррьёсек, Р. Дембелль, С. Жермен, М. Редонне и др. см. в кн.: G. Rye, Worton M. Women's writing in contemporary France: new writers, new literatures in the 1990s. Manchester: Manchester univ.press, 2002.

¹⁵«Феминизм – это когда не рассчитываешь на Прекрасного принца» – ироническое, но от этого не менее точное (и притом универсальное) определение феминизма, которое дал известный писатель начала XX в. Жюль Ренар.

ческая или мужская, она призывает: «Давайте работать, творить, создавать сильные произведения – и дискуссия (о «женской» или «феминистической» литературе – Н.П.) не будет иметь никакого смысла» [6, с. 139]. Ортанс Дюфур признается, что никогда не любила выражения «женская литература»: «...часто в моих книгах действует женщина. Однако порой обо мне в качестве комплимента говорят: “Она пишет, как мужчина”», а Ирен Фрэн высказывается еще решительнее: «Действие, которое совершает человеческое существо, обращаясь к литературе, по существу не имеет половых признаков, оно просто человеческое». В том же духе размышляет и Доминика Бона: «Женская литература – категория, выдуманная критиками, чтобы создать некую классификацию и тем облегчить чтение. Для меня нет нескольких литератур, нет нескольких человечеств». В конце концов, крайности такой позиции приводят к отрицанию не только литературной специфичности женских сочинений, но и «женственности» как таковой. В частности, молодая писательница, автор романа «Безголовая женщина» Марлен Амар говорит: «Я не верю в женскую специфичность, в особую женскую чувствительность. Я верю в силу образования, в биологическую, семейную, социальную наследственность, во влияние индивидуальной или коллективной истории. Когда роман хорош, мне кажется, у него нет пола» [6, с. 140].

В этом последнем утверждении нет, как кажется, ничего, что противоречило бы представлениям Симоны де Бовуар, женщины более широких воззрений, чем только феминистические. Закономерно, что Эстер Бенбасса, руководитель учебного процесса в Высшей школе практического образования при Сорбонне, обратившись в 2008 г. к анализу значения наследия С. де Бовуар для современности, увидела во «Втором поле» «не феминистский манифест, а выражение гуманизма» [36, с. 111]. Именно это обстоятельство является, с ее точки зрения, причиной непреходящей актуальности книги. При том, что полемика с идеями Бовуар продолжается до сегодняшнего дня, при том, что сегодняшние сторонники феминизма обращены к изучению отличия женщины от мужчины, к выявлению сущности «женственного», «поиск идентичности, который мы ведем любой ценой (а сегодня еще и в условиях быстро ширящейся глобализации), желание различия, которое в нас обитает, вовсе не делает ненужной рефлексию Симоны де Бовуар, напротив, выводит ее в центр современных забот. Разве право на различие не может сочетаться с проектом свободы, со стремлением взять в собственные руки ход своей жизни? Женщина, вечный Другой по отношению к мужчине, не пытается стать вторым мужчиной, но скорее стать финансово независимой, отвечающей за свою судьбу, женщиной, отстоявшей свою свободу, чтобы вести свободный диалог с мужчиной, для которого она по-прежнему остается Другим» [36, с. 111].

Современность творчества Симоны де Бовуар весьма наглядно демонстрируют материалы к столетию писательницы (2008) [37] и к 60-летию со дня выхода «Второго пола» (2009). Соглашаясь со Т. Стодером в том, что и сегодня Симона де Бовуар «вдохновляет феминистическую теорию, отнюдь не становясь экспонатом в воображаемом музее пионеров эмансипации» [37, с. 9], следует добавить, что писательница не меньше вдохновляет и художественную практику начала XXI столетия, являясь не объектом подражания, а активизирующей силой и примером свободного творческого созидания.

Список использованной литературы

1. Fraise G. Féminisme: apellation d'origine / G. Fraise // Vacarme. – 1997. – № 4–5. Mode of access: <http://www.vacarme.org/article1154.html>.
2. Flacelière R. Le féminisme dans l'ancienne Athènes / R. Flacelière // Comptes-rendus des séances de l'année. Académie des inscriptions et belles-lettres. 115-e année. – 1971. – № 4. – P. 698–706.
3. О современном «мужском» феминизме см. интервью: Lancelot-Viannet Th.: Le féminisme au masculin. Entretien avec M. Maruani et Ch. Rogerat // Travail, genre et société. – 2001. – № 5. – Mars. P. 5–15.
4. Albistur M. Histoire du féminisme français du Moyen Age à nos jours / M. Albistur, D. Armogathe. – P.: Des Femmes, 1977. – 232 p.

5. Agrippa de Nettesheim H.C. Sur la noblesse et l'excellence du sexe féminin, de sa prééminence sur l'autre sexe (1537). – P., 1990. – 138 p.
6. Bourin A. Aujourd'hui : roman féministe ou roman féminin / A. Bourin // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. – 1994. – № 46.
7. Baupal F. Le féminisme au temps de Molière. La Préciosité féministe / F. Baupal. – P.: La Renaissance du Livre, 1926. – 197 p.
8. Offen K. Le gender est-il une invention américaine? / K. Offen // Clio. – 2006. – № 24.
9. О том, что термин «феминизм» «покрывает очень разные дискурсы и практики» см.: Fraisse G. Du bon usage de l'individu féministe // Vingtième siècle. Revue d'histoire. – 1987. – № 14. – Avril-juin. – P. 53. О постмодернистской феминистической литературе см.: Larue A. Fiction, féminisme et postmodernité. Les voies subversives du roman contemporain à grand succès. – P.: Garnier, 2010. – 154 p.
10. Bonnet M.-J. De l'émancipation amoureuse des femmes dans la cité. Lesbiennes et féministes au XX siècle / M.-J. Bonnet // Les Temps Modernes. – 1998. – Mars-avril. – № 598.
11. Hémond E. Les filles ont-elles peur du sport? / E. Hémond // Multisport. – Vol. 21. – № 2.
12. Rodgers C. Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir. Un héritage admiré et contesté / C. Rodgers. – P.: L'Harmattan, 1998. – 342 p.
13. Kail M. Le masculin et le féminin. Sartre et Beauvoir, regards croisés / M. Kail // Sens public. Revue électronique internationale. – 2007. – 04. Mode of access: http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=427.
14. Bard Chr. La crise du féminisme en France dans les années trente. L'impossible transmission / Chr. Bard // Les cahiers du CEDREF. – 1995. – № 4–5. – P. 13–27.
15. Stistrup Jensen M. La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine // Clio. – 2000. – № 11.
16. Les héritages de Beauvoir. Un hommage de Christine Delphy. Mode of access: <http://1libertaire.free.fr/delphy5html>.
17. Benbassa E. Simone de Beauvoir, notre contemporaine? / E. Benbassa // 2050. La Revue de la fondation pour l'innovation politique. – 2008. – Avril. № 7.
18. Kristeva J. Le «Deuxième sexe» 60 ans après . 8 août 2009. Salon du Livre. Île de Ré. – Mode of access: <http://www.kristeva.fr/deuxiemesexe.html>.
19. Chaperon S. Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir / S. Chaperon // Clio. – 2001. – № 13.
20. Asue Iwasaki. Autour du « Deuxième siècle » de Simone de Beauvoir. Du féminisme égalitaire au féminisme différentialiste // Etudes de langue et littérature françaises de l'Université de Hiroshima. Departmental Bulletin Papers. – 2004. N – 23.
21. Chaperon S. La radicalisation des mouvements féminins français de 1960 à 1970 / S. Chaperon // Vingtième siècle. Revue d'histoire. – 1995. – Octobre-décembre. – № 48.
22. Бовуар С. де. Второй пол: В 2-х т. / С. де Бовуар. – М.; СПб.: Прогресс, 1997. – 832 с.
23. Saint-Hilaire C. Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes: regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie de sexe / C. Saint-Hilaire // Les limites de l'identité sexuelle / Sous la dir. De D. Lamoureux. Montréal : Les éditions du remue-ménage. – 1998.
24. Jeanson F. Simone de Beauvoir, ou l'entreprise de vivre / F. Jeanson. – P.: Seuil, 1966. – 345 p.
25. Sagara Martín C. L'éternel féminin ou la construction de l'altérité féminine // Actes du Xie colloque de l'Association des Professeurs de Philologie française de l'Université Espagnole. Université de La Rioja: Ed. CD, 2004.
26. Baril A. Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé. Mémoire. – Sherbrooke: Univ. De Sherbrooke, 2005. – 458 p.
27. Chaperon S. Simone de Beauvoir, cinquante ans après, le Deuxième sexe en héritage / S. Chaperon // Le Monde diplomatique. – 1999. – Janvier. – P. 23–34.
28. Cixous H. La Venus à l'écriture / H. Cixous. – P.: UGE, 1977. – 270 p.
29. Lamoureux D. Le paradoxe du corps chez Simone de Beauvoir / D. Lamoureux // Labyrinth. International journal for Feminist Theory and Cultural Hermeneutics. – 1999. – Vol. 1. – № 1. Mode of access: <http://h2hobel.phl.univic.ac.at/~iaf/Labyrinth/>

30. Irigaray L. Je, tu, nous. Pour une culture de la différence / L. Irigaray. – P.: Grasset et Fasquele, 1990. – 190 p.

31. Constant P. Qu'est-ce qu'une femme qui écrit? / P. Constant // Conférence à l'École polytechnique de Zurich (Suisse) le 24 mars 1999. Mode of access: <http://www.pauleconstant.com/docs/UFQF.pdf>

32. Rye G. Women's writing in contemporary France: new writers, new literatures in the 1990s. / G. Rye, M. Worton. – Manchester: Manchester univ. Press, 2002. – 160 p.

33. Цит. по: Garcin G. Le Dictionnaire, littérature française contemporaine. – P.: Fr. Boivin, 1988. – 185 p.

34. Lahaie Chr. Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe / Chr. Lahaie // Recherches féministes. – Montréal, 1994. – Vol. 7. – № 2. – 125 p.

35. Détrez Chr. L'idéologie de familialisme chez les romancières contemporaines / Chr. Détrez, A. Simon // RiLUnE. – 2005. – № 1. P. 13–28.

36. Benbassa E. Simone de Beauvoir, notre contemporaine? / E. Benbassa // 2050. La Revue de la fondation pour l'innovation politique. – 2008. – Avril. № 7. – P. 105–119.

37. Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents / Sous la dir. de Th ; Stauder. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2008. – 134 p.

У статті досліджується соціокультурний та літературознавчий зміст поняття «фемінізм» у французькій культурі. Аналізуються варіанти та форми фемінізму у французькій літературі ХХ ст. Визначається специфіка гендерної проблематики у книзі С. де Бовуар «Друга стать».

Ключові слова: фемінізм, прецизійність, екзистенціальний фемінізм, гендерна проблематика.

The paper researches into the sociocultural and peculiar to literary studies meaning of the notion «feminism» in French culture. The researcher analyses variants and forms of feminism in French literature of the XXth century and defines the specific character of gender problematics in the book «The Second Sex» by Simone de Beauvoir.

Key words: feminism, précieux literature, existential feminism, gender problematics.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 8.01

В.Л. УДАЛОВ,

*доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии
Института филологии и журналистики
Волынского национального университета им. Леси Украинки*

ПРОБЛЕМА ТОЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ДРУГИХ НАУК

Статья исследует возможности и необходимости решения проблемы точности литературоведения и других наук, условия, обеспечивающие научную точность.

Ключевые слова: наука, методология, точность, литературоведение, целостно-системный метод, классификация, систематизация.

Проблема точности-неточности литературоведения – давняя проблема. Она связана с актуальными и сегодня проблемами классификации наук. Классификаций, напомним, много – Аристотеля, Фр. Бекона, Гегеля, О.Конта, Дильтея, Виндельбанда и Риккерта, Энгельса, Вернадского, Кедрова и др. [9, с. 53–60]. Связана она и с проблемами исторических уровней развития науки [21; 19; 18], проблемами степени качества научных исследований, соотношения философии и конкретных наук, философии и искусства, и т. д.

Обратимся в данной статье к вопросам возможности и необходимости решения проблемы точности, а также к условиям, обеспечивающим точность в науке вообще, литературоведении в частности.

Современные учебники, пособия уже фиксируют, что долгое время, особенно в XX-м столетии, анализ науки и научного познания проводился по «модели» естественно-математического знания. «Характеристики последнего считались свойственными науке в целом как таковой, что особенно наглядно выражено в натуралистическом сциентизме» [9, с. 60]. Отсюда возникло деление наук на естественные, технические и общественно-гуманитарные (согласно принципу триадного деления). Первые две сферы считаются, естественно, точными, потому что пользуются математикой, их выводы подтверждаются экспериментами (конечно, непосредственно конкретными), количественными расчетами, вычислениями. В результате неточной считалась общественно-гуманитарная сфера наук, в том числе литературоведение.

Однако в последние годы такой подход сам стал восприниматься как неточный. Об этом в 1997 г. писал Н.К. Наенко, находя, что в таком подходе много тенденциозности, субъективности: «На самом деле точность (отсюда – неточность) литературоведения лежит в той же плоскости, что и объективность. Точным является то суждение, которое представляет собой результат научного исследования, иначе говоря – соображений о литературном факте, а не субъективной (тенденциозной) оценки его (пер. с укр. – В.У.)» [12, с. 4].

На это в 2004 г. обратил внимание В.П. Кохановский: «Поскольку гуманитарный материал достаточно сильно индивидуализирован и слабо поддается структурированию и типологизации – это сильно затрудняет его выражение в «точном языке», его унификацию

и категоризацию. Однако эти процедуры применяются и в этой сфере, хотя их осуществление сталкивается с большими трудностями. В настоящее время все более укрепляется мысль о том, что хотя социально-гуманитарные науки действительно изучают прежде всего индивидуальные, единичные события и процессы, но это отнюдь не значит, что в них неприменимы общие методы и принципы научного исследования». При этом, цитируя Г.И. Рузавина (из его кн.: Основы философии истории. – М.: 2001. – С. 8), В.П. Кохановский продолжает: «Специфика указанных наук «не дает права рассматривать историческое (социологическое, культурологическое и т. п. – В.К.) познание вне связи с общим процессом научного познания, его принципами и общими методами исследования» [9, с. 514].

Уже из приведенных соображений заметно, что дело тут не в самих науках как отдельных, обособленных явлениях, а в точности или неточности их научно-методологических основ, то есть в качестве научной методологии, ее аппарата и, в частности, в уровне понимания самих понятий «математика», «математичность». Это касается каждой науки, в одинаковой степени и литературоведения с его основными составными, среди которых важную роль играет качество теории литературы.

Рассмотрим эти вопросы подробнее. В 60-х гг. писали: «Литературоведы до сих пор лишены «окончательной» терминологии, «твердых» принципов анализа» [4, с. 12]. Так пишут и в последние годы о качестве истории, теории литературы, методики, методологии литературоведения, хотя это отдельные замечания. В 1997 г.: «Галузь, що була занедбана, – уся сфера поетики»; «Серйозних реформ вимагає історія літератури» [6, с. 16]. В 2003 г.: «Не може не імпонувати посилення уваги до теоретичного аспекту, продуманий зв'язок з літературним матеріалом»; «Методологія має передувати методиці» [8, с. 55, 61].

В 60–80-х гг. Д.С. Лихачев пытался защищать мысль, что действительно есть точные и принципиально неточные науки, к которым относится и литературоведение. В 1981 г. в книгу «Литература – реальность – литература» он в очередной раз включил статью «Еще о точности литературоведения» (1979), где писал: «В литературоведении существует своеобразный комплекс собственной неполноценности, вызываемый тем, что оно не принадлежит к кругу точных наук. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком «научности» [10, с. 195].

Стремясь вместе с тем уточнить, когда литература и литературоведение все же точны и где, по каким причинам, неточны, Д.С. Лихачев объяснял: «Все попытки создать точную методику исследования в литературоведении так или иначе связаны со стремлением формализовать материал литературы... Формализация становится недопустимой только тогда, когда она насильно приписывает материалу ту степень точности, которой он не обладает и по существу своему не может обладать... Что же в литературе не может быть формализовано, где границы формализации и какая степень точности допустима?.. Художественное творчество «неточно» в той мере, в какой это требуется для сотворчества читателя, зрителя или слушателя. Потенциальное сотворчество заложено в любом художественном творчестве».

Отсюда возник и конечный вывод: «Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин в виде некоей розы, в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что, чем дальше от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая «роза» дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину» [10, с. 197–198]. К точной, «жесткой периферии» он относил дисциплины, сопутствующие литературоведению: «литературное источниковедение», «литературную археографию», «историографию», «библиографию», «стиховедение» и т. п. В таком случае собственно «неточными» оказывались основные дисциплины: литературная критика, история литературы и теория литературы (методологию в тот период в состав литературоведения не допускали, не включали, в чем, кстати говоря, проявлялось искусственное обособление, надуманная «оторванность» наук друг от друга на том уровне, где объективно имеет место их внутренняя общность).

Обратимся теперь к оценке высказанного. Сегодня уже несложно увидеть, что в основе сделанных в 60–80-х гг. выводов лежат приблизительные, описательные соображения всего лишь из области отдаленного и потому субъективного восприятия исследуемых объектов («жесткая», «менее жесткая», «сердцевина», «роза»). Недаром М.К. Наенко поз-

же писал (см. выше), что точность-неточность литературоведения лежит «в той же плоскости, что и *объективность*», а не в области их «субъективной оценки».

Таким образом, ошибочное решение проблемы возникло, оказывается, из-за имевшего в то время место недостаточного качества научного подхода и недостаточно высокого уровня научного исследования избранных объектов, а не от их собственного противостояния (естественные науки и математика – другие науки, социально-гуманитарные), при котором, вроде бы, имманентно, от природы своей, есть науки точные и неточные.

Если, для наглядности, пойти дальше в таком ложном допущении, то придется соглашаться с еще большими нелогичностями и бессмысленностями. Если, допустим, считать, что вообще все удаленное от эмпирии (конкретной чувственности) и математики (цифровой) является неточным, расплывчатым, приблизительным, – то окажется, что предельно неточными и потому особенно сомнительными станут выглядеть вообще любые объективные, но не конкретно-цифровые *закономерности*. Тем более, это будет касаться *всеобщих* объективных принципов и законов самой Действительности – таких, как [22, с. 19], «материя» (двух основных типов), «строение и развитие», «количество и качество», «мера и степень», «содержание и форма», «направление», «сущность и форма проявления», «ступенчатость», «возможность и необходимость», «конечное и бесконечное», «конкретное (телесное, вещественное) и абстрактное (диастольное, разреженное)», «часть (показатель одной стороны, одной из противоположностей) и целое (ступенчатое единство противоположностей)», а в конечном счете и само «Бытие» всего, что есть, т. е. «Действительности». Так что же – все эти и другие всеобщие (везде, во всем, всегда действующие) закономерности Действительности неужели стоит считать «неточными», а значит «неестественными» и потому сомнительными, надуманными? Может, и мы тогда «как бы» не существуем да и самой Действительности нет?..

Или все же признать, наконец, обратное – именно то, чему долгое время в XX в. тоже отказывали в существовании: признать, что «истина» (онтологическая прежде всего) не есть только «конкретная» и всегда частичная, только чувственно воспринимаемая. Стоит, наконец, признать и то, что «понятие конкретной истины утратило бы всякий смысл, если бы не было ее противоположности, абстрактной истины» [13, с. 439], что смысл утрачивает и часть, когда игнорируется целое.

Такого признания требует учет практического действия всех всеобщих объективных принципов, в том числе принципа «целостности» (единства противоположностей), отсюда учет того объективного факта и явления, что «абстрактное» – это отвлеченное от «конкретного» и «множественного», т. е. в основе лежащее и их связующее. Следствием будет и то, что «истина» есть не только онтологическая (бытийная), но и гносеологическая (познавательная), которая бывает частичной и целостной, частично-системной (односторонней, поверхностной, субъективированной) и целостно-системной, т. е. объективной, природной, естественной, учитывающей наличие противоположностей.

Следующей причиной ошибочных представлений о точности-неточности литературоведения оказывается нередко встречавшаяся в былые времена так называемая «подмена понятий» или, шире, «подмена оснований». Скажем, выводить неточность науки о литературе из учета в литературе расчета на соавторство, сотворчество читателя, зрителя, слушателя – как раз и есть подмена понятий. Во-первых, учет сотворчества имеет место не только в литературе и науке о литературе, а в любой науке и в любом искусстве. Во-вторых, сотворчество – это уже иная сфера, не сама по себе литература и наука, а их восприятие (т. е. не внутренняя, а внешняя по отношению к ним сфера), где есть свои уровни и ступени качества. В-третьих, с уровнем *качества восприятия* избранных объектов, присущего не иначе, как *субъектам* науки, причем опять-таки не только науки о литературе, а вообще любой науки, – как раз непосредственно и связана степень качества (точность-неточность) как отдельных исследований, так и самой науки в целом. И, в-четвертых, решение вопроса упирается в выяснение степени качества тех базовых оснований, что лежат исторически и фактически в основе определенной науки и всех наук, т. е. в выяснение степени качества их методологических корней.

В результате винить в таком случае следует не ученых или писателей, не отдельную науку литературоведение и не художественную литературу, а качество избираемой науч-

ной методологии – литературоведческой и вообще научной. Это, оказывается, сами познавательные подходы, характер и процесс *восприятия* избираемых объектов бывают в науке, причем любой, точными или неточными по определенным причинам.

Неточными восприятие и его методология бывают тогда, когда в основе их лежит использование неточного познавательного аппарата, неточных познавательных и онтологических категорий и понятий. Неточных, если они частичны, однобоки, поверхностны, узки, если они не адекватны Природе, не гармонируют с имманентными законами объектов, принципами существования и развития Действительности.

По причине неадекватности восприятия художественную литературу объявляют, например, существующей для развлечений (сегодня, к сожалению, это довольно распространенный взгляд). В действительности же объективная функция литературы не столько развлекательная (это сопутствующий прием), сколько познавательная, воспитательная и, главное, мировоззренческая в своей основе. Винить, таким образом, необходимо поверхностные (частично-системные) подходы и взгляды. Их надо углублять до уровня имманентной связи с природными свойствами художественной литературы, которая в конечном счете отражает Действительность и потому от нее получает свою *организмичность*, о чем уже пишут современные Философские словари [14, с. 453–454; 24, с. 344; 25, с. 466–468].

Стоит учитывать и уровень мышления писателей и литературоведов, как и принятый в литературоведении уровень методологии. Этот уровень во многом грешит пока субъективизмом (отклонением от учета и использования объективных закономерностей).

Есть и в естественных науках, а также в философии, как отметим ниже, проявления субъективизма. Они тоже свидетельствуют, что неточности зависят от качества мировоззренческого, философского, методологического восприятия объектов исследования – объектов физических, математических, химических, биологических, социальных, политических, литературных и т. д. Причем, если еще точнее, речь идет прежде всего о качестве не *общей* (избирательной, относительной), а *всеобщей* методологии. Есть, оказывается, и такая, ибо есть не только «общее», но и «всеобщее», лежащее в его основе [24, с. 140], а не наоборот, как часто считают [подробнее см. 22, с. 27–32], есть не только «относительное», но и «абсолютное», не только «конечное», но и «бесконечное», а также и гармоничное взаимодействие между всеобщими объективными принципами, законами объективной и субъективной Действительности. Отсюда всеобщая методология – замечают ее или нет – непременно лежит, в той или иной степени (даже бесконечно малой), в основе мышления, познания, поведения и деятельности любого субъекта, ибо субъект всегда тоже часть Действительности (всего, что есть) как Объекта.

Итак, это именно *всеобщая* методология пока еще нечетко усвоена, осмыслена, недостаточно объективной выглядит в нашем восприятии, недостаточно в нашем, субъектов, понимании целостна и системна, что и снижает качество наук. Существенная причина этого в том, что мы все живем в «*переходный период*» в науке (ему уже столетия) – от *частично-системного* уровня методологии научных исследований, а также мировоззрения, мышления, к апогейному, *целостно-системному*, природному уровню, то есть адекватному целостно-системной Природе Действительности. Мы *всеобщие* принципы Природы Действительности, ее строения, развития, Бытия знаем пока недостаточно даже в их перечислении, не то что в системной взаимосвязи и гармонии (об этой проблеме четко знают физики-ядерщики). Да и зная некоторые из всеобщих принципов, часто нарушаем их себе во вред – в быту, в политике, в науке и т. д.

Не удивительно, что есть много неточностей не только в науке о литературе, но и во всех остальных науках, естественных тоже, да и в философии. Например, методологический принцип *триадного* деления теоретически уже осмыслен как искусственный [24, с. 489; 25, с. 700] в отличие от природного, *бинарного* подхода и деления, но по давней традиции во всех науках и в философии практически продолжают пользоваться *триадностью*, а потом удивляются наличию противоречий и ошибок в процессе исследований и в выводах. Другие примеры: частое игнорирование в разных науках принципа органичности в пользу механистичности, принципа объективности в пользу субъективности, принципа взаимосвязи в пользу односторонней связи. Скажем, нередко еще считают, что в одних произведениях есть конфликт, в других нет. То же происходит с восприятием сюжета, жанра. Есть популя-

ризация идей «смерти романа», «смерти автора», «номадологии» (с ее идеей нового типа книги и литературы: «без автора-субъекта и мира-объекта») [17, с. 320–326], «симулакрума» (как замены типологии образов одной его разновидностью) [17, с. 456–459], «хололизма» (утверждающего «неделимое Целое» как подмену Целого и Части [23, с. 700]), «шизоидного типа сознания, где отсутствует жесткое ролевое закрепление субъекта в мире», где «единое может существовать параллельно с противоположностями, целое – отдельно от частей и не объединяя их» [5, с. 9–10]. Есть и другие хитросплетения и досадные неточности, возводящие Хаос и безудержную Фантазию в культ слепого поклонения.

Короче, реальный путь к математической точности – в повышении качества понимания и использования принципов объективного познания объектов, отсюда всеобщей для всех наук методологии, осмысление ее как природной, целостно-системной и перспективно значимой.

Итак, все науки, в том числе литературоведение, и *могут* объективно, и объективно *должны* быть математически точными. Это во-первых.

Во-вторых, ради ответа на вопрос: как этого достигнуть, важно учесть, что математика, математическая точность согласно своей природе бывают – тут и есть главный ответ – *разными*. Без учета этого обстоятельства как раз и возникает то обманчивое впечатление, что наука о литературе вроде бы принципиально «неточная наука».

Дело в том, что математикам, физикам известно, и выдающийся французский математик Анри Пуанкаре (1854–1912) об этом писал [15, с. 8–9], а много раньше Аристотель детально объяснял, что «формализация», «математика» и «точность» имеют две противоположные формы проявления (как результат действия принципа бинарности): они бывают *количественными* (гр. – квантитативными) и *качественными* (гр. – квалитативными) [16, с. 517]. Об этом есть подробные сведения и в книге В.П. Визгина «Генезис и структура квалитативизма Аристотеля» (М.: Наука, 1982) [3]. И каждая наука всегда использует оба проявления математики, отсюда и точности – *количественную* (цифровую) и *качественную, терминологическую*. Использование происходит с учетом всеобщего принципа доминанты (преобладания) одной или другой противоположности (что не нарушает наличия их взаимосвязи).

Преобладающее использование в *естественных* науках квантитативного, количественно-математического метода и аппарата широко известно. Что касается *гуманитарных* наук, в том числе литературоведения, языкознания, мало пока учитывается, что объективно (независимо от субъектных желаний) их научный аппарат преимущественно квалитативный, *качественный*, то есть *терминологический* – с разной степенью качества терминов. Хотя «Дильтей доказывал самостоятельность предмета и метода гуманитарных наук по отношению к естественным (одни «изучают жизнь природы», другие «науки о духе» – жизнь людей)» [9, с. 487], – все равно *абсолютной* самостоятельности, обособленности тут быть не может в силу уже отмеченных всеобщих причин: жизнь природы и жизнь людей теснейшим образом взаимосвязаны. Как всюду, здесь тоже действует принцип доминанты, преобладания. «Социальное познание ориентировано *преимущественно на качественную* сторону изучаемой им действительности... Поэтому удельный вес количественных методов здесь намного меньше, чем в науках естественно-математического цикла... Как бы широко математические методы не использовались в гуманитарных науках, они для них остаются все же вспомогательными методами, но не главными» [9, с. 522–523].

И вот теперь обратим внимание, что степень *качества* терминологии бывает разной и в литературоведении, и в науках из сферы самого познания, мышления, в гносеологии, логике, философии:

а) местами исторически приблизительной, поверхностной, узкой, далекой от точности (объективной адекватности), т. е. *частично-системной*;

б) а в чем-то уже *целостно-системной*, точной, где уже достигнута адекватность в понимании природы объекта, объектов.

Как достичь апогейной, *качественно-математической* точности научного аппарата? Поскольку он состоит из «слов» и «терминов», это и подсказывает необходимость сравнения их между собой.

Слова, как известно, *многозначны*, отсюда часто не понимаем, о чем речь; возникают недоразумения. В науке «люди не понимают друг друга потому, что они не говорят на одном и том же языке», – справедливо писал Анри Пуанкаре, имея в виду язык слов, их смыслов, значений, язык научных взглядов [15, с. 616].

Термины – *однозначны* по смыслу, отсюда обладают качественной четкостью значения и функции, иначе говоря, они математически точны.

Итак, спасение и перспективное развитие всех наук – естественных, технических, философских, гуманитарных, в том числе литературоведения – в повышении качества их научной терминологии, прежде всего той, что касается методологии, онтологической и гносеологической.

Для непосредственного достижения математичности (синоним точности) качественного научного аппарата существует опять-таки *два* способа. Они противоположны (а не противоречивы) и дополняют друг друга.

Об одном из них писал Рене Декарт: «Определяйте значения слов, и вы избавите мир от половины его заблуждений». То есть дело – в превращении «слов» в «*термины*» и в уточнении смысла имеющихся научных терминов, в избавлении их от поверхностных, частичных значений, в доведении их до целостности. Это первый прием достижения точности в науке вообще, в литературоведении в частности. Так, «метод» – не только «способ» (в этом односторонность), но и «путь» (опять два аспекта).

Второй прием возникновения или корректировки терминологии остался за пределами внимания Декарта. Не упоминали о нем ни Френсис Бекон, ни Гоббс, Локк, Кант и т. д. [19], взгляды которых сказываются в науке до сих пор. Между тем сегодня нетрудно догадаться и о существовании этого приема, и о его смысле. Если учесть, что объект как целое – единство противоположностей, по меньшей мере двух, и есть, известна одна из них, то уже ясно, что должна быть вторая, что она при этом противоположна первой на общем «основании». Поскольку первый способ (корректировка *значения*) связан с *внутренней* стороной «слова» и «слов» (внутренняя сторона – это «основание» их значения), значит второй способ, противоположный, связан с корректировкой *внешней* стороны «слова» и «слов» – их взаимосвязи.

Выход и в самом деле в том, что «*слова*» как вербальная форма мысли, мыслей, отражающих окружающее, не существуют отдельно, как и тела, вещи, явления, приемы, законы, принципы. Они всегда взаимосвязаны, имеют связи *внутренние* и *внешние*. Об этом знали в Древнем Китае, Древней Индии. Знал Аристотель, который писал: «Противоположности суть начала существующего», «Следует мыслить себе как единое двойку» [2, с. 77, 276]. Осознавали это Аль-Кинди [24, 14], позже, в XVII-м в. – украинцы Касиян Сакович и Иоаникий Галытовский, за которыми наука, к сожалению, не пошла в свое время [11, с. 90–92].

Эти факты и подсказывают второй способ: определяйте *взаимосвязи между* словами и терминами, и вы избавите мир от второй половины его заблуждений.

Приведем примеры из разных наук. Категорию «целое» понимают в философии обычно как *совокупность* (частей, элементов), хотя при этом учитывается лишь формальная, механистическая связь, которая охватывает лишь часть объектов (и в этом частичность определения). Объекты же есть и организмические, где внутренние связи – теснейшие, взаимопроникающие [14, с. 214, 215; 1, с. 391–392]. Отсюда и «целое» – если в конечном счете, на уровне сущности – это *единство противоположностей*, которое по природе своей всегда ступенчато (есть 1-я, 2-я ступень единства и т. д.). Другой пример. «Объектом» часто считают то, что попадает в поле зрения субъекта, хотя и тут видна односторонность (не учтена онтология), ибо «объект» противоположен *любому* «субъекту», а не только познающему [15, с. 359, 614]. В свою очередь «структуру» и «систему» не всегда различают на уровне их сущности – «структуру» как *доминирующее соотношение* частей и элементов в объекте, а «систему» как *доминирующее взаимодействие* этих частей, элементов. Сущностные определения таковы, ибо «соотношение» и «взаимодействие» – два противоположных вида «взаимосвязи», которая выражает собой их единство [25, с. 64], а не «признание взаимодействия и взаимозависимости» [25, с. 199], поскольку тогда игнорируется «соотношение», которое тоже «отражает взаимозависимость» [25, с. 74].

И таких неточностей в определении *взаимосвязей* между терминами в современной философии пока много. Она от них избавляется (правда, очень медленно). Есть и неиспользованные, упущенные, забытые возможности, в частности, принципы «доминанты», «перерыва постепенности», «скачка» и др.

В астрономии, астрофизике, отсюда и в быту, чаще считают, что Вселенная – это вообще все, что нас окружает. Но это узкий взгляд. Древние мыслители четко знали, что Вселенная – это лишь «светлый порядок» и одна сторона Действительности (< гр. *di* < *dis* – дважды [16, с. 354] + *ist* – «настоящий, несомненный», укр.: «існуючий», отсюда «истина» [26, с. 179]), Действительности как «двояко существующего», имеющего Природу (как свою Основу) и Бытие как функцию. Древние украинцы тоже знали, что часть Действительности – то, что «світиться», отсюда и слово «Всесвіт» («все, що є світ»). Вместе с тем древние греки знали, что Космос – это «темный порядок». Отсюда Космос и Вселенная – две основные стороны Действительности, они соотносительны, взаимодейственны, взаимопроникают и взаимовлияют друг на друга. В таком понимании – объективная точность и богатые возможности для четкого использования терминов.

Еще пример. Часто пишут: «Метагалактика, в которой мы живем» – единственная во Вселенной». Лишь иногда пишут, что метагалактик много. Кроме того, часто считают, что наша Метагалактика только расширяется, и спорят, будет ли она сжиматься или уже начала. В таких выводах виновата неточность терминов.

Между тем, если размышлять объективно и целостно-системно, одного-единого процесса нигде нет и быть не может: это противоречит объективным и всеобщим законам и принципам (везде есть прежде всего две стороны). И нашей Метагалактике свойственны два процесса одновременно: за принципом доминанты расширение в ней целостное, а сжатие локальное (отсюда «черные дыры»). Это и в Метагалактиках нашего типа – в отличие от Антиметагалактик, которые в целом, наоборот, сжимаются при локальном расширении. Так обеспечивается между ними взаимообмен вещества и энергии. Но другие Метагалактики долго еще не будут видны из-за огромнейшей удаленности.

Есть, таким образом, во всех науках неточности и точности качественного, терминологического характера. Приведем примеры из теории литературы, которая вслед за методологией нуждается в качественном уточнении. Художественный образ одни привыкли определять как конкретную картину жизни (следуя, скажем, за Г.Л. Абрамовичем, П.К. Волынским), другие как обобщенную (за Г.Н. Поспеловым), а третьи считают образ одновременно конкретный и обобщенный (за Л.И. Тимофеевым, В.М. Жирмунским, Н.А. Гуляевым). Однако лишь последний взгляд объективный и целостно-системный, что четко доказывается двояко, на единичном и всеобщем уровнях – не только фактами из литературы, но и гармонией взаимодействия всеобщих закономерностей. При этом в одних образах доминирует конкретное над обобщенным, в других обобщенное над конкретным. В результате одни образы повернуты к нам или полностью конкретной стороной (пример из Пушкина – «В роще сумрачной, тенистой...»; из Шевченко «Садок вишневый коло хати...»), или полностью обобщенной (пример из Лермонтова – «Мы пьем из чаши бытия...»); из Гете: «Все быстротечное – символ, сравнение, Цель бесконечная здесь в достижении...»), или же обеими сторонами с частичной доминантой одной или другой (в большинстве произведений мировой литературы).

Поскольку образы есть в каждом произведении и находятся в столкновении, – то в любом произведении есть и конфликт, и коллизия, ибо это формы столкновения образов. И опять это объективно и точно, как бы ни старались доказывать (при механистическом подходе), что в одних случаях конфликт или коллизия есть, а в других они отсутствуют.

Частичное понимание типологии конфликтов-коллизий сказывается не только в литературоведении, но и в жизни. Люди чаще всего конфликтуют «между собой» (один вид конфликта) и «с окружением» (второй вид) и не замечают, что это всех губит. Между тем тут лишь два вида «производного» конфликта. Спасительным есть учет двух видов противоположного, «исходного» конфликта – во-первых, внутреннего (у каждого человека с собой на пользу себе и другим; об этом речь в миниатюре Тургенева «Близнецы»), во-вторых, корневого, внутриобстоятельного конфликта (столкновения в сфере обстоятельств, законов, условий, природных сил и т. п.). Примеры – в пословицах: «Кто учит-

ся на своих ошибках, ходит в темноте», «Как аукнется, так и откликнется». Или в афоризмах: «Якби ми вчилися так, як треба, то й мудрість би була своя» (Шевченко), «Слаб и робок человек, слеп умом – и все тревожит» (Пушкин), «Щелкни кобылу в нос – она махнет хвостом», «Не в совокупности ищи единства, но более – в единообразии разделения» (Козьма Прутков), «Литература – лекарство для души» (Плиний Младший).

В учете этих двух видов «исходного» конфликта – спасение для всех. С помощью художественной литературы такие конфликты усваиваются и быстрее, детальнее, и легче-проще, чем на материале любых других наук. Литературоведению они уже известны на природном уровне. Столь же четко уясняется и ступенчатая типология художественных и жизненных «идеалов» и «методов», о чем известно пока весьма приблизительно, поверхностно.

Общий вывод. Во всех науках есть точные места и неточности. Все тут зависит от уровня, от качества методологии. Все науки постепенно переходят от *частичного* (однобокого) к *целостно-системному* уровню развития, к адекватному отражению объективной и субъективной Действительности. Если, вопреки этому, видеть цель какой-либо науки или искусства в замыкании «внутри себя», это обманчивое представление. Как тут ни навязывай *литературоведению и литературе* «собственную действительность», «вольную игру творческого воображения», «автономию», все равно ни устранить, ни отменить того, что *эти «формы творческой активности субъекта»* независимо ни от кого «открытые системы», взаимосвязанные с объектами и с Всеобщим Объектом – Действительностью. Недаром, говоря словами Альберта Эйнштейна, «вся наука и литература – совершенствование повседневного мышления», мировоззрения и способностей, которые лежат в основе наших взаимоотношений, действий, всего уклада жизни. Иное дело, насколько это совершенствование качественно и в какой поэтому степени помогает человеку, людям, обществу, человечеству понять, как жить лучше.

Таким образом, литературоведение, как и другие науки, объективно может и должно быть точным качественно, терминологически. Отменить этот процесс невозможно, его можно или замедлить себе во вред, или ускорить себе на пользу. А ценность высококачественной, классической литературы для ускорения этого процесса поистине безгранична, как и ценность ее целостно-системного исследования, теоретико- и историко-литературного. Дальнейшее качественное уточнение методологии литературоведения и других наук – важнейший шаг на пути всех к лучшей жизни.

Список использованной литературы

1. Алексеев П.В. Философия: учебник / П.В. Алексеев, А.В. Панин. – Изд. 2-ге, перераб. и доп. – М.: Проспект, 1999. – 576 с.
2. Аристотель. Сочинения: В 4 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1972. – 450 с.
3. Визгин В.П. Генезис и структура качественизма Аристотеля / В.П. Визгин. – М.: Наука, 1982. – 429 с.
4. Вопросы литературы. – 1967. – № 9.
5. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп. – Пер. з фр.; вступ О. Шевченка / Ж. Дельоз. – К.: КАРМЕ-СІНТО, 1996. – 384 с. – 2500 екз.
6. Дубина М.І. Відродження України і література / М.І. Дубина // Суспільствознавчі науки і відродження нації: збірник наукових праць. – Кн. 1. – Луцьк: ВАД, 1997. – 205 с. – С. 12–19.
7. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – 440 с. (Текст – нач. 1960-х гг.).
8. Зарубіжна література в школі: Матеріали круглого столу // Слово і Час. – 2003. – № 8. – С. 45–66.
9. Кохановский В.П. Основы философии науки: учебное пособие для аспирантов / В.П. Кохановский, Т.Г. Лешкевич, Т.П. Матяш, Т.Б. Фатхи / Ответ. ред. В.П. Кохановский. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 603 с. – С. 53–60.
10. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 216 с.

11. Макаров Анатолій. Світло українського барокко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
12. Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції / М. Наєнко. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 320 с.
13. Ойзерман Т.И. Существует ли абстрактная истина? / Т.И. Ойзерман // Субъект, познание, деятельность. – М.: Канон, 2002. – 718 с. – С. 417–440.
14. Організація. Організмичні теорії. Органіцизм // Філософський енциклопедичний словник: А-Я. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
15. Пуанкаре Анри. О науке. – Пер. с фр.; под ред. Л.С. Понрягина. – 2-е изд., стереот. / Анри Пуанкаре. – М.: Наука, 1990. – 736 с.
16. Словник іншомовних слів. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.
17. Современный философский словарь / Под общ. ред. В.Е. Кемерова. – М.-Бишкек-Екатеринбург: Одиссей, 1996. – 607 с.
18. Удалов В.Л. Аналіз і синтез: Цілісно-системний рівень. Одноступеневий варіант / В.Л. Удалов. – К.-Луцьк: ВАД, 2005. – 72 с.
19. Удалов В.Л. Критика методу Декарта / В.Л. Удалов. – К.-Луцьк: ВАД, 2005. – 36 с.
20. Удалов В.Л. Програма курсу «Методологія літературознавства» / Для студентів філолог. факультетів / В.Л. Удалов. – К.-Луцьк: ВАД, 2005. – 40 с.
21. Удалов В.Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень: посібник / В.Л. Удалов. – Луцьк: ВАД, 1995. – 110 с.
22. Удалов В.Л. Принципи частково- та цілісно-системних досліджень / В.Л. Удалов, Т.В. Полежаєва. – К.-Луцьк: ВАД, 2011. – 40 с.
23. Філософський енциклопедичний словник: А-Я. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
24. Философский словарь. А-Я / Под ред. И.Т. Фролова. – Изд. 5-е. – М.: Политиздат, 1986. – 590 с.
25. Філософський словник / За ред. В.І. Шинкарука. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: УРЕ, 1986. – 798 с.
26. Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский, В.В. Иванов, Т.В. Шанская / Под ред. С.Г. Бархударова. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1975. – 543 с.

Стаття досліджує можливості й необхідності вирішення проблеми точності літературознавства та інших наук, умови, що забезпечують наукову точність.

Ключові слова: наука, методологія, точність, літературознавство, цілісно-системний метод, класифікація, систематизація.

The article investigates possibilities and necessities of solving the problem of precision of literary studies and other sciences, as well as conditions guaranteeing scientific precision.

Key words: science, methodology, precision, literary studies, integral-systematic method, classification, systematization.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 82.0.808.1

В.В. ФЕДОРОВ,

*доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой русской литературы
Донецкого национального университета*

ЧТО ПРОИСХОДИТ С ПОЭТОМ ПЕРЕД НАЧАЛОМ ЕГО ПОЭТИЧЕСКОГО БЫТИЯ?

В статье исследуется специфика литературного произведения как события поэтического бытия. Анализируются процессы отражения и сотворения действительности в художественном произведении. Определяется роль воображения в творческом акте сотворения и отражения действительности.

Ключевые слова: событие поэтического бытия, субъект / объект воображения, фабульная действительность, лирический субъект, поэт, повествователь, субъект превращенно-словесного бытия.

Данный вопрос легко заподозрить в некорректности, поскольку, с нашей точки зрения, событие поэтического бытия, будучи превращенным: словесным по типу и непрямым по способу осуществления вследствие этого осуществляется через событие жизни. Это событие совершается в жизненно-прозаической (фабульной) действительности совокупными усилиями фабульных персонажей. Событие жизни, например, в романе Пушкина «Евгений Онегин» начинается сразу – с монолога Онегина о своем дяде. К этому моменту уже есть большая дорога с ее неперменным спутником – пылью, карета, сам Онегин и вообще вся та действительность, в которой есть не только Москва и Петербург, поместья Онегина, Ленского и Лариных, но и «Лондон щепетильный», Брента, туманная Германия, Геллеспонт с плывущим по нему лордом Байроном и проч. Указав на этот несомненный факт, мы лишь зафиксировали его. Однако он вовсе не является «само собой разумеющимся». Д.С. Лихачев в своей старой, но не устаревшей, статье «Внутренний мир художественного произведения» утверждает, что та действительность, в которой существуют действующие лица, является не «отраженной», но «сотворенной» [1]. Акт творения должен во всяком случае предшествовать событию жизни. Даже у Бога этот акт занял целый день. Ясно, что «внутренний мир» создается автором не «предварительно»: его нельзя считать подготовленным к моменту начала события жизни как практической формы превращенного бытия поэта. В рабочих тетрадях Достоевского мы не найдем задания создать вязкое пространство, в котором было бы трудно передвигаться.

Если Д.С. Лихачев прав, и фабульная действительность сотворена, возникают, по крайней мере, два взаимосвязанных вопроса: каким образом это происходит и когда? Поэт – прежде всего субъект воображения, или воображающий. Воображающий – особый относительно жизненного существа субъект. Воображение – не специфическая способность человека, отличающая его от животных, но вынужденный со стороны воображающего акт. Воображающий – субъект внежизненного бытия, вследствие чего он оказывается перед необходимостью существовать превращенным образом – через существование тех, в кого

или чем он себя вообразил и тем самым превратил. Вместе с субъектом жизненного (животного) существования он формирует «целое человека» (термин М.М. Бахтина). Человек, которого мы считаем одним субъектом, только наделенным сравнительно с животным «дополнительными» свойствами (в том числе воображением), есть на самом деле «единое в трех лицах»: целое человека, собственно человек (воображающий) и субъект отвлеченно жизненного существования (животное). Таким образом, Пушкин – не субъект жизненного существования, а «целое Пушкина», в состав которого входит Пушкин-поэт и Пушкин – субъект животного существования. «Целое человека» – это, конечно, особая и весьма сложная проблема, которую мы теперь не рассматриваем, но считаем необходимым постулировать существование этого субъекта.

В отличие от просто воображающего, поэт является субъектом не языкового, но словесного по типу бытия. Вследствие чего он воображает и превращает себя сначала в субъект языкового бытия, а через него – в совокупность фабульных персонажей и жизненно-прозаическую действительность, в которой они пребывают и осуществляют событие жизни. В литературном плане субъект языкового бытия является повествователем, в драматическом – исполнителем, в лирическом – лирическим субъектом. Отличие поэта от не-поэта, как видим, является онтологическим по своему характеру. Поэт – не тот, кто овладел суммой умений и навыков, позволяющих ему писать литературные произведения, но тот, кто осуществляет человеческое по своему онтологическому качеству бытие в максимально возможной для него степени напряженности. Поэтов мало, людей же, овладевших поэтическим искусством, весьма значительное количество. Но мы теперь говорим не о них.

Высказывание повествователя, учитывая сказанное выше, следует рассматривать не как искусное высказывание на «общерусском» языке, но как свободное высказывание на языке, созданном Пушкиным-поэтом. Таким образом, высказывание повествователя – это «не еще одно» высказывание на общерусском языке, но единственное высказывание на языке, сотворенном Пушкиным. Точнее, поэт создает особую (языковую) онтологическую форму, которая становится основой для языка-речи. Повествователь как субъект *бытия* осуществляется языковой формой, производной от словесной, в качестве субъекта речевой *деятельности* повествователь становится субъектом высказывания. Отличительные особенности языка, на котором высказывается повествователь, легко принять за особенности самого высказывания. Но, например, лирический субъект является субъектом высказывания, очевидно отличным от высказываний на общерусском (национальном) языке. Но в том и другом случае – это не особенные высказывания на одном и том же (общерусском) языке, а два высказывания на двух различных языках. Язык, созданный Пушкиным как автором «Евгения Онегина» является языком, принятым для общения между фабульными персонажами, и этим языком пользуется как Владимир Ленский, который в качестве поэта мог отличить ямб от хорея, и няня Филиппьевна, которая даже слов таких не знала, но четырехстопный ямб является таким же объективным признаком ее речи, как и речи других, более образованных персонажей. Двусложная стопа с ударением на втором слоге есть объективный признак языка-речи, которым владеют все персонажи безотносительно к их просвещенности в области версификации.

Субъект языкового бытия воображает и превращает себя в телесную – жизненно-прозаическую – действительность. Совокупность телесных форм организуется в телесную действительность, не отражающую (не воспроизводящую) телесную действительность Пушкина как субъекта жизненного существования, но онтологически производную от субъекта языкового бытия. Особенности фабульной действительности «Евгения Онегина» объясняются онтологическими особенностями языковых форм, превращающихся именно в такие телесные формы, в какие способны превращать себя языковые формы.

Итак, Пушкин-поэт является субъектом превращенно-словесного бытия, вследствие чего он осуществляет себя через бытие языкового субъекта, который, в свою очередь, осуществляется через существование фабульных персонажей и фабульной действительности. Таким образом, мы ответили на первый вопрос: фабульная действительность появляется (происходит) вследствие акта воображения: субъект ближайшим образом языкового бытия воображает/превращает себя в эту действительность и пребывающих в ней субъектов разнообразного телесного существования.

Теперь мы должны ответить на второй вопрос: когда это происходит? Актуальность вопроса объясняется все той же причиной: бытие поэта начинается сразу, следовательно, наш вопрос: «Что происходит в промежутке между ситуациями «Пушкин – не-поэт» и «Пушкин-поэт»?» некорректен. Попробуем все же показать, что у него есть основание. Субъект языкового бытия воображает и превращает себя в телесную – пространственно-временную – действительность. Это – самостоятельная ситуация – в том смысле, что в ней осуществляется *только* превращенное бытие языкового субъекта. Сейчас, в этом именно состоянии языкового субъекта, фабульная действительность не обладает *своим* существованием: оно полностью направлено на осуществление бытия языкового субъекта.

Фабульная действительность не является особой сферой сразу, она не создается как самостоятельная, ее необходимость заключается в том, что она осуществляет онтологическую функцию – быть практической формой превращенного бытия языкового субъекта (а через него – поэта). Можно утверждать, что в известном смысле фабульной действительности в рассматриваемой ситуации нет, а есть *только* языковой субъект в своем актуальном превращенном состоянии. «Известный смысл» состоит в том, что фабульной действительности нет как особой, специфической, т. е. как отвлеченно телесной, величины. Языковой субъект и телесная сфера соотносятся как творящий (воображающий) и творимая (воображаемая) действительность. Этот тип связей и отношений символизируется вертикальной линией. Фабульная действительность в пределах вертикальных связей и отношений не является особой величиной – со своим собственным типом существования, своими целями и способами их достижения.

Однако фабульная действительность *становится* особой сферой. Эта самостоятельность (относительная, разумеется) *достигается*, а не прямо осуществляется субъектом языкового бытия. Самостоятельность фабульной действительности обусловлена ее отчуждением от языкового субъекта и онтологической изоляцией от него. Фабульная действительность «закрывается» от языкового субъекта пространством и временем и образует особую – телесную – сферу, в которой высшей формой существования является жизнь. Таким образом, фабульная действительность получает определенную онтологическую самостоятельность потому, что она отрешается от первичного субъекта бытия и изолируется от него. Фабульная действительность не является самобытной сферой: у нее нет собственно источника бытия, поэтому она вынуждена онтологически паразитировать на субъекте языкового бытия. Это отрешение и изоляция является результатом «своеволия» жизненной действительности: она отделяется от субъекта языкового бытия и как бы декларирует свою суверенность.

Итак, фабульная действительность «происходит» в результате своего рода онтологического предательства субъекта языкового бытия, отделения от него и ухода в специфическое существование. Языковой субъект относительно фабульной действительности как сферы специфически телесного существования определяется теперь не как «творящий», но как «творец», т.е. становится также суверенным – относительно суверенной фабульной действительности – субъектом, именно творцом, создателем – тем, кто сотворил эту действительность и позволил ей отложиться от себя.

Фабульная действительность есть результат некоторого события, которое предшествует, таким образом, ее возникновению, но это особенная ситуация предшествования, т. е. не предшествование во времени, а предшествование самому времени: вне (сверх) время предшествует времени, вне (сверх) пространство – пространству. Время и пространство появились вместе с появлением фабульной действительности, и ее появлению/происхождению предшествовали события, явившиеся причиной возникновения в частности пространства и времени как онтологических условий специфически телесного существования, совершающегося в жизненно-прозаической действительности.

Однако поэт с этим фактом не смиряется, но предпринимает попытку снова вовлечь ее в сферу своего поэтического бытия – уже в качестве особой (и особенной). Каким образом это достигается? – При помощи субъекта, которому М.М. Бахтин присваивает термин «целое героя» [2, с. 15]. Целое героя – онтологическая общность, включающая в себя фабульного персонажа (субъекта специфически жизненного, «фабульного» существования) и эпического (драматического, лирического) героя – субъекта, осуществляемого поэтиче-

ским целым (термин М.М. Бахтина). Целое героя – это, разумеется, не «место», в котором сосуществуют фабульный персонаж и эпический герой, а первичный относительно них субъект. Целое героя, таким образом, – это «единое в трех лицах»: целое героя, эпический герой и фабульный персонаж.

Целое героя – результат *третьего* события, совершившегося в поэте до начала события жизни, осуществляющегося в фабульной действительности. Раскрывая роман Пушкина, читатель воспринимает его как начало бытия Пушкина-поэта. Однако самый факт существования Онегина есть результат событий, совершившихся в Пушкине, становящемся по-этом.

Подведем предварительный итог. *Первое* событие: Пушкин воображает и превращает себя в жизненно-прозаическую (фабульную) действительность и становится субъектом превращенно-словесного бытия. *Второе* событие: фабульная действительность отрешается от поэта и становится особой сферой, в которой совершается специфическое в онтологическом плане существование – жизнь. *Третье* событие: Пушкин-поэт возвращает фабульную действительность в свое бытие, но уже как особую сферу; формируется целое героя, осуществляемое поэтическим целым, которое образуется вместе (одномоментно) с поэтическим целым.

Относительно отделения фабульной действительности от поэта и ее «сворачивания» в особую онтологическую сферу нужно сказать следующее: это нужно рассматривать как *поступок*, и поступок предательский. Отложение от поэтического бытия и желание собственного существования является таким поступком, который по отношению к поэту является (характеризуется) как неэтический, т. е. содержащий в себе нечто недолжное. С одной стороны, это поступок, недолжный относительно поэта: я не с тобой, у меня свое существование; с другой этот поступок приводит в активное состояние поэта, который стремится теперь возратить «беглеца» (как «блудного сына») и для этого формирует целое героя.

Описанные события происходят до начала телесного существования, до начала жизни и являются (в частности) причиной жизни. И хотя в жизненно-прозаической (фабульной) действительности событие жизни начинается как вполне конкретное: это не жизнь вообще, а весьма своеобразная жизнь Онегина, приехавшего в полученную по наследству от дяди деревню, встретившего в деревенской глуши Владимира Ленского и проч. Это весьма конкретная история, не претендующая на то, чтобы ее признавали как судьбоносную или хоть как просто значительную. Это весьма обыкновенная (и даже тривиальная) жизнь, и те коллизии, которые в ней встречаются, не содержат ничего, что придавало бы им особую значимость. С другой же стороны, если принять во внимание те события, которые были замечены и отмечены, то речь в пределах той основной ситуации, в которой пребывает поэт, идет о том, что жизнь как форма существования появляется в результате какого-то нарушения, и это нарушение было намеренным, т.е. если и не было принято сознательно, то, во всяком случае, отвечало некоторой онтологической предрасположенности, которая в этом событии и удовлетворяется. У жизни, возникшей таким образом, т. е. в результате отхода от поэтического бытия (предательства). Должно остаться чувство вины перед поэтом.

Жизнь, сформировавшаяся как особенный (специфический) тип бытия (как телесный и такая его разновидность, как жизнь), совершающаяся в особенной же онтологической сфере, продолжающей сохранять свою онтологическую изолированность от целого, «забывает» о своем происхождении, и с течением времени перестает ощущать свои границы и ситуацию своего происхождения/возникновения. Она перестает ощущаться как специфическая и признается в качестве высшей формы существования. По мере удаления от своего источника (ситуации отрешения от поэтического бытия) актуальность первичной ситуации утрачивается, и жизнь в представлении ее субъектов является особенной, именно высшей формой бытия, которой удостаивается человек, в которой (через которого) жизнь достигает своего высшего состояния, обогащаясь духовным элементом. Никакого чувства вины субъект жизненного существования (фабульный персонаж) не переживает, и если он признает существование творца, то основное чувство, которое человек к нему испытывает, – это чувство благодарности.

Поэт – субъект превращенно-словесного бытия. Это бытие (и поэт как субъект бытия) является исключительным, и исключительность его проявляется в том, что все происходящее со Словом до того «начала», о котором говорит св. Иоанн, происходит в нем и с ним. Он переживает ситуацию происхождения фабульной действительности и происхождения жизни, и в нем жизнь не отходит от ситуации своего происхождения на расстояние, снимающее онтологическую тревогу субъекта жизни, а как бы существующего жизненно в присутствии покинутого целого.

Поэт, с одной стороны, воображает и превращает себя в специфическую форму (жизненного) существования: жизнь, которую ведут действующие лица романа Пушкина «Евгений Онегин», – это жизнь поместного и столичного дворянства, т. е. весьма специфическое жизненное существование сравнительно с той, которая ей предшествовала, и той, которая наступит позже («наша сегодняшняя жизнь» в том числе). С другой же стороны, по причине причастности целого героя к внежизненному типу бытия, жизнь как *тип* существования обнаруживает свою онтологическую специфичность – не как исторически конкретная сравнительно с предшествующей и последующей – тоже жизнью, но онтологически конкретизированную жизнь (по сравнению с внежизненным бытием) как произошедшую преступным путем (через онтологическое предательство поэтического целого), что внушает ему чувство вины за преступление (своеобразное, конечно), которое он персонально не совершал. Следует добавить, что с субъектом жизни происходит то же, что с жизнью как способом существования.

Подобно тому, как специфика жизни, обусловленная временем и местом, заслоняет онтологическую специфику жизни как типа существования, так и своеобразие субъекта жизни (обусловленную этнически, социально и под.), заслоняет его своеобразие как субъекта, существующего жизненным образом. Итак, следует выделить саму жизнь как высший тип телесного существования, осуществляемого субъектом, для которого жизнь является свойственной ему формой бытия, и огромное количество жизненных спецификаций, обусловленных временем и пространством, различными ситуациями, формирующимися в событии исторически определенной жизни, жизнь средневекового крестьянина в Англии и русского барчука в середине XIX в. и под.). Специфика второго рода заслоняет специфику первого рода, жизнь «специфицируется» внутри себя по различным основаниям. Происхождение жизни как определенного типа бытия рассматривается исключительно в пределах телесного рода существования как результат эволюции.

Существование поэта и его бытия восстанавливает исходную ситуацию, сближает (концентрирует) ситуации, отдаленные друг от друга временем, вследствие чего жизнь и сфера жизненного существования оказывается «вправленной» в ситуацию с другими ориентирами. Отданность этой фундаментальной онтологической ситуации перестает быть актуальным фактором, поэт – просто по причине своей онтологической активности – как субъект превращенно-словесного бытия – претерпевает все те ситуации, которые претерпело Слово как первичный субъект бытия, вследствие чего для поэта оказывается актуальной первичная ситуация. Поэт оказывается онтологически и ценностно подготовленным к тому, чтобы разрешить конфликт, причиной которого является его превращенное (=поэтическое) состояние. Это состояние не просто «может быть» безотчетным, поэт просто ощущает себя поэтом, он только осуществляет поэтическое бытие, ситуации, которые оно формирует (не уклоняется от требований поэтического бытия), и как субъект бытия другого типа, осуществляемого в другой сфере, с другим типом конфликта, являющимся для него актуальным, – все это принимается и не отрицается на основании их онтологической и ценностной инаковости.

Поэт не теряется в многообразии жизненных ситуаций, заслоняющих ситуацию соотношения жизни и типа бытия, жизнью не являющегося, но имеющего к нему отношение, не просматриваемого «из жизни». Онегин как субъект существования, характерного для «золотой молодежи» первой четверти XIX века в России, может не чувствовать за собой никакой вины за свои социальные и прочие привилегии, может эту вину чувствовать, но именно в пределах внутрижизненного онтологического контекста. Онегин как субъект *жизни*, т. е. такого типа существования, который отличается от поэтического бытия, ощущает свою он-

тологическую вину за то, что фабульная – жизненно-прозаическая – действительность отделилась от поэтического целого и тем самым ему себя противопоставила.

В свою очередь, это чувство вины есть практическая форма ощущения своей виновности Пушкиным как субъектом жизненного существования. Пушкин как субъект жизненного существования ориентирован относительно других субъектов жизненного существования как ближайшего окружения, так и в каком угодно объеме жизненного существования. Он не покидает жизненной сферы, не выходит из жизненного существования. Относительно себя как поэта он ориентирован иначе, а именно как субъект жизни, получившейся, произошедшей в результате отказа от словесного по типу бытия, по причине желания «своего собственного» существования. По этой причине он чувствует себя онтологически покинутым, и чувство вины является своего рода залогом неокончателности этой покинутости, но вместе с тем и фактором онтологической и ценностной активности.

Здесь возникает вопрос, не лишенной некоторой остроты: а не фантазирует ли автор статьи? Это можно проверить. Обратимся к ситуации вражды между Онегиным и Ленским, вспыхнувшей внезапно и закончившейся дуэлью. Пушкин-повествователь тщательно приводит очевидные доводы о мнимости тех мотивов, которые самому себе приводит Ленский, убеждая себя в виновности Онегина. Однако дуэль состоится – к тому же с нарушениями дуэльного кодекса. Словом, Пушкин позаботился о том, чтобы скомпрометировать все более или менее разумно обосновываемые мотивы как возникновения ситуации дуэли, так и ее осуществления. Таким образом отводится фабульная (жизненно-прозаическая) мотивация поединка, и тем более становится значимой собственно поэтическая. Пушкин намеренно устраняет жизненные причины, чтобы «обнажить» настоящую, хотя обычно поэтическая ситуация осуществляет себя (и тем самым проявляет) через посредство фабульной. Она-то и воспринимается как последняя и настоящая, делая ненужными все дальнейшие поиски.

Конкретизируется поэтическая причина («наследственность» вражды Онегина и Ленского) в «страшном, непонятном сне» [3, с. 161], приснившемся Татьяне. В нем Онегин и Ленский противостоят друг другу как бес и ангел. Эта расколотость поэтического мира, доведенная до антиномичности (и персонифицированная в действующих лицах) соотносится с Татьяной как автором вторичной фабульной действительности (сон), а ее онтологическое состояние – с потребностью в любви как высшей человеческой ценности. В этой ситуации мы встречаемся с такими субъектами, которые, будучи деятелями, осуществляющими событие поэтического бытия, не являются вместе с тем жизненно-прозаическими лицами; во-вторых, фабульная действительность выступает здесь как место, в котором сталкиваются антиномичные эпические герои, преобразованные телесными формами в жизненно-прозаические существа. Эти существа определить как ангела и беса можно лишь условно-оценочно, что лишает их действительно им принадлежащего статуса. Пушкин, напротив, фиксирует отсутствие жизненных мотивов для дуэли, тем самым освещая то поэтическое целое, в котором разворачивается поэтическое событие. В этом событии активное участие принимают Онегин-бес и его антипод (положительный двойник) – Ленский-ангел.

В поэтическом целом – другие ориентиры, другие ценности и другие цели, к которым человек фактически причастен; его бытие, становящееся поэтическим в ситуации онтологического восприятия Пушкина-поэта делает эту причастность актуальной. Тем самым человек (вслед за Пушкиным-поэтом) оказывается причастным и к тем ситуациям, которые он персонально никогда не переживал. Рассматриваемая в настоящей работе ситуация является одной из важнейших.

Список использованной литературы

1. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества: монография / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – С. 9–191; 404–412.
3. Пушкин А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин. – М.: ЭКСМО, 2005. – 383 с.

У статті досліджується специфіка літературного твору як події поетичного буття. Аналізуються процеси відображення та створення дійсності в художньому творі. Визначається роль уяви у творчому акті створення та відображення дійсності.

Ключові слова: подія поетичного буття, суб'єкт / об'єкт уяви, фабульна дійсність, ліричний суб'єкт, поет, оповідач, суб'єкт перетворено-словесного буття.

The article investigates the peculiarities of a literary work as a phenomenon of poetic being. It analyses the processes of reflecting and constructing of reality in a literary work and defines the role of imagination in the creative act of constructing and reflecting of reality.

Key words: phenomenon of poetic being, subject / object of imagination, plot reality, lyrical subject, poet, narrator, subject of transformed verbal being.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 82.02.821.161.2

Г.Г. КОРБИЧ,

*кандидат філологічних наук, доцент,
ад'юнкт кафедри україністики Інституту російської філології
Польського університету ім. Адама Міцкевича (Познань)*

УКРАЇНСЬКИЙ COMMENCEMENT DE SIECLE ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Статтю присвячено дослідженню специфіки розвитку українського літературного процесу на початку ХХ ст. Аналізуються основні чинники модернізму в українській літературі. Визначається роль модернізму у розвитку української духовної культури початку століття.

Ключові слова: модернізм, національна культура, модерністська свідомість, українська літературна творчість.

Одразу зазначимо, вираз commencement de siècle, що в перекладі з французької мови означає початок століття, позичений нами від Ярослава Поліщука: саме так автор монографії «Міфологічний горизонт українського модернізму» окреслює початок ХХ ст. в українській літературі. За своїм значенням сенс ця дефініція претендує стати символом утвердження нового, початку як нового. Передбачає вона й антиномію до fin de siècle, хоча протиставлення кінця ХІХ і початку ХХ століть відносно й навряд чи є антитезою. Сенс міфологічного fin de siècle, як синоніму декадансу, багатозначний і радше є символом глибокого зсуву культури, перехідності, переоцінки цінностей, ніж виявом упадку і присмерку. Крім того, якщо у Франції, де виник цей термін, процес новочасних перетворень пов'язаний із завершенням ХІХ ст., отже, і міф співвідноситься з кінцем віку, то в інших країнах (Німеччині, Великобританії, Австро-Угорщині, Росії) – загалом з початком ХХ ст. [7, с. 203]. В умовах України fin de siècle, на думку Поліщука, перетворився на commencement de siècle. Головні ознаки цього перетворення полягають в тому, що «український модернізм трансформувалася популярні настрої схилку віку (утома, безсилля, відчай), які не вельми прищепилися на наших теренах, у бадьоро-оптимістичні мотиви, співзвучні початку нового століття і станові культурної емансипації українства, романтики культурної інституалізації нації» [12, с. 15]. Справді, сугестія нігілізму практично не торкнулася української літератури, пафос будівництва національної культури не згас під апокаліптичним диханням fin de siècle. Без сумніву можемо сприйняти й інші аспекти. По-перше, вважаємо, що акцент, покладений на початок ХХ ст. як на підперіод або навіть і самостійний період, надає структурної сутності узагальнюючому і досить розмитому, хоча й детермінованому хронологічними рамками, окресленню «кінець ХІХ – поч. ХХ ст.». По-друге, нововведене поняття визначає певну систему художніх цінностей, стильових засобів і постав. Отже, загалом беручи, висловлює погляд на модернізм як на естетичну концепцію і напрям. Справді, тривалий час модернізм саме так сприймався. Однак останнім часом, з утвердженням модернізму не лише в працях з історії літератури й мистецтва, а й в працях з історії більш прийнятою є концепція «модерністична свідомість», що визначає характер цілої епохи від

рубежу XIX і XX ст. до останньої третини XX ст., коли вступає в свої права постмодерністичний час. Якщо примінити цю широкозакроєну формулу до українства, то на позначення початку XX ст. вона може функціонувати як «свідомість новочасності», а commencement de siècle як сумарна назва явищ тогочасної української культури.

Усвідомлення причетності до нових часів було на той час загальним, властивим не лише інтелектуалам, а й ширшим верствам українського суспільства, трактувати його, отже, можна в категоріях націотворення як відчуття якісно нового початку в житті спільноти. Це усвідомлення інтенсифікується в ході трансформаційних процесів, які відбувалися після революційних подій 1905–1907 рр., коли на території Російської імперії набули чинності деякі конституційні свободи, зокрема свобода преси, що фактично означало і скасування заборои на український друк. Перенесення зі Львова, а, по суті, новостворення у Києві центру культурного і політичного життя українців, організація мережі україномовних періодичних видань на Наддніпрянщині, а також у Росії («Украинский вестник», «Украинская жизнь») і за кордоном (всього у світі функціонувало понад 80 українських газет і журналів) – усе це свідчить, що для України розпочався процес прискорення історії, який досягнув апогею напередодні Першої світової війни, а виявляв свої наслідки і пізніше. Темпоралізація й динамізація культурного життя породжували відчуття винятковості нового часу для українства, сприймалися як становлення, навіть новонародження нації. «Український народ не тільки як культурно-психологічна одиниця, але як і політична категорія, виростає саме тепер із стадії ембріона» [11, с. 129]. Так 1907 р. стверджував на шпальтах журналу «Україна» Симон Петлюра, а сьома роками пізніше незадовго перед вибухом Першої світової війни цей процес не без подиву підсумовував Володимир Винниченко: «ми, українці, ніби приголомшені своїм власним нежданно-швидким ростом. Забуваючи всі закони розвитку, ми з нетерплячою жагучістю пориваємося наперед у перші ряди націй» [1, с. 115]. Енергію національного самооновлення не були в змозі знизити жодні прояви реакції, що огорнула Російську імперію в післяреволюційну добу. Тож і стан національно-культурного піднесення тривав на тлі тієї реакції, зазнаючи царських утисків й переслідувань. До того доходили великі матеріальні труднощі, які також служили неабияким випробуванням українській пресі й загалом українській культурі в її інституалізаційному становленні. І це протистояння несприятливим обставинам, ця протидія як вияв волі до національного ствердження – гідний подиву факт, що можна розцінювати як історичний і культурний феномен.

Свідомість новочасності розгорталась у площині універсальної метафори, якою була ідея національного відродження. Особливістю націотворення в Україні є те, що кожний з його етапів чи циклів починається з «культурництва», проте завжди це «культурництво» має прихований, а часом і явний політичний підтекст [6, с. 298]. Національне відродження кінця XIX – поч. XX ст. за своїм механізмом і спрямованістю також виходило з культури і від неї як суми суб'єктивних намірів об'єктивно потрапляло у сферу ідеології й політики. На початку XX віку національне відродження – це не лише процес формування національної ідеї, а й значною мірою процес «масовізації» національної свідомості» (Георгій Касьянов). На універсальність метафори «національне відродження», таким чином, складаються різні опції, які доволі вільно в ній функціонують. Позитивісти на чолі з Михайлом Грушевським теоретично обґрунтовують неминучість перетворення потенціальної енергії етнографічного існування в динаміку національного розвою [3, с. 122]. З подвійним ентузіазмом висовують пріоритет селянства як головної сили процесу відродження народники і неонародники. Обстоюють політичну й організаційну самостійність українського робітничого руху соціал-демократи з «Дзвону» – журналу марксистського напрямку, але з виразним національним обличчям. Молоді адепти модернізму, що в основу гасел поклали вимоги «демократизації соціального ладу і аристократизації цінностей» (Андрій Товкачевський), інтересам нації надавали першочергового значення. «А відтак на головне місце висувалася розбудова нації й національної культури» [10, с. 131]. Так, до речі, формувалася одна з особливостей українського варіанту модернізму – в кореляті космополітичного за своєю природою мистецтва з національним підґрунтям. Отже, ідеєю національного відродження детермінувався інтелектуальний простір українського commencement de siècle. Синхронізуючі форми мислення новочасністю супроводжували тенденції творення гетерогенної моделі культурного розвитку.

Трансформаційні процеси, що великою мірою відбувалися як культуротворчі, або так чи інакше проходили через культуру, або, принаймні, на рівні окремих її складових, змінювали структуру духовного життя України. З літературоцентричного протягом XIX ст. це життя на початку XX ст. ставало культуроцентричним, тобто різновекторним і різноспрямованим, виразно національним за своїм змістом. Почала здійснюватися інституалізація української культури. Поряд з інтенсивним розвитком преси, публіцистики і критики активізується театральне життя (з 1907 р. у Києві діє перший стаціонарний театр Миколи Садовського), розгортається музичне мистецтво (М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць поноваторському продовжують традиції М. Лисенка), з'являється плеяда визначних майстрів новітнього малярства і графіки (О. Мурашко, О. Новаківський, М. Бойчук, Г. Нарбут, О. Архипенко), знімаються перші українські документальні й художні фільми. Усі види мистецтва стають засобом національного самовияву, несуть чітко окреслені ознаки української сутності, відтворюють новий час і оновлений дух свого народу.

У цю парадигму входить і література як значима складова і певною мірою як стратегія культуротворення. Письменство і далі залишається головним репрезентантом української культури, але послаблюється актуалізація літератури як форми суспільної свідомості. І це за справою самої літератури: відчутнішими стають симптоми її естетичної емансипації в загальній структурі суспільно-культурного життя українців. Зрілість і самодостатність літератури (а в перспективі це могло бути і повне незалежнення від служіння суспільним формам буття) були забезпечені динамікою її розвитку у попередні етапи і в першу чергу – у XIX ст. Це становлення, як відомо, також досягалося за умов важких обставин, але *summa summaum* українська література виявила в ньому свій гарт. На порозі XX ст. вона постає «як осягнення суцільної і диференційованої системи літературних жанрів, стилів і функцій, а врешті, і читача» [2, с. 28], перестає бути одноцільною, зумовленою реалістичною традицією, в ній паралельно існують кілька течій і напрямів, літературний процес стає різноспрямованим. Диференціацію як бажаний симптом руху літератури і як запоруку її розвитку сприймали і сучасники. «Вже зарисувалися покоління, – писав з цього приводу Микола Євшан, – окремі напрями літературні визначили свою фізіономію, окремі гуртки організуються. Сам факт отої диференціації – явище для зросту та поширення української літературної думки дуже відрядне» [5, с. 285]. Так, можна погодитися з думкою відомого дослідника, що «література виражає й відображає культуру не лише своїм безпосереднім змістом, а й своєю структурою» [2, с. 485]. Але якщо подивитись на літературу, власне, через призму змісту, то можна помітити, що в її ідейно-тематичній парадигмі й художньо-стильовій специфіці при виразній домінанті національного чинника посилюються орієнтації на світові класичні взірці як на універсальний еталон культурної свідомості людства (створені на світові сюжети драми Лесі Українки, поеми Івана Франка і передовсім його «Мойсей» та ін.), а поруч з ними існує «європейський полюс» літературно-мистецьких орієнтацій на сучасність. Породжені переломною добою кінця XIX – початку XX ст., продовжують з'являтися твори, в яких прочитуються нові концепції й інтенції. Наявні в них, з різною мірою визначеності, – на рівні віянь, впливів, а дедалі більше й одночасової суголосності, літературної паралельності, – ідейні рухи і художні стилі епохи – символізм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм. Було це виявом інтеграційних починань українського письменства під час *commencement de siècle*, хоч, звичайно, не всі складові й не однаковою мірою брали в інтеграції участь. Однак в його загальній структурі заходили процеси близькі, а в багатьох випадках і аналогічні європейським. Через них, зрештою, виявлялися інтенції до зміни стадіального і структурного коду всередині самої літератури: з реалістично-позитивістського, виробленого під впливом російського письменства, на такий, що відповідає європейським літературам. Принципово важливим є те, що в цей період відбуваються зрушення в системі європейських відносин української літератури, її входження в міжнародний контекст, що в перспективі могло означати також входження, – услід за літературою, навіть за її посередницької ролі, – й інших мистецьких галузей, а то і всієї української культури. До цього, власне, вели нові естетичні орієнтації українського письменства, які створювали підстави для швидкої диференціації та інших культурних моделей. Отже, соціальні й культурні процеси початку століття становлять для української літератури динамічний контекст, уможливають її розвиток на користь всієї національної культури.

Практика літературної творчості поч. ХХ ст. змінювала уявлення про саму літературу та висувала потребу в нових методологіях її пізнання. Сприйняття літератури в естетичних категоріях диктувало відповідні підходи. На зміну застарілій методології історичної школи входили новітні й більш продуктивні методології, пов'язані з естетичною, а не суспільною (позитивістською) свідомістю людини. Пошук нового дослідницького інструментарію здійснювався на різних рівнях літературно-критичної практики. Так, Іван Франко обстоював історико-психологічний синтез з урахуванням національних особливостей в письменствах, Леся Українка «відкривала» неоромантичний спосіб мислення і пропонувала відповідне його прочитання, автори з оточення «Молодої музи» й «Української хати» концентрувалися виключно на естетичній значимості літературних явищ. Теоретичне обґрунтування нових поглядів на природу літератури і встановлення критеріїв для її оцінки значною мірою забезпечував філологічний семінар В. Перетца, що діяв при Київському університеті в 1904–1914 рр. Впроваджені ним формально-стильові підходи дозволяли глянути на літературу як на духовну діяльність людини, вони відкрили дорогу в науку цілій плеяді українських вчених (серед них М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, Л. Білецький, С. Маслов, Д. Чижевський та ін.) [8, с. 50–51].

У своїй сукупності тенденції розвитку української культури початку століття можуть нагадувати кінетичний рух, за справою якого незнищений творчий потенціал народу перетворюється на яскраве за своєю національною специфікою новаторство. Однією з найбільш виразних рис новаторства, а водночас й усієї доби є модернізм. Як естетичне явище і напрям модернізм найглибше і найповніше втілював дух сучасності, був художньою системою, іманентною процесам перетворення у культурному житті епохи. Звідси і номінація її як «епохи модернізму». В координатах українського *commencement de siècle* модернізм існував як естетика, «як етап в модернізації культури» (Соломія Павличко), існував явлено, а не у вигляді інтенцій, прихованих у контекстах чи підтекстах, як сталося пізніше. Тож в «загальній» історії українського модернізму цей період є найбільш «самоідентичний», тому що відкрито і однозначно демонструє властивості модерністичного дискурсу. Навіть попри відсутність програмного тексту на підтвердження його легітимності та на означення точки відліку його часу. Але це не становить проблеми, адже, на думку західних вчених, модернізм як культурну реальність важко вхопити і вставити в якісь суворі рамки (зокрема, так висловлювався польський знавець модерністичної проблематики Казімеж Вика) [14, с. 30]. Більше того, в усьому континенті світової культури навіть неможливо встановити епохальний злам, «поріг», за яким починається модернізм (цю правомірну концепцію розвинув німець Ганс Роберт Яусс) [13, с. 30–31]. Так чи так, а у сфері артистичної реалізації модернізм знаходив свій вияв як світогляд і світовідчужання, свідомість і внутрішня сутність людини. Саме у такому вигляді він притаманий і багатьом українським митцям. З фрагментів їх творчої практики, об'єктивно беручи, складається цілісний образ українського модернізму всіх його етапів. Свідчать про це блискучі праці українських вчених (Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука), в яких повно і ґрунтовно відтворено образ українського модернізму з урахуванням всіх можливих елементів його руху в їх прямих і непрямих виявах. Однозначну визначеність отримує модернізм, однак, з появою «Української хати» (1909–1914). Завдяки часопису (і передовсім його провідним авторам Микиті Шаповалу, що більш відомий як М. Сріблянський, Андрієві Товкачевському, Миколі Євшану) модернізм в Україні стає стійким структурним утворенням. Це у свою чергу значно посилює новаторський характер тієї доби, впроваджує в її кінетику потужний струмінь новочасності. На відміну од інших українських митців, чия творчість розвивалася на стику «реалістичних сумнівів і модерністичних певностей», «хатянам» не довелося пережити кризовий характер межі віків, їхня діяльність повністю належить до нового століття, яке вони конструктивно утверджували. Їхні погляди в усій сукупності (етичні, естетичні, історіософські) та художні смаки максимально концентрують у собі головну засаду модернізму – «загострене сприйняття своєї сучасності, «нашої епохи» в її відмінності від старого, попереднього, минулого часу» [10, с. 138]. Отже, «самоіндефікація» українських адептів модернізму здійснювалася на утвердженні свого часу як суверенно встановленого нового початку та розтинанню іманентної пов'язаності з традицією минулого. Така постава не мала нічого спільного з естетизуванням у чистому вигляді, навпаки, вона базувалася на цілком реальному інтен-

ціональному ґрунті – надати нову якість українському культурному життю, модернізувати його. Керуючись цією концептуальною настановою, «хатяни» актуалізують естетичну свідомість на національному ґрунті, забезпечують входження європейського модерністичного досвіду в обшир української культури.

У цей час інтенсифікувалося засвоєння й синтезування західних філософських ідей на основі національної культурної й літературної традиції. В координатах української інтелектуальної думки функціонували складові тієї ж філософської системи «нових життєвих цінностей», що й у свідомості європейців початку ХХ ст. У парадигмі цієї системи співіснують філософські концепції минулих епох, що їм, як вибраним, нова доба привернула актуальність, а також ті, що виникли у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. й знаходилися в абсолютній адекватності до свого часу – породжені ним, формували його як час новий, модерний. Впливом західних ідей більшою або меншою мірою позначена літературно-критична діяльність та художня творчість багатьох українських митців, але найбільш повно і цілісно втілює західні концепції «Українська хата». На індивідуалізмі Ніцше, історизмі Дільтея, інтуїтивізмі Берґсона великою мірою базуються світогляд і методології її творців і авторів, формуються їхні культурософські концепції. При тому трансформація і асиміляція інтелектуальних думок Заходу також зумовлювалася детермінацією національної ідеї: проблеми, висунені європейськими мислителями, переводились у площину пошуків оптимально бажаного і корисного для національного культуротворення. Так, ніцшеанська розробка культурно-естетичного ідеалу людини стимулювала не лише вироблення естетично-оціночного критерію для літературно-критичного аналізу творчих індивідуальностей, а й породжувала ідеологічне переконання, що сильні особистості становлять основу сильної нації. В контексті європейського історизму народжувалися історіософські рефлексії ревізії українського минулого з метою визначення його здатності актуалізуватися в сучасності. В дусі дільтеїзму «хатяни» чинять деконструкцію історичної парадигми: зрушують горизонталь явищ в їх хронологічній сутності, а впроваджують вертикаль іманентних значимостей. Здійснюється, таким чином, намір вилучити непродуктивне минуле і як альтернативу до нього ввести цінності новочасної епохи. Критикою минувшини перевірялися розвиток культури і національна активність. Заперечувалася, річ ясна, не наявність історії в українців, а те, що українська історія може бути натхненником для сучасних «хатянам» діянь. Як рішучий розрив з народницькою традицією, що своє опертя знаходила якраз в ідеалізації української старовини, заявляла про себе спроба дати нову модель української свідомості, а саме – думання новочасністю.

Спираючись на теорію «переоцінки цінностей», «хатяни» порушували питання про літературну ієрархію. При чому, модерністи не лише пропонували свій канон, зорієнтований на естетичні здобутки сучасності, а й, фактично, піддавали ревізії традиційний канон українських класиків. За своєю суттю ця спроба ієрархізації наближується до афірмативного (стверджувального) канону. В осерді його як «доцентрова сила» знаходиться постать Сквороди. Мандрівний філософ став для «хатян» «антропологічно-естетичним ідеалом» (Тамара Гундорова), в контексті якого утверджується національно значущий приклад самовдосконалення і свідомого самовиховання, що ідентифікується з самотворенням. Таким чином, перерозподіл творчих сил національної минувшини, як і перегляд української історії, уособлюють світоглядно-естетичну позицію молодих adeptів новочасності. Відлунують в ній ревізійні практики європейського модернізму з його нігілістичними імпульсами – неустанними переглядами окремих культурних явищ і цілих культурних цивілізацій, з критикою епох і традицій, з «переписуванням» культури та критикою культури тощо [4, с. 54]. Проте діалектика українського життя початку ХХ ст. виявляла і тенденцію до культурного пасеїзму. У поглядах «поміркованих реалістів» крізь призму відродженої нації сприймалася і українська історія, як важливий ідейно-виховний чинник у процесі і минулого, і тогочасного націєтворення. Вбачалося в історії, зокрема, і джерело натхнення для письменників, благодатний матеріал не лише за сумою героїчних фактів як свідoctв вартісного минулого, а й гідного уваги з психологічного боку. Схвалювалися письменники, які зуміли показати націокреативні можливості українського минулого (О. Левицький, В. Леонтович, Д. Маркович та ін.) [9, с. 155–158].

Так, у ландшафт української культури початку ХХ ст. входять дві головні протилежності: культурного пасеїзму, традиційного сприйняття історії в ідеологічних вимірах як інструмента і підґрунтя, а також ревізійністських практик переписування і більших чи менших переглядів минувшини свого народу. Представників протилежних таборів об'єднує спільна мета – реалізувати свої погляди в ім'я побудови адекватної сучасності культурної парадигми. Така єдність у протилежностях, що в основі своєї скерована на творення нових критеріїв, задоволення інтересів зростаючої та свідомої себе нації, і є, очевидно, важливою ознакою українського commencement de siècle. В ній, як у фокусі, концентрується сутність тієї багатосторонньої різноманітності доби.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. Геній України / В. Винниченко // Дзвін. – 1914. – № 2. – С. 115–118.
2. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка / Г. Грабович. – К.: Критика, 2003. – 604 с.
3. Грушевський М. На українські теми: Ще про культуру і критику / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1908. – т. 44, кн. X. – С. 121–136.
4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 447 с.
5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. (Упоряд. Наталія Шумило) / М. Євшан. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
6. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму / Г. Касьянов. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и составитель А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 с.
8. Наєнко М. Початок століття: пошук методології / М. Наєнко // Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 47–51.
9. Ніковський А. Українська література в 1913 році / А. Ніковський // ЛНВ. – 1914. – т. 65. – кн. I. – С. 155–158.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
11. Петлюра С. З українського життя / С. Петлюра // Україна. – 1907. – т. 3. – С. 129–131.
12. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея, 2002. – 392 с.
13. Jauss Hans Robert. Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna // Odkrywanie modernizmu: Przekłady i komentarze. Pod redakcją Ryszarda Nycza. – Kraków: Universitas, 1998. – s. 21–59.
14. Wyka Kazimierz. Młoda Polska. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003. – 763 s.

Статья посвящена исследованию специфики развития украинского литературного процесса в начале ХХ в. Анализируются основные принципы модернизма в украинской литературе. Определяется роль модернизма в развитии украинской духовной культуры начала века.

Ключевые слова: модернизм, национальная культура, модернистское сознание, украинское литературное творчество.

The article investigates the specific character of Ukrainian literary process at the beginning of the XXth century. The author analyses the basic principles of modernism in Ukrainian culture and defines the role of modernism in the development of Ukrainian intellectual culture at the beginning of the century.

Key words: modernism, national culture, modernist consciousness, Ukrainian literary creative activity.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 820

Н.А. ХЛЫБОВА,

*кандидат филологических наук,
заведующая кафедрой иностранных языков
факультетов гуманитарного профиля
Таврического национального университета им. В.И. Вернадского*

ВИКТОРИАНСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ: АМЕРИКАНСКИЙ ВЗГЛЯД XX ст.

В статье продемонстрирован один из неоднозначных взглядов на подход к интерпретации классического наследия Викторианской эпохи. Была предпринята попытка показать на примере исследования викторианской литературы суть интерпретационной тактики и динамики Дж.Х. Миллера как критика в целом.

Ключевые слова: викторианские исследования, интерсубъективность, критика сознания, деконструкция, риторическое прочтение.

При рассмотрении динамики интерпретационной деятельности Дж.Х. Миллера как представителя академической американской литературной критики XX в. были выявлены наряду с фундаментальными изменениями определенные общие предпосылки общего движения герменевтической мысли американского литературоведения. Это своеобразные «несущие конструкции», детерминирующие в своей основе динамические трансформации как направления американской литературоведческой мысли в целом, так и критики Миллера в частности. Структура и природа этих детерминант приобретает в разных аналитических парадигмах различные познавательные модусы выражения. Подробное исследование – дело больше теории литературы. Но в общем их масштабность находит подтверждение в выходе за пределы одной американской национальной традиции. Способность закрепляться глубоко в интерпретивной практике отражена не в одной исследовательской работе.

Разбору философских основ, разделяющих и соединяющих гетерогенные феноменологические и деконструктивистские корни, мы уже уделяли некоторое внимание. В данной статье произведена попытка показать на примере первого объекта – викторианского исследования – динамику Миллера как критика в целом.

Бёркианский и эмерсонский «новокритический» интерес к силе слова и метафизический подход, довлевший в начале пути формирования интерпретационной практики исследователя, наложил свой отпечаток и на последующие фазы развития миллеровской критической мысли. Ценность этих предеконструктивистских прочтений викторианской литературы считается, возможно, наименее противоречивым аспектом его критики. Более того, они всемирно приняты и уже на протяжении шестидесяти лет входят в академическое обязательное изучение как вариант тщательного и профессионально конкретного, дидактического прочтения классики. Привлекшая большее внимание деконструктивистская практика этических и риторических прочтений расширила круг его почитателей и оппонентов,

при этом, не оставляя равнодушными ни по частотности, ни по активности хвалебных и язвительных отзывов. Постдеконструктивный этап больше охарактеризовался сдержанным уважением к регалиям и заслугам, преклонением перед мэтром.

Единственное, что может объединить все эти периоды и перед сторонниками и перед критиками – это признание неоднозначности и оригинальности, непохожести Миллера в каждом из них. Выход за принятые рамки и феноменологии (при повышенном интересе к тексту и его деталям), и деконструктивизма (при отказе от единого образующего центра и поиске многочисленных прочтений, все же поиск общих и индивидуальных черт все той же инаковости, другости («otherness»)), при интерпретации и исследовании, как произведений, так и их создателей. Подобная деконструктивистско-феноменологическая игра с открытыми правилами для широкого спектра междисциплинарных пересечений и синкретических узлов является сутью американского ученого. Деконструктивная – по методологическому подбору действий и механизмов исследования, феноменологическая – по своей природе. И все эти противоречия и идиосинкразии миллеровского деконструктивистского этапа вырастают непосредственно из тех выдающихся описаний викторианской литературы. Вся деконструкция критика выстроена на его чувстве и осознании всей формы викторианской литературы.

Восприятие Миллером литературной критики, несмотря на все кардинальные, или внешне условно таковые, изменения, осталось на позиции первого предложения книги о Т. Гарди (1970 г.) как «языка о языке» или перевоссоздании в сознании критика сознания, вписанного в изучаемые тексты, оживляемого словами [7, с. 1]. Сейчас мы уже можем добавить, критика и читателя. И того, и другого компетентного и этически ответственного за выбор этих слов при воссоздании замысла автора, вложенного в произведение авторским сознанием. Можно провести сравнение с утверждениями в начале таких произведений как «The Disappearance of God» и «The Form of Victorian Fiction» соответственно: «Хотя литература состоит из слов, эти слова олицетворяют состояние разума и представляют доступ другим сознаниям» [3, с. 9]; «посредством акта прочтения читатель пытается идентифицировать себя с другим разумом и пережить изнутри чувства и мысли этого сознания» [4, с. 2].

Можно признать, что Дж.Х. Миллер своими феноменологическими изысканиями (вслед за Ж. Пуле) придал американской новокритической мысли новый импульс, новую цель. Литературный язык в своих различных формах стал представлять формы сознания, их модусы. Ученый далее стал варьировать их соотношение и первоочередность. Миллер отмечает «центральную тему большей части литературы, особенно художественной прозы, – взаимную игру сознания с сознанием... тему интерсубъективности...» [6, с. 31]. Он намеренно соединяет метод и тему. Видит «роман в качестве структуры интерпретирующих сознаний: сознания нарратора, при его погружении в сознание героев, и сознания героев, при их осознании друг друга» [4, с. 2]. Роман в своем описании интерсубъективности отражает критический опыт его каждый раз, один разум имеет доступ к мыслям другого.

Для Миллера интерсубъективность – не просто форма всех романов. Она играет особую роль и в викторианской культуре, и в викторианской художественной литературе. Выходя за пределы ранее провозглашенного викторианского опыта исчезновения Бога, Миллер считает, что «развитие Викторианской художественной прозы – движение от предположения, что общество и личность основаны на какой-то сверхчеловеческой силе вне их, к открытию, что общество, оказывается, самосозидающим, самоподдерживающимся, не основывающимся ни на чем за своими пределами» [4, с. 30]. Особая версия искусной, самостоятельной социальной поддержки заключается в факте искусственного создания романом опыта интерсубъективности. Это создание условно, так как оно исходит из реакции художественной литературы на онтологический пробел в реальности. В «Исчезновении Бога» критик определил всех людей XIX века как отчужденных от Бога, от природы, от своих братьев, от самих себя [3, с. 8]. В «Форме викторианской художественной прозы» он описывает это положение как составляющий опыт Викторианского авторства: «Каждый из этих романистов начинает тем или иным способом в изоляции от общества» [4, с. 53]. Роман предлагает искусственную версию интерсубъективности. И эти изолированные личности могут воспользоваться хитростью, чтобы пережить то, что неотъемлемо имеет отношение к обществу: «написание произведений художественной литературы – косвенный их

путь вновь войти в этот социальный мир, из которого они были исключены или в который они боятся войти напрямую» [4, с. 63].

При обобщении феноменологического опыта человеческого времени Миллер пишет об опыте intersubjectивности, который он объявил особой характеристикой викторианского времени. Соответственно, его версия этой формы интерпретации порождала вызовы викторианской литературе, которые, по крайней мере, казались ценными по-своему, делая противостояние его теории менее значимыми. Миллеровская версия викторианской intersubjectивности подняла особенные вопросы критики сознания. Когда Миллер заявляет, что «посредством двойного смещения, смещения в зеркально отраженное общее сознание и смещение в сознания главных героев, многие характерные викторианские романы показывают, что общество больше не имеет трансцендентного происхождения и поддержки» [4, с. 139–40], он все еще пишет как критик сознания, еще не как деконструктивный критик. Но сознание, которое он определяет, является тем, которое он видит в качестве изолированного и бесконечного. Опыт intersubjectивности для викторианцев является особенно художественным, вымышленным. При соединении темы с методом Миллер поставил теме гораздо больше исследовательских вопросов, чем критики его феноменологического периода. Если субъективность является художественным вымыслом, который компенсирует онтологическую реальность беспочвенной изоляции, на каком основании может далее эта форма критики выносить заявления как составляющая опыт критика в пределах авторского разума? Комментирование по поводу викторианской субъективности не вызывает необходимости принимать его онтологические или эпистемологические заявки. Но прочтение Миллером викторианской литературы и культуры было влиятельным, по крайней мере частично, потому что оно помогло узнать, что своими версиями литературной формы викторианцы принимали участие в действительно современных им модусах литературы и идеологических опросах, также как и они представляли неосознанные формы благочестия и формальной уверенности. Не только то, что их сомнение было больше впечатляющим для современников, чем для предшественников, но и то, что сосредоточение на сомнении выглядит отчасти наивно и сентиментально. В этом свете утверждение intersubjectивности, как явно доступных взглядов подобно отказу столкнуться с вопросами, которые уже поставили викторианцы.

Далее, прежде всего, стоит заметить, что миллеровское переключение внимания на «структурные, синтаксические и метафорические детали языка» само по себе не составляет какого-либо нового лингвистического перехода в его критике. Обсуждение в «Форме Викторианской художественной прозы» неопределенного зеркального отражения и его работы в «Our Mutual Friend» явно вошло в конституирующую силу языка [4, с. 34–41]. Все изменилось так из-за приоритета языка, от него нельзя перейти к сознанию.

Миллеровский поворот к деконструкции дал языку логическую функцию в его критике сознания, хотя обычный взгляд состоял в том, что деконструктивная вера в приоритет языка отрицает возможность веры сознание и внутреннее «я». Кажется, Миллер просто заменил сознание языком как собственно предметом литературного изучения: «Всегда отличают значение в языке, всегда в отходе от настоящего к более несуществующему. Если язык больше составляет сознание, чем наоборот, тогда такие критики правы, которые считают, что структурные, синтаксические и метафорические средства языка являются собственно предметом литературной критики, а не состояние сознания, которое они больше производят (генерируют), чем отражают» [6, с. 52]. Миллер, в отличие от Ж. Деррида, если говорить о рамках деконструкции, явно соотносит язык с мимикрической формой происхождения, и эта приоритетность придает ему способность играть определенную роль в заново реформированной критике сознания. Сознание является иллюзорным (развенчивающим) концептом, созданным механизмом буквального восприятия фигурального языка. Для Миллера, так как художественный язык викторианского романа создает своей искусственной выдумкой intersubjectивность, на которой общество может основываться, язык сам создает сознание. Критик утверждает, что «нет буквального языка сознания, внутреннее «я» являет собой фигуру или последствие языка» [8, с. 201]. И снова можно заметить, что «я» – не обман, а эффе́кт.

Сознание – просто первопричина. С этой точки зрения миллеровское наиболее догматическое деконструктивистские заявления получают совсем иное звучание. Миллер часто показывает приоритет риторического на несколько большей основе, чем аналогия между риторической структурой и структурой философского концепта, который он хочет заменить. Но если язык – это определяющее, тогда аналогия была бы достаточным свидетельством риторического приоритета. Определяющая сила языка также означает, что вымысел отдельной личности не является отсутствием личности. А иным базисом для него. И, наконец, наиболее важное, это значит, что обращение к структурам литературного языка предоставляет критику доступ к сознанию, потому что они создают это сознание в первую очередь. Ни в коем случае не отрекаясь, эти критики сознания посредством его версии лингвистического поворота деконструкции, Миллер создает основу, по которой критик языка может действовать как критик сознания.

Появление вновь в миллеровской деконструкции викторианской тематики, в которой находится отклик отчуждению, уходу в пустой мир посредством искусно выстроенной интерсубъективности художественной прозы, уже свидетельствует само по себе о его видении метафорической игры создающего значения больше своей собственной фигуральной системы, чем отношения к ней. Литература в общем и роман в частности, может трансформировать свою мнимую, показную гетерогенность в новую форму сознания. До перехода к миллеровскому позитивному воссозданию общего повествовательного сознания посредством деконструкции в «The Form of Victorian Fiction» следует проследовать за ним через распространение негативной правды художественного вымысла до положения критика, интерпретирующего роман. Книга «Fiction and Repitition» далека от доказательства, что деконструкция придала Миллеру больше способности «тщательного прочтения», в основном повторяет прочтения ранней миллеровской критики, просто помещая критика в открытии художественной литературы. Работа подытоживает значение «Henry Esmond», например, как иронического описания нарратора, «который открывает, что ни один другой человек не может стоить его поклонения, но которому не удастся применить это открытие к себе». В этой иронии У.М. Теккерей ставит под сомнение какой-либо личности оказываться вне времени и достигать всецелого понимания: «Для Теккерей, как и для других основных романистов Викторианской эпохи, человек остается внутри времени и не может избежать его заключения в пространство. Вездесущность возможна только для нарратора, который является коллективным разумом» [4, с. 24]. В «Fiction and Repitition» Миллер предлагает в основном аналогичное прочтение романа, на этот раз расширяя его ироническое применение до автора и критика [2, с. 75–76]. Чтение романа как проявление определенных проблем осознания, сознания и знания остается тем же.

На самом деле, Миллер даже не приостанавливается ни на минуту в своих оригинальных аргументах по созданию интерсубъективности общим нарратором. Он и не мог бы. В ранней критике, так как авторы уже осознавали отсутствие собственной власти или знания в качестве отдельных человеческих существ, Миллеру приходилось объяснять их обращение к художественным призывам общего сознания в свете этого знания. Это явно присутствует и в новой теории. Ответ, и в ранней, и в поздней критике, оказывается принятым в литературе того, что обычно считают ошибочным в реальности. Так, даже хотя Гарди, подобно своим героям, учится видеть существование как искажение и желает уничтожения вместо своего ухода. Гарди воссоздает в литературе значительность того, что отсутствие Бога определяет: «Точно как Гарди в своих стихах настаивает на существовании и духов прошлого, играя при этом роль традиционно назначенного богом, так в своей функции в качестве художника-хранителя он является ближайшим к божеству, который существует в его вселенной. Он, тем не менее, – воображаемое божество, бог, который существует только на расстоянии от реальности, поддерживаемый в литературе тем фактом, что состоит больше из непосредственных слов, чем непосредственных фактов» [6, с. 268]. Как Теккерей создает, отделяя общее сознание от вездесущего повествования, так Гарди создает в вымысле то, что считает пустотой в мире, образец спасения, которого не хватает в мире.

Преподнося это, Миллер в свой деконструктивистский период настаивает, что художественная литература раскрывает нереальность внутреннего «я» и значения. Можно было бы посчитать, что больше она не играет той роли, которую он ранее придал вымыс-

лу Гарди. Но вместо этого, точно так же как викторианские авторы обратили художественную литературу в искусные утверждения, Миллер заставил критиков и читателей обратиться к романам как защите от реальности, созданной из принятия ими существующей пустоты. Оспорив то, что роман деконструирует нашу веру в главного героя и внутреннее «я», даже если он полагает, что мы неспособны избежать этой веры, Миллер разворачивает центр внимания и показывает деконструкцию, защищающую это утверждение: «Моя гипотеза такова: роман, как вечное связывание и развязывание узла внутреннего мира «я» («selfhood») ради укоренения, в физической экономике личности и общества, вымысла, художественно ставя этот вымысел под сомнение... роман демонстрирует в безопасной области, где нет ничего серьезного поставленного на карту, способность поддерживать вымышленность внутреннего мира «я» в тисках признания, т. е. в художественной проекции»¹.

Хотя ни критик, ни читатель не может исходить только из интерсубъективности теории прочтения раннего Миллера, все же здесь художественная литература выходит своей вымышленной интерсубъективностью обратно к критику, читателю и обществу. Хотя литература деконструктивно вымышленность внутреннего «я» утверждением этой вымышленности в качестве достаточной основы для него, она (интерсубъективность) немедленно отсылает нас назад к тому, что, казалось, уже не существует. Оставив приоритет сознания, Миллеру удастся, тем не менее, заново воспроизвести воссоздание сознания его ранней критики посредством литературного языка, даже если это гораздо более хрупкая версия сознания.

В практической плоскости Миллер находит в деконструкции и викторианской реализации божественного отсутствия соразмерность, соответствие между негативной правдой языка и внутреннего «я». Констатируется постоянное появление викторианских искусно построенных реакций, в частности построение через повествование общего сознания в определенном положительном оттенке, Миллер подает их негативную правду. Эта правда может функционировать и позитивно. В любом случае она остается правдой. Таким образом, здесь проявляются противоречия его деконструктивистской методологии как воплощения того Викторианского культурного противоречия, которое он описал. К викторианским исследованиям Миллер привносит еще один аспект позднее – его называют этикой чтения. Стоит заметить, что моральное значение всегда было присуще культурной и литературной истории «The Disappearance of God» и «The Form of Victorian Fiction».

Таким образом, многосторонность обращения к такой сложной классической теме как викторианские исследования неизбежно констатируется на всех временных этапах ее изучения. Не явился исключением и многообразный опыт литературной критической практики известного американского компаративиста Дж.Х. Миллера. Приговор суждению о близости его размышлений на эту тему вынесет время. Можно констатировать единственное – не многие современники удостоены столь значительного внимания своей выраженной точки зрения на протяжении не первого десятилетия. Не учесть ее, по крайней мере, было бы профессионально не компетентно. В целом, новизна миллеровского восприятия Викторианской художественной прозы (начиная с 1955 г.) встретила мало столь же ярких и оригинальных критических (дидактически разъясняющих) прочтений наследия этой классической эпохи, которые перебили и затмили, оставив в XX ст., этот опыт.

Список использованной литературы

1. Miller J.H. Charles Dickens: The World of his Novels / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1958. – 346 p.
2. Miller J.H. Fiction and Repetition: Seven English Novels / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1982. – 250 p.

¹Miller J.H. *Ariadne's Thread: Story Lines* / J.H. Miller. – New Haven-London: Yale Univ. Press, 1992. – XVIII, 280 p. – P. 98. Этот отрывок впервые появился в 1979 году в статье «The Function of Rhetorical Study at the Present Time» [5] («Функция риторического изучения в наше время») и далее был перепечатан в «Theory Now and Then»(213).

3. Miller J.H. The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.)-London: The Belknap Press, 1975. – IX, 367 p.
4. Miller J.H. The Form of Victorian Fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith and Hardy / J.H. Miller. – Notre Dame-London: Univ. of Notre Dame Press, 1968. – XII, 151 p.
5. Miller J.H. The Function of Rhetorical Study at the Present Time / J.H. Miller // The State of the Discipline, 1970s-1980s: Spec. issue of ADE Bulletin. – 1979. – № 62. – P. 10–18.
6. Miller J.H. Theory Now and Then / J.H. Miller. – Duke Univ. Press, 1991.
7. Miller J.H. Thomas Hardy: Distance and Desire. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1970. – XVI, 282 p.
8. Miller J.H. Victorian Subjects / J.H. Miller. – Hertfordshire, 1990. – XII, 330 p.

У статті демонструється один з неоднозначних поглядів щодо підходу до інтерпретації класичної спадщини вікторіанської епохи. Було здійснено спробу показати на прикладі дослідження вікторіанської літератури сутність інтерпретаційної тактики та динаміки Дж.Х. Міллера як критика в цілому.

Ключові слова: вікторіанські дослідження, інтерсуб'єктивність, критика свідомості, реконструкція, риторичне прочитання.

One of the most diverse assumptions to the classical heritage of the Victorian epoch interpretation was represented in the article. The nature of the interpretative tactics and J.H. Miller's dynamics as a critic in general were presumed to be illustrated with the Victorian literature studies.

Key words: victorian studies, intersubjectivity, criticism of consciousness, deconstruction, rhetorical reading.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.161.2

В.Д. НАРІВСЬКА,
*доктор філологічних наук,
професор кафедри зарубіжної літератури
Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара*

ПОВІСТЬ ГЕО ШКУРУПІЯ «ЖАННА-БАТАЛЬЙОНЕРКА»: РЕСЕНТИМЕНТ ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ НА УКРАЇНСЬКИХ БАРИКАДАХ

Стаття присвячена дослідженню творчості українського письменника Гео Шкурупія в контексті естетики футуризму. Виокремлюються основні чинники авангарду в українській літературі. Визначається програмно-естетична спрямованість повісті Шкурупія «Жанна-батальйонерка» на поєднання традицій західної та східної культур.

Ключові слова: авангард, футуризм, естетичний маніфест, поетологічна культурологія.

Гео Шкурупій (1903–1937) належить до тих українських письменників ХХ століття, чий імена традиційно називають «несправедливо забутими». Умовність цього словосполучення очевидна особливо стосовно тих творчих особистостей, хто стояв біля джерел українського футуризму, будучи його яскравим представником, і тільки тому загинув. Один із організаторів «Асоціації панфутуристів», активіст творчих об'єднань «Комункульт» і «Нова генерація», Шкурупій був реабілітований у 1960-ті роки. Але навіть «відлига» не спроможна була остаточно переломити упереджене ставлення критики до українського авангардизму в цілому та до футуризму зокрема як до «змертвілої форми». Повернення ж до нього, на думку, наприклад, творців «Прокламації Авангарду» 1928 р., могло б спричинити ситуацію «застиглої в одній точці української післяжовтневої культури» [1, с. 1]. Тому протягом ще декількох десятиліть досить популярний у 20–30-ті роки Гео Шкурупій залишався в тіні, був лише «контекстною» фігурою у вивченні українського футуризму. За неодмінного апелювання до думки критики 20–30-х років за ним міцно закріпилося визначення «відомий», що «кочує» від підручників з історії літератури до дисертацій, без будь-яких спроб розкрити художню значущість його творчості.

Критична бібліографія Гео Шкурупія досить скупа. Так, канадський критик О. Ільницький, дослідник українського футуризму, хоч і вбачав специфіку своєї роботи в дослідженні розвитку футуризму під історичним, теоретичним та літературним кутом зору від його джерел (1914) і аж до зникнення (1931) [2, с. 13], проте не заглиблювався в дослідження поезики власне українського футуризму, лише графічно позначивши її, у тому числі й творчість поета і прозаїка Гео Шкурупія. Не додала якісних змін до «проблеми Шкурупія» і робота про український літературний авангард. Хоча її автор А. Біла і мала на меті «осмислити поезику авангардизму (темаріум, образні ряди, жанротворчі експерименти, функціональний діалог із читачем)» [3], однак ключова постать українського авангарду Гео Шкурупій, його творчість розглядаються лише в аспекті притаманних йому (футуризму) проявів. Такий під-

хід до спадщини Шкурупія, усталений, як і заклики до більш поглибленого вивчення творчості українського футуриста¹. Нігілістичне ставлення збереглося як власне до особистості «короля футуроперей», так і до його місткої творчої спадщини. У 1968 р. після його реабілітації вийшов друком лише один збірник вибраних творів під назвою опублікованого в ньому роману «Двері в день». Але й до цього часу в Україні не перевидані збірки поезій «Психотезиси», «Барабан», «Вогні слів», «Переможець дракона», як і прозові твори «Січневе повстання», «Пригоди машиніста Хорна», «Нарком», «Страшна мить», романи «Міс Адрієна», «Жанна-батальйонерка» та ін.

З огляду на означені обставини досить привабливою є характеристика творчості письменника, здійснена його сучасниками, літературними критиками 20-х рр. на тлі особливостей розвитку української літератури в цілому. В оточенні футуристів Гео Шкурупій сприймався як неординарна творча особистість. Відомий літературознавець О. Білецький назвав його «вундеркіндом нашої літератури», який «орієнтується на Європу», відзначаючи водночас надмірну літературність його прози. На відхиленні від українських традицій наголошували й інші критики, відзначаючи при цьому гостросюжетність, композиційну складність і очевидний вплив Гофмана, Едгара По, Гоголя. Написані романи «Двері в день», «Міс Адрієна», «Жанна-батальйонерка» дали підставу говорити про нього вже як про майстра.

Фігуру Гео Шкурупія вирізняє приналежність його до тих небагатьох художників, хто писав про буржуазну революцію на Україні, що саме і було висунуто йому як звинувачення в час політичних репресій. Становлять інтерес навіть ті критичні характеристики Гео Шкурупія, що сформувалися на хвилі певної розчарованості в особливостях реалізації творчих можливостей Шкурупія. До того ж мали місце закиди в надмірному літературному експериментаторстві, «еклектичних пошуках» [4, с. 4], особливо в «нереалістичності», «неідеологічності» [5, с. 157–159]. А втім «ідеологічна виразність» його творів, суворо підпорядкованих експерименту [6, с. 148], свідчила про їх футуристичну естетику. До того ж його переслідувала одна з найбільш ємних і точних характеристик: «Користі пролетаріату від Шкурупія ніякого. Він був і залишиться кав'ярним письменником». Наголошуємо, це була чи не єдина згадка про те, що в українській літературі був і «кав'ярний період», тобто та вимушена форма літературного життя з кінця 1917 до середини 1922 року, коли літератори, спочатку прагнучи будь-якого заробітку, виступали в кав'ярнях, але з часом «кав'ярне» життя поступово набувало вартісних рис богемності [7, с. 347]. З нашого погляду, саме ця особливість «кав'ярного» життя і спровокувала таку виразну характеристику Шкурупія. А втім, можливо, за цією, так би мовити, виразністю крилася думка про недовговічність футуризму, його обмеженість часом «кав'ярного» періоду. Вагомою в цій характеристиці є також фраза, що свідчить про відстороненість не тільки від пролетаріату, але і від його інтересів та ідей, передусім революційних. Як відомо, В. Маяковський – кумир Шкурупія, – розумів революцію як «щось хаотичне, нестримне, руйнівне» [8, с. 371]. Ця ідея була підхоплена Шкурупієм і водночас отримала своє художнє втілення, як, власне, і думка соціаліста-революціонера Верхарна про те, що «влаштовують революцію якісь соціальні люди» [8, с. 371]. А проте особливості ідеологічної виразності так і не були належним чином висвітлені в тому поетологічному аспекті, який того ж часу, (1929) проблематизував М. Бахтін, а саме: «ідея у вузькому сенсі, тобто погляди героя як ідеолога» [9, с. 172]. Але власне в цьому сенсі роман Гео Шкурупія має яскраво виражений ідеологічний зміст, акцентований уже самою назвою – «Жанна-батальйонерка».

Автору твору можна висунути серйозні претензії з огляду на рихлість композиції, надмірну ідеологічну риторичність, розбавлену подекуди еротичним риторизмом, наприглушеність, деяку невиразність сюжету, спричинену подіями в житті героїв. А втім означені недоліки компенсуються тим, що на перший план виходять декілька програмно-футуристичних сюжетних ліній, а саме: урбанізму, антропонімізму (ім'я Жанна і його культурно-історичний контекст), амазонок як культурного архетипу і феномену футуризму, сенсу революційнос-

¹Проте Ю. Ковалів, автор статті про футуризм для «Літературознавчої енциклопедії» навіть у футуристичному контексті не згадає ім'я Шкурупія // Див.: Літературознавча енциклопедія: У двох томах / автор-укладач Ю.І. Ковалів. – Т. 2. – К., 2007. – С. 550–552.

ті в їх обумовленості та взаємодії, примножених ніцшеанським мотивом відсутності будь-яких зобов'язань перед будь-ким, як наслідок кожен із героїв у своїх діях керується власними запитами миттєвого життя.

Ми розглядаємо роман з позицій поетологічної культурології, отже наша увага зосереджена на загальнокультурних і літературних паралелях і асоціаціях, а не на фактографічному матеріалі [10].

Роман, як відомо, написаний на етапі завершення «другої хвилі» футуризму, водночас він пов'язаний з подіями розпаду «першої хвилі» в європейському мистецтві і його відображенням в українському культурному бутті. Якщо роман Шкурупія сприймати не тільки як художній, але і програмно-естетичний та ідеологічний текст, що особливо було характерно для української літератури першої чверті ХХ століття, то простежується метаідея роману філософського змісту – руйнування єдності життя через нівелювання його культурно-історичних складників. Для Шкурупія футуризм – явище не тільки літературно-художнє, але й культурологічне, сенс якого він бачив у вільному буянні думок у межах культурних епох і, крім того, в самоствердженні творчого «Я». У цьому сенсі український футуристичний роман внутрішньо ідентичний із західними футуристичними маніфестами і текстами, хоча критики здебільшого мали рацію, наголошуючи на домінуванні програмності української прози 1920-х рр., що часом негативно впливало на художність. У цьому сенсі роман «Жанна-батальйонерка» не став винятком.

Події роману обумовлені часом О. Керенського, вони відбуваються в Києві, Петербурзі, на фронтах Першої світової війни та висвітлюються з позицій футуристичної проблеми руйнації світу, коли людське життя і доля трактується як шлях до смерті. Герої роману – Жанна, дочка київського професора, одержима ідеєю буржуазної революції, Стефан Бойко – колишній студент Політехнічного інституту², Муславський – філолог та історик, Голубятников – поручник – тільки один раз зібралися всі разом у квартирі Жанни. Зустріч поклала початок ворожнечі між ними, оскільки всі були закохані в Жанну. Живучи очікуванням зустрічі з надзвичайним коханням, вона жодному з них не віддавала переваги. Відтак дороги молодих людей розійшлися – Жанна з батьком переїхала до Петербурга, а зрада Голубятникова як помста своїм суперникам приводить їх усіх на фронт. Якщо поручник живе тільки подіями війни і, по суті, утілює її ідеологію, то Стефан Бойко веде антивоєнну пропаганду, Муславський же змирився зі своєю близькою смертю і в думках своїх жалкував, що розлучився з маленькою дочкою. З її ім'ям на вустах він і загинув; Голубятников був розстріляний революційними солдатами, коли намагався вбити Стефана Бойка. Жанна Барк обрала для себе шлях батальйонерки і зазнала з жіночим батальйоном чимало випробувань. Розчарувавшись у своєму виборі, Жанна перетворюється на повію. Такою її випадково побачив у Петербурзі Стефан Бойко. Для нього, єдиного з усіх героїв роману був накреслений революційно-героїчний шлях.

Повертаючись до назви роману Гео Шкурупія, відзначимо, що в ньому заявлений його зміст, його основний мотив. В антропонімічний заголовок винесено ім'я *Жанна*, що прийшло до нас з європейської, зокрема французької культури³, що підкреслює соціальний статус героїні. В імені-заголовку – цілісність, яка спирається на літературні і культурно-історичні цінності іншого стосовно українських традицій порядку. У романі Шкурупія футуризм явно витісняв народницькі, патріархальні тенденції, на що вказує насамперед ім'я-

²Хоча О. Ільницький зробив спробу переакцентувати ідею роману і визначив як головного героя студента Стефана Бойка, члена соціалістичної групи, який відмовився служити в армії через шовіністичну політику влади. Як ключову фігуру роману, «типового представника свого часу», розглядає Стефана Бойка і Ю. Данькевич, що обумовлено, на наш погляд, прагненням виокремити національні особливості роману.

³У 20-ті роки, коли відбувався докорінний злам багатьох уявлень, значних змін зазнав і традиційний російський іменослов. До нього увійшли імена революціонерів та мислителів попередніх епох: Жанна – на честь французької народної героїні Жанни д'Арк, Марат – на честь Жана Поля Марата, діяча французької буржуазної революції, Інесса – на честь Інесси Арманд... та інші імена героїчних постатей, які відомі з історії та літератури // Див.: Сулова А.В., Суперанская А.В. О русских именах. – Л., 1991. – С. 21.

заголовок. На зміну традиційним іменам-типам української літератури, характерним для творчості Т. Шевченка, П. Мирного – Катерина, Марія, Христя, – в яких втілено узагальнений образ України, а також витісненим декадентсько-символістським образами жінки-мрії, чарівної, загадкової, еротичної, символу самої любові, приходить войовничка і непередбачувана особистість, постать (але не тип) з простонародним ім'ям, але іншої культури, – Жанна – жінка-militari.

Зважаючи на обставини Шкурупій зміщує центр життя українського суспільства з села на місто. Раніше таку спробу здійснив Панас Мирний у широко відомому романі «Повія», друга частина якого була опублікована в 1920-ті роки, з тією різницею, що для героїні роману Христі місто було і спокусою легкого життя, і черевом, що поглинуло її життя, рідне ж село – примарною надією на повернення до життя. Для Шкурупії подих міста, його життя і доля, і Жанна з її оточенням як різновиди граней українського урбанізму – ключова тема футуристичного роману (М. Бахтін, як відомо, відносив урбанізм до найбільш характерного прояву футуризму) [8, с. 364].

Початок роману розкриває особливості буття в місті людини, яка переживає крах старого світу. Будь-які найменші спроби протистояти цьому, або бодай усвідомити те, що відбувається – неприйнятні. Від переслідувань не рятують навіть рідні стіни. Місто і будинок небезпечні для людини. Перший розділ так і називається – «Полювання на вулицях міста».

Герої Шкурупії – інтелігенти, роз'єднаність, розтерзаність, невпевненість у собі яких очевидна, як і соціальна невизначеність. Так, Жанна – професорська дочка, «примхливий витвір інтелігентського оточення» [11, с. 24], «дуже любить романтику» (4; 40), жриця «Священного лотоса»; Стефан Бойко – «непевний елемент» з приналежністю до соціалістичного гуртка, «людина в студентському пальті» (4; 5), «непевний революційний елемент»; Юрій Мусласький – «філолог та історик», «фантазьор і мрійник» (4; 44); поручик Голубятников, чия душа і тіло підпорядковані військовій стихії, характеризує себе і оточуючих виключно як лакеїв. А проте, незважаючи на всю свою відокремленість, – людську та політичну, – їх поєднують події війни – її жахи і тільки, що зводить їх до статусу «декласованої інтелігенції».

Роману властиві не тільки соціальні характеристики, але й здебільшого ті, що йшли від футуристичної естетики. При цьому в текст роману вводиться ряд відомих читачеві образів – художніх, культурологічних, історичних, – почасти таких, що діють тільки в одній сцені і потім зникають, залишивши художній слід нової естетичної свідомості. Образність роману має яскраво виражений емблематичний характер, що властиво було авангарду в цілому. Гео Шкурупій прищеплює, імплантує в футуристичний текст образи інших культурних епох, що семантизують футуризм. При цьому зовні вони залишаються незмінними, внутрішня ж їх наповненість помітно змінюється. Повертаючись до назви роману Гео Шкурупії, підкреслимо, що в тексті його футуристичний сенс розкривається, розгортається, поглиблюється через антропонімічні концепти, вибудовані за низхідною. Кут падіння Жанни вражає початковою точкою відліку – кумиром Євгенії Барк (таким було її справжнє ім'я) була героїчна Орлеанська діва Жанна д'Арк. Її вплив на свідомість дочки київського професора був настільки значним, що за нею міцно і назавжди закріпилося простонародне французьке ім'я. До того ж Євгенія-Жанна відчувала співзвуччя прізвищ Барк – д'Арк, що продукувало в ній героїчний настрій і відповідні помисли. Жанна-Євгенія бачила в ній і «святу», і «жінку-солдата». Героїчна Жанна д'Арк залишалася для Жанни Барк сором'язливою дитячою мрією, до того ж випадково зруйнованою і тому викресленою з пам'яті. Випадок зробив акцент на думці, до якої Жанна була вже внутрішньо готова, – середньовічна святість і героїзм не тільки несумісні і протилежні, але й неприйнятні в умовах воєн і революцій ХХ століття [12]. Спроби утримувати в собі співіснування святості і героїзму призводять до дисгармонії внутрішнього світу, метаморфоз, від яких потерпає людська особистість, що, власне, і сталося з Жанною.

Менш болісним для Жанни було розставання з вченням Блаватської. Як жриця «Священного Лотоса», теософського суспільства, організованого на квартирі батька, Жанна створила і відповідний інтер'єр з відомим портретом знаменитої співвітчизниці, чие вчення пережило свій зоряний період і перейшло в стадію шарлатанства у формі спиритичних сеансів серед київських обивателів, що свідчило про занепадницькі настрої. Її ім'я в романі не

названо. Портрет з очима одухотвореними, з ликом, сповненим мудрості. Але поручник Голубятников з притаманною йому іронією, що межує з цинізмом, побачив портрет не жінки-легенди, а «просто гладкої бабулі» (4; 18). Голубятников прийшов не на збори «Священного Лотоса», а на побачення з Жанною з почуттями агресивної еротичності, що переповнювали його. Про відсутність в його свідомості понять честі і гідності лицарства офіцера свідчить альянс з роману «Дон Кіхот» – кіт, якого знайшов Голубятников на одній з вулиць міста і привіз в будинок Жанни, був «здоровенний, але брудний і худий неймовірно. З нього з усіх боків випиналися кістки й він сильно нагадував славнозвісну Росінанту, – кобилу хороброго лицаря Дон Кіхота» (4; 19)⁴. Образ kota, названого Жанною Агасфером, з'являється в романі ще раз, коли вона бере його з собою на фронт. Приречений разом з господиною на бездомність та поневір'яння, він зігрівав усіх своїм теплом і незабаром чи то загинув, чи то зник, пророкуючи тим самим жіночому батальйону таку ж долю вічних мандрівників.

Різка відмова Жанни від середньовічного ідеалу, що поєднує і святість, і героїзм, не менш стрімко приводить її до романтичних героїв опери П. Чайковського «Пікова дама». Хоча Жанна і підкреслює момент випадковості своєї згадки про оперу, в якій її приваблює, нібито лише меланхолійний аспект музики Чайковського, проте до розмови про «Пікову даму» залучені ключові фігури роману. Всіх приваблює ностальгічне почуття до Германа як типу «сильного героя», «майже авантюриста», «енергійного до божевілля», який «неухильно йде до мети» (4; 27). Такими характеристиками його наділяють три коханця Жанни, «три мандарина», як вимальовує їм футуристичну емблему Шкурупій із класичних «трьох апельсинів». Найбільш привабливим і об'єднувальним для всіх у цій характеристиці є факт того, що Герман – романтик: «Вони говорили тепер про оперу, висловлюючи свої погляди, погоджуючись один з одним. Наче бажаючи зробити цим один одному приємність, наче викриваючи ним спільні риси й спільні симпатії, що можуть зблизити їх» (4; 27). Так народжується в романі образ романтичної епохи. Шкурупій далекий від думки зв'язати дві культурні епохи – романтизм і футуризм. Між ними прірва і нерозуміння. Романтичний герой як ідеал для особистості футуризму недосяжний, навіть у варіанті зміщеної до футуризму його характеристики, коли образ Германа розгортається у власну протилежність. Гео Шкурупій указав на це з притаманною йому відвертістю та художньою тонкістю, ідентифікуючи пушкінського Германа через героя свого футуристичного роману поручника Голубятникова фразою про впертість Германа в досягненні мети і впертість погляду Голубятникова, з яким він дивився на Жанну, адже його мета – Жанна (4; 27).

Роман «Жанна-батальйонерка» належить до творів 20-х років зі своїм особливим футуристичним дискурсом, орієнтованим на безпосереднє емоційне сприйняття світу, вираженого через любовні колізії, тональність яких визначається кількома мотивами, але насамперед пошуками почуття, не затиснутого в жодні рамки. Саме цим зумовлені всі дії, вчинки Жанни і її остаточний вибір – зв'язати свою долю з жіночим батальйоном, що відкривало можливість переступити останню межу і стати дешевою повією, у той час як історія знала приклади героїчної долі і смерті батальйонерок. З огляду на це Гео Шкурупій емблематизує найбільш яскравий твір – «Футуристичний маніфест хтивості», що належить відомій французькій письменниці Валентині де Сен-Пуан, один із псевдонімів якої являв собою синтез багатозначних у культурологічному сенсі імен – Анна – Жанна – Валентина – Маріанна (Anne – Jeanne – Valentine – Marianne). У попередньому творінні «Маніфест футуристичної жінки. Відповідь Ф.Т. Марінетті» (1912) Сен-Пуан підкреслила неприйнятність для футуризму поділу людства на чоловіків і жінок. Брак мужності в даний історичний момент, на її думку, необхідно було компенсувати поверненням жінок до їх «величного інстинкту, до насильства і жорстокості» [13, с. 199]. Найбільш прийнятним у цьому сенсі для французької футуристики був образ «завойовниці», «коханки», «руйнівниці».

У «Футуристичному маніфесті хтивості» Сен-Пуан продукувала ідеї розкутості енергії людської чуттєвості і хтивості «як чуттєвого синтезу» істоти «для найбільшого звільнення її духу» [14, с. 201], «хтивість – це творчий жест і творіння» [14, с. 202].

⁴Як відомо, у романі Сервантеса Дон Кіхот мав коня Росінанта, а не кобилу. У тексті Шкурупій за допомогою футуристичного прийому кінь перетворюється на кобилу, що посилює зневажливу характеристику Голубятникова.

Художнє впорядкування текстів футуристичних маніфестів починається з того, що до роману вводиться ім'я їх творця, точніше, один із псевдонімів – Жанна, що більше відповідало естетиці авангардизму. До того ж в текст Шкурупія необхідно «вчитуватися» (за М. Жолковським), щоб адекватно сприйняти зміст фрази поручника Голубятникова: «Ви тільки уявіть собі весь жах війни. Кров!.. Смерть!.. При атаках я буду кричати ваше ім'я, Жанно, воно буде моїм бойовим гаслом!» (4; 18). У подальшому маніфести Сен-Пуан, наявні в романі Шкурупія, набувають найбільшої художньої епатажності, а тому і стають впізнаваними читачем футуристичними сентенціями. Порівняймо тексти Сен-Пуан і Шкурупія. Так, у маніфесті футуристка закликає: «щоб повернути частку мужності нашим расам, обважнілим від жіночності, треба спонукати їх до мужності, яка доходить до бруталності...» [13, с. 195]. «Відповідь» Гео Шкурупія витримана у строгій відповідності до футуристичної поетики. Муславський, долучившись до розмови, проголошує: «Поручник носитиме ваше ім'я, як амулет проти німецьких куль...» (4; 18). Далі «філолог та історик» погіршує нігілістично-ніцшеанське ставлення футуристів до християнської моралі, пропонуючи Жанні подарувати поручнику «серію ікон», куплених на розпродажі, але не як амулети, а натільний захист від німецьких розривних куль. У романі процес бесіди між Жанною-Євгенією Барк та її шанувальниками футуристично маніфестизується на хвилі сентенцій Сен-Пуан. Тому ще раз акцентується роль імені: «найкращий амулет для мене – це буде ваше ім'я! ВОНО спонукати мене мене на героїські вчинки» (4; 19).

Окрім того в романі простежується переломлення і проблеми архетипів (зокрема культурних, порушених у маніфесті). Жанна Барк немов відповідає на заклики «Анни-Жанни» Сен-Пуан: «Я дійсно хотіла-би бути святою Євгенією, щоб іти спереду солдат, коли вони йдуть в атаку!.. Чому жінки не б'ються на війні, як чоловіки? Колись були відважні амазонки, що билися не гірше найкращих вояків. Я відчуваю в собі силу, як будь-яка з цих амазонок. Ви думаєте, що жінка не може бути така-ж хоробра, як і чоловік?..» (4; 19). Зазначимо, як амазонка «богиня війни» Жанна Барк теж не досягла рівня самодостатності, оскільки, вступаючи в жіночий батальйон, переслідувала іншу мету – пережити стан футуристично-героїчної «хтивості». І дійсно, у першому ж бою амазонок вона відчула, що «тіло шукало нової ритміки» (10; 63), у Жанни «прокидався запал війни» (10; 67). Проте це була лише мить її життя як амазонки-батальйонерки. Відтак жорстокість, варварський лик війни вцент розбивають її мрії про героїзм. Уперше вона починає розуміти Стефана Бойка з його ненавистю до війни. В оточенні мілітаризованих повій, офіцерів, які вбачають у штиковій атаці власну хтивість, вона відчула готовність до рішучого, можливо, останнього кроку у своєму житті – стати дешевою батальйонною повією. Це не тільки своєрідний футуристичний діалог Гео Шкурупія з маніфестами Сен-Пуан, але й данина класичній традиції інтерпретувати дану тему в літературі («Кармен» П. Меріме, «Пишка» Мопассана, «Дама з камеліями» А. Дюма і т. д.).

Відзначимо, що в дегероїзації образу Жанни-амазонки простежується футуристична алюзія з образом Маріанни на картині Е. Делакруа «Свобода на барикадах», що звертається до образу Діви Марії та втілює у тілесній формі гасло Великої французької революції «Свобода. Рівність. Братство». Оголені груди Маріанни символізували братерство всіх громадян, вони уособлювали материнські груди, молоко яких живило і об'єднувало людей в республіку [15, с. 170]. Проте цей високий символ для Жанни виявився недосяжним. Обивательська мораль, яка все-таки переважала в ній, так і не дозволила їй, умовно кажучи, «зняти гімнастерку» і оголити не стільки тіло, скільки свою, як вона вважала, революційну душу. Не зводить на рівень її мрії навіть прагнення стати на чолі солдатської маси в ролі святої Євгенії. Розрив між святістю образу Євгенії та статусом Жанни як повії ще більше загострює футуристичний заклик до десакралізації культурних архетипів.

Враховуючи, що Шкурупія був орієнтований на художні відкриття західноєвропейської літератури, він не міг залишити поза увагою книгу «Проза Транссибірського експреса й маленької Жанни Французької», створену поетом Б. Сандраром і художницею Сонею Делоне-Торк. Твір спричинив неймовірний ажіотаж у середовищі російських футуристів. Але цього разу звернення мало полемічний характер. Зміст обігу й полеміки був обумовлений особливостями розвитку українського, російського й західноєвропейського футуризму.

Як відомо, французький футуризм постав «симультанною книгою» С. Делоне й Б. Сандра-ра, що відтворила одну з ключових проблем футуризму – пошук шляхів відновлення художньої мови. Джерело його (відновлення) вбачалося в культурі Сходу. Цим пояснюється подорож Гогена в Полінезію, Матисса – у Марокко, Кузмина – в Олександрію, Гумільова – в Африку, захоплення Пікассо негритянським мистецтвом. Це була ситуація, яка не посилювала протистояння Сходу й Заходу, але створювала нову культурну цілісність «Схід – Захід», хоча усвідомлення цього прийде значно пізніше [16]. Гео Шкурупій, напевно, один із перших відчув наявність цієї цілісності. Уявляється, що крапкою відліку для письменника у створенні образу Жанни-батальйонерки була звучна, як рефрен, фраза Жанни, героїні твору Б. Сандра-ра й С. Делоне: «Блез, скажи, ми з тобою дуже далеко від Монмартра?» [17]. Шкурупій продукує думку, що наскільки б далеко вперед не сягнуло мистецтво, воно зберігає міцні зв'язки з класичною культурною традицією. У цій комбінації класики й авангарду бачиться зміст нового світовідчуття й «нового тематичного світу», поіменованого футуризмом.

Програмно-естетична спрямованість роману Шкурупія підпорядкована думці про необхідність перегляду культурних цінностей попередніх епох з позицій кодів, емблем футуризму. Поєднуючи в романі кілька культурних епох, Шкурупій створює інверсійний футуристичний маніфест класичного мистецтва, у який закладаються передумови його майбутнього існування в культурі.

Список використаних джерел

1. Поліщук В. Прокламація авангарду / В. Поліщук, Р. Троянкер, В. Ярина, С. Тасін // «Бюлетень Авангарду». – Харків, 1928. – 30 с.
2. Ільницький Олег. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
3. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – Донецьк: ДонУ, 2004. – 445 с.
4. Хуторян Антон. У полоні експериментів / А. Хуторян // Літературна газета. – 1929. – 23 (1) грудня.
5. Якубовський Фелікс. Шукання «лівих» новелі і роману / Ф. Якубовський // Якубовський Фелікс. Від новелі до роману. – К.: ДВУ, 1929. – 266 с.
6. Підгайний Л. Рецензія «Гео Шкурупій. «Жанна-батальйонерка» / Л. Підгайний // Критика. – 1930. – № 6. – С. 148–152.
7. Дядичев В.Н. «Кафейный» період / В.Н. Дядичев // Літературна енциклопедія термінів і понять. – М.: ИНТЕЛВАК, 2001. – С. 347–348.
8. Бахтин М.М. Футуризм / М.М. Бахтин. – Собр. соч.: В 7 т. – Т. 2. – М.: Русские словари, 2000. – С. 363–375.
9. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского / М.М. Бахтин. – Собр. соч.: В 7 т. – Т. 2. – М.: Русские словари, 2000. – С. 5–175.
10. Богомоллов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. – М.: НЛО, 1995. – 368 с. – С. 158–162; Тростников М.В. Поэтология. – М. Грааль, 1997. – 192 с. – С. 10–13.
11. Текст роману цитується за виданням: Шкурупій Г. Жанна-батальйонерка // «Життя і революція». – 1929. – №№ 4, 7–8, 10 із позначеним у дужках номером журналу і сторінки. При цитації зберігається орфографія 1920-х рр.
12. Сапронов П.А. Феномен героїзму / П.А. Сапронов. – СПб.: ИЦ Гуманитарная академия, 2005. – 512 с. – С. 294–309.
13. Сен-Пуан В. де. Маніфест жінчини-футуристки // Маринетти Ф.Т. Футуризм. – СПб.: Типографія російського товариства, 1914. – 80 с.
14. Сен-Пуан В. де. Футуристический маніфест сладострастия // Маринетти Ф.Т. Футуризм. – СПб.: Типографія російського товариства, 1914. – 80 с.
15. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б.В. Марков. – СПб.: АЛТЕЙЯ, 1999. – 296 с.
16. Кондаков И.В. Запад и Восток / И.В. Кондаков // Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. – Т. 1. – М. РОСС-ПЭН, 2007. – С. 667–670.
17. Сандрар Б. По всему миру и вглубь мира / Б. Сандрар. – М.: Наука, 1974. – 232 с.

Статья посвящена исследованию творчества украинского писателя Гео Шкурупия в контексте эстетики футуризма. Выделяются основные признаки авангарда в украинской литературе. Определяется программно-эстетическая направленность повести Шкурупия «Жанна-батальонерка» на объединение традиций западной и восточной культур.

Ключевые слова: авангард, футуризм, эстетический манифест, поэтологическая культурология.

The article investigates the creative work of the Ukrainian writer Geo Shkurupiy in the context of futurism aesthetics. It distinguishes the main features of vanguard in Ukrainian literature. The author of the article defines the program and aesthetic trend of Shkurupiy's story «Zhanna the Batallionist» towards combining the traditions of the western and the oriental cultures.

Key words: vanguard, futurism, aesthetic manifesto, poetological culturology.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.161.1.09

В.А. ГУСЕВ,

*доктор филологических наук, профессор
кафедры зарубежной литературы*

Днепропетровского национального университета им. Олеса Гончара

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ А.П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ

Рассматривается, как в последние десятилетия происходит корреляция привычного образа А.П. Чехова, как формируется миф о писателе, актуальный для современного состояния культуры.

Ключевые слова: миф, массовая культура, образ Чехова.

Всякая новая эпоха в развитии культуры определённым образом выстраивает свои отношения с прошлым и формирует свой пантеон классики, создаёт свою мифологию. Сразу же отмечу, что мифологию я понимаю как одну из форм коллективного сознания и буду использовать термин «миф» только в этом значении и никак другом. Уже поэтому миф о писателе не является точным воплощением его личности, но её отражением в массовом сознании, образом, в котором выделено то, что актуально для современного состояния культуры. В нашей статье мы рассмотрим, как в последние десятилетия происходит корреляция привычного образа А. Чехова, как реформируется миф о писателе.

Классическая литература, как правило, сопоставляется и противопоставляется современной. Но где же проходит граница между ними? «За пределами ста лет – абсолютные ценности классики, в пределах ста лет – спорные ценности современности» [2, с. 13–14], – заметил М. Гаспаров. Если воспользоваться таким подходом, то творчество Чехова окажется на грани классики и современности; он – новый «молодой классик».

Писатели-классики входят в жизнь современной культуры по определённым законам. Современный писатель живет в своих текстах, классик же превращается в мифологическую фигуру, уходит в предание, фольклор, тем самым укореняясь в глубинных и самых широких пластах культуры, массовом сознании, и вместе с тем становится объектом элитарной рефлексии. В последние десятилетия происходит корреляция привычного образа Чехова. До недавних пор он представлялся как талантливый продолжатель реалистической традиции, драматург-реформатор, борец с пошлостью, человек, по капле выдавливающий из себя раба... Такое представление сейчас существенно трансформируется: чеховский миф ещё не отлился в определённую устойчивую форму. Складываться он начал вскоре после смерти писателя. Автор одной из первых монографий, посвящённых Чехову, Юрий Соболев уже в 1915 году безоговорочно причислял его к классикам. «Войдя в жизнь и в литературу наравне с Пушкиным, Достоевским и Толстым, он стал нашим классиком, и ясно: над тем, что им написано – возшло бессмертие» [17, с. 8]. В первые десятилетия XX века формируется только абрис чеховского мифа. На мой взгляд, основные его очертания возник-

ли уже в статьях В. Розанова, опубликованных к первому чеховскому юбилею – пятидесятилетию.

В 1910 году, в «Юбилейном Чеховском Сборнике» В. Розанов публикует статью «Наш “Антоша Чехонте”», где речь идёт о широкой популярности писателя среди русской интеллигенции и учащейся молодежи: «... во всякой образованной семье, в комнатке всякого студента или курсистки встретите портрет или карточку Антона Чехова» [15, с. 421]. Чехов более других близок и понятен, да и как не понять его, ведь он – «слишком наш брат», такой же, как и «мы, грешные». К тому же Чехов не только показывает обычную, обыденную каждодневную жизнь, но и напоминает, что «есть край иной». Поэтому, утверждает В. Розанов, «мы нашего “Антошу Чехонте” не забудем» [15, с. 425]. «Мы» – то есть обыкновенные русские люди «из образованных», по сути дела, вся читающая публика той поры. Писателю принадлежала несомненная заслуга: «В Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил её собирательный тип, как он, не только в сочинениях своих, но, наконец, даже и в лице своем, фигуре, манере и, кажется, образе жизни и поведении» [15, с. 424]. По Розанову, Чехов – внимательный наблюдатель, талантливый рассказчик, он довёл «до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни» [15, с. 423]. Такого рода представления о простом и понятном гении войдут в чеховский миф и станут его основой.

Во 2-й половине XX в. утверждается представление о Чехове как о классике. В начале перестройки, в 1985 г. Н. Скатов публикует юбилейную статью в «Литературной газете», посвящённую 125-летию со дня рождения писателя. Он отмечает, что в представлении о Чехове-классике было что-то неожиданное и необычное, что противоречило всему опыту русской классической литературы. В отличие от Пушкина и Гоголя в Чехове долго не видели надежду нации, не возникали споры о чеховском направлении в русской литературе, да и сам писатель относил себя не к гениям, не к «избранникам божьим», а к «артели шестидесятников», где рядом на равных правах он, Альбов, Короленко, Щеглов, Баранцевич... Культурные репутации А. Чехова и «старших» классиков разделяются кардинально. Скажем, в современном массовом сознании Достоевский существует как воплощение интеллектуализма с поправкой на сложность, непонятность и даже некоторую ненормальность, Чехов же воспринимается как простой и понятный, подчёркнуто обыкновенный и нормальный. В то же время несомненно, что Чехов необычайно ярко и полно выразил свою эпоху и остался актуальным в наше время. Природу этой актуальности верно определил Н. Скатов, который полагал: «Если бы следовало назвать суть Чехова, всё в его творчестве и жизни определяющую, одним словом, то это – свобода» [16, с. 5]. Таким образом, жизнь и творчество Чехова воспринимаются прежде всего как становление свободного человека со свободным отношением к миру, и здесь ключевое слово – «свобода». Важно и то, что Чехов где-то рядом с нами, и мы не ощущаем его исключительной избранности и безусловного величия, что и отличает его от «старших» классиков. Это и становится лейт-мотивом чеховского мифа.

В самом начале 90-х годов, З. Паперный завершает обзор исследований, посвящённых творчеству писателя, следующим утверждением: «Чехову, прожившему такую короткую и трудную жизнь, выпало на долю посмертное бытие поистине бесконечное. Он – не только один из самых великих, но и самый насущный, повседневный... [11, с. 15]. Видимо, эти определения – «насущный», «повседневный» – возникли здесь не случайно: они и в следующие десятилетия будут сопровождать имя Чехова. То, что чеховское творчество созвучно современности нашего времени, говорилось неоднократно. Скажем, сходство социокультурных ситуаций, разделённых столетиями, отмечает, к примеру, А. Кузичева. Она полагает, что искусство в начале 90-х годов XX в., оказавшись в своеобразной «мёртвой зоне», находится в состоянии внутреннего напряжения, импульса, толчка к развитию. По её мнению, это «очень чеховское настроение» [7, с. 25]. Оно владело им как никем из русских писателей, им жили многие герои чеховских произведений.

Спустя десятилетие, уже в начале нового XXI в., Л. Костюков также замечает сходство двух эпох, разделённых столетием, когда из похожих условий возникают сходные судьбы. То, что когда-то случилось с Гуровым, вновь происходит с нами, полагает он: «Начиная с обмолвки Гурова о себе: по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил. Господи! Это ж я... ну, не совсем я, но мои разнообраз-

ные сокурсники окончили МГУ и Физтех, а оказались <...> – в офисах, “фирмах”, банках» [6, с. 216].

Завершался XX век, доживались последние акты трагикомедии этого столетия, вновь сменялись хозяева жизни, опять возник *Noto novus*. В этой связи внимание публицистов привлекает фигура Лопихина. Так, А. Чернов, размышляя о путях становления демократии в России и развитии культуры, замечает: «Нам не нравятся нувориши и Лопихины? Но вишнёвый сад они не вырубят: его уже нет. Более того, если кто и возродит его, то именно эти люди, не читавшие тех книг, которыми бредили мы» [19, с. 3]. Автор надеется на то, что не читавшие Чехова люди дела не только возродят вишнёвый сад, но и поддержат культуру, не допустят снижения её уровня.

В 90-е годы XX века Чехова нередко стремились представить сторонником русской буржуазии, русского мещанства – третьего сословия. Скажем, по мнению Б. Парамонова, «провозвестником буржуазной культуры» [12, с. 263], а значит, и демократии в русской литературе был именно Чехов. Правда, полагает он, писатель на мещанский быт глядел свысока, как и большая часть русской интеллигенции. «Беда русской жизни в том, что Чехов все-таки вышел в гении» [12, с. 263], – сетует Б. Парамонов. Исследователи чеховского творчества неоднократно обращали внимание на то, что в мире Чехова нет жёстких иерархических связей, отсутствует столь важное для модернистской парадигмы разделение на «низкое» и «высокое», ориентация на завершённый, раз данный смысл. Скажем, И. Сухих, полагая, что Чехов относился к творчеству как обязанности, ремеслу, подчёркивает «антииерархическую» природу его художественного мира [18]. В. Курицын утверждает, что, говоря о постмодернизме, трудно обойтись без имени Чехова, поскольку его противостояние «авангардной парадигме» [8, с. 74] совершенно очевидно.

Диалог с Чеховым ведётся скорее как с современником, чем как с классиком. Скажем, В. Аксёнов был убеждён, что «Чехов современен до такой степени, что располагает даже к некоторой непочтительности» [1, с. 201]. А Вик. Ерофеев замечает, что не так давно ценители ненормативной лексики и циничных высказываний были очарованы Чеховым, когда в «Литературном обозрении» были напечатаны чеховские эротические письма, ранее не публиковавшиеся. Он пишет: «И когда я прочёл это замечательное рассуждение о кровати и диване, написанное легко, иронично, с привкусом цинизма, я подумал о том, почему Чехов велик» [4, с. 67]. А велик он, по мнению В. Ерофеева, потому, что в то время как иные писатели высказывают парадоксальные мысли, Чехов просто пишет. «Они заняты, а Чехов – свободен. Он – свободный писатель. Он свободен говорить о любых банальных вещах» [4, с. 68]. Здесь, несомненно, ощутима интонация живого диалога, однако и Чехов всё больше начинает превращаться в культурного героя, ведь и В. Ерофеев пишет не об образах чеховской прозы и драматургии, а об образе самого Чехова. Причём в этом образе в последнее время настойчиво выделяются определённые черты, которые до недавних пор были табуированы. Дополнять и уточнять идеализированный образ «интеллигента в пенсне» начали англо-американские исследователи литературы. Одной из первых работ, увидевшей свет в начале 70-х годов XX века, в которой уточнялся традиционный образ писателя, была книга Вирджинии Лэвлин Смит «Чехов и Дама с собачкой». В.Л. Смит полагала, что «только в контексте отношения полов, как это было пережито Чеховым и описано в его творчестве, можно судить о его личности в целом» [21, с. 3]. Так, рассматривая «Даму с собачкой», она отмечает, что «положение и опыт самого Чехова ясно очертили характер и судьбу Гурова» [21, с. 212]. Включая те материалы, которые запрещались советской цензурой, расширить и уточнить существующие представления о Чехове стремится Дональд Рейфилд в книге «Жизнь Антона Чехова». На русский язык она была переведена в 2005 г. Здесь рисуется непривычный образ Чехова. Д. Рейфилд, несмотря на то что российские учёные сомневались в необходимости предъять широкой читательской публике чеховские архивы во всей их полноте, постарался сделать это. Он пишет: «Три года, проведенные в поисках, расшифровке и осмыслении документов, убедили меня в том, что ничего в этих архивах не может ни дискредитировать, ни опозлить Чехова. Результат как раз обратный: сложность и глубина фигуры писателя становятся ещё более очевидными...» [14, с. 4]. Такой подход, убирающий глянец и ретушь с традиционного образа Чехова, был продолжен и в работах российских исследователей и отразился уже в их названиях.

Скажем, переосмыслить образ Чехова пытается М. Золотоносов в книге «Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии» (2007). Он обнаруживает под привычной маской писателя-реалиста и драматурга-реформатора существование иного Чехова. Он полагает, что можно говорить об истории образа Чехова в русской культуре XX века и истории средств корреляции этого образа в литературоведении. «Если всё табуированное и отброшенное разблокировать и снова собрать, под маской обнаружится другой Чехов, другой человек и отчасти другой писатель» [5, с. 6]. М. Золотоносов полагает, что такая новая «сборка» образа писателя сделает его ещё более актуальным.

П. Фокин, составитель книги «Чехов без глянца» (2009), во вступительной статье пишет о знаменитой чеховской скрытности, неизменном самообладании и деликатности, выделяет его материализм и «неустанный *практический* интерес к жизни» [20, с. 11]. Он, по мнению Фокина, создал «энциклопедию русской жизни» без глянца, «масштабную панораму русского мира в период «смены вех» и внутреннего переустройства» [20, с. 16]. Фокин стремится широко представить личность Чехова, в его книге есть главы: «Облик», «Характер», «Творчество», «Табак, напитки и закуски», «Любитель прекрасного пола», «Муж», «Сын». Этот перечень может быть продолжен. Несмотря на такую сложность и многообразие личности, в нём не было надрыва и излома. «В эпоху “Братьев Карамазовых” он жил размеренной, деятельной и трезвой жизнью» [20, с. 9]. В общем, он – деятельный человек, не чуждый простых радостей жизни.

Чехов по-прежнему рядом с нами, причастен к нашей повседневной суете, как полагал В. Розанов. В подтверждение верности этого суждения можно привести такого рода пример. «Литературная газета» сообщала, что 7 октября 2009 года, в день своего рождения, Владимир Путин встретился с группой российских писателей. После почти двухчасового разговора с премьером, где, в частности, речь шла о трудном положении Международного литфонда, труженики пера преподнесли ему ко дню рождения последнее прижизненное собрание сочинений Чехова, а также и свои произведения с дарственными надписями. «Александр Кабаков озабоченно поинтересовался у помощников премьера, дойдут ли книги до новорождённого, и получил твёрдый ответ: “Обязательно!”». Выстраивается занятный сюжет, но это ещё не всё. Заметку завершает постскриптом: «Через день писателей, исполняя распоряжение главы правительства, пригласили в серьёзную организацию для обсуждения ситуации, сложившейся вокруг Литфонда» [10, с. 3]. Конечно, забота об имуществе Литфонда необходима, и хотя Чехов никогда не был членом никаких писательских организаций и ничего о них не написал, эта невыдуманная история очень похожа на сюжет его рассказа.

Если прежде, в советскую эпоху происходило огосударствление классиков, миф о них встраивался в господствующую идеологию, то теперь классика присваивается массовой культурой, в которой создаётся миф по законам этой культуры. В 1985 г. для чеховских юбилейных материалов в «Литературной газете» эпиграфом служила цитата из Чехова: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья» [16, с. 5]. Через 25 лет ничего подобного в юбилейных материалах отыскать невозможно: кто же сейчас всерьёз может заботиться об общественном благе, да ещё полагать, что эта забота – основа личного счастья? В 2010 году газеты были «украшены» совершенно иными заголовками юбилейных статей. Например: «Чехов – футляр для человека. Русский интеллигент – силач и скалозуб» (Аргументы и факты в Украине. – № 4, 2010. – С. 29), «Антон Чехов: Распутных женщин я сам видывал и сам грешил многократно» (Экспресс газета. – № 4 (782). – 2010. – С. 20), «Чехов как он есть... А он есть! 150-летию великого русского писателя посвящается» (Комсомольская правда в Украине. – 29 января–4 февраля 2010. – С. 16), «Путь самурая. Изменить жене можно только с гейшей» (Моя семья. – № 2. – январь 2010. – С. 7), «Героиня – не молодая и не блондинка...» (Литературная газета + Курьер Культуры: Крым–Севастополь. – № 23 (52). – 11–12 декабря 2009. – С. 8), «Антон Чехов: “Я хотел бы быть свободным художником – и только”. Со дня рождения писателя исполняется 150 лет» (7 Я. – № 3. – 26.1.2010. – С. 21). Автор статьи «Чехов как он есть... А он есть!» О. Кучкина делится с читателями своими впечатлениями от книги Дональда Рейфилда «Жизнь Антона Чехова», в которой исследователь осветил некоторые ранее малоизвестные подробности из жизни классика, такие, к примеру, как посещения им пуб-

личных домов. Шок, испытанный журналисткой от того, что некоторые узнанные ею факты «не вписывались в сложившийся образ», по её признанию, сменился пониманием того, что и классики – «Люди как люди. Не на пьедестале – в жизни. Не из фанеры, не из картона. Такие же, как мы» [9, с. 16]. Остаётся только добавить: как и мы, грешные, – и получится совсем по В. Розанову.

Казалось бы, Чехова современные исследователи стремятся представить без ретуши, свести с пьедестала, но эффект возникает прямо противоположный. Чехов всё больше воспринимается как культурный герой, заслуживающий благоговейного поклонения. О такого рода поклонении идёт речь, скажем, в рассказе Н. Герман «Чехов, секс-символ летучих голландок». Автор описывает посещение голландскими туристками чеховского музея в Мелехове. Дамы столпились у входа в чеховский кабинет. «Они напоминали прихожанок какого-то неизвестного храма, сестёр тайной секты – ордена поклонниц Чехова» [3, с. 100]. Сама рассказчица не чужда такому отношению к писателю, она думает о том, что можно было бы продавать майки и значки с чеховским портретом, которые, конечно же, разбирались бы его поклонницами: «Че Гевара – раскрученный бренд, а наш Чехов чем хуже? Я бы вот обязательно купила себе такую майку и значок, носила бы их по границам, да и в Москве можно, почему нет. Голландки тоже наверняка купили бы по значку и по майке» [3, с. 100]. Так Че Гевара и Чехов в едином строю входят в современную массовую культуру, и в Интернете можно отыскать портрет Чехова на революционном красном фоне, где писатель чем-то похож на легендарного команданте.



Видимо, миф о новом классике отражает потребности современной культуры во всём её диапазоне – от массовой до элитарной. В конце XIX века Чехов сумел осуществить своего рода симбиоз низовых слоёв культуры с её высокими философскими смыслами. Он нашёл путь к самому широкому читателю своего времени, а это, конечно же, актуально для современной литературы, да и всей художественной культуры в целом.

Ещё не проявились все очертания чеховского мифа в его «новой редакции». Во всяком случае, его герой – писатель-наблюдатель, писатель-свидетель, писатель – свободный человек, рассказчик, а не проповедник, писатель, воплотивший практический интерес к жизни. Возможно, этот миф, присутствующий как в литературном, так и в публицистическом дискурсах, утвердится в русской культуре, отвечая её новым запросам. Всё же хотелось бы надеяться на то, что Чехов будет не только почитаться, но и читаться, что читатели у писателя не станут меньше и каждый найдёт свой путь к нему и увидит своего Чехова, снимет ретушь или добавит, потому что читатель и в XXI веке, веке зрителей, может оставаться свободным и, в частности, критически относиться как к старой, так и к новой мифологии.

Список использованной литературы

1. Аксёнов В. Афиша гласила (К 120-летию Чехова) // В. Аксёнов Десятилетие клеветы (радиодневник писателя). – М.: Изографус, Эксмо, 2004. – С. 201–205.

2. Гаспаров М.Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности / М.Л. Гаспаров // НЛО. – № 62. – 4'2003. – С. 12–16.
3. Герман Н. Чехов, секс-символ летучих голландок / Н. Герман // Новый мир. – 2009. – № 5. – С. 97–102.
4. Ерофеев В. Мужчины / В. Ерофеев. – М.: Зебра Е., 2005. – 224 с.
5. Золотоносов М.Н. Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии / М.Н. Золотоносов. – М.: Ладомир, 2007. – 336 с.
6. Костюков Л. Дядя с собачкой / Л. Костюков // Вопросы литературы. – 2003. – Сентябрь–октябрь. – С. 212–221.
7. Кузичева А. Кончился ли «век Чехова»? / А. Кузичева // Театр. – 1993. – № 3. – С. 19–27.
8. Курицын В. Спать хочется? / В. Курицын // Сегодня. – 1995. – 8 мая. – С. 8.
9. Кучкина О. «Чехов как он есть... А он есть! 150-летию великого русского писателя посвящается» / О. Кучкина // Комсомольская правда в Украине. – 29 января–4 февраля 2010. – С.
10. С Путиным на дружеской ноге... // Литературная газета – 14–20 октября 2009. – № 42. – С. 3.
11. Паперный З. Тихий Чехов / З. Паперный // Сов. культура. – 27.01.1990. – С. 15.
12. Парамонов Б. Конец стиля / Б. Парамонов. – М.: Аграф, Алетейя, 1997. – 464 с.
13. Парц Л. Жизнь после Чехова: литература и интеллигенция в рассказах Вячеслава Пьецуха / Л. Парц // Молодые исследователи Чехова: Материалы международной научной конференции (Москва, 14–18 мая 2001 г.). – М., 2001. – С. 67–74.
14. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Д. Рейфилд / Пер. с англ. О. Макаровой. – М.: Издательство Независимая Газета, 2005. – 864 с.
15. Розанов В.В. Наш «Антоша Чехонте» / В.В. Розанов // Розанов В.В. Сочинения. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 421–426.
16. Скатов Н. Становление свободного человека / Н. Скатов // Литературная газета. – 30 января 1985 г. – № 5. – С. 5.
17. Соболев Ю. О Чехове. – М.: И.А. Белоусов, 1915. – 71 с.
18. Сухих И. Чеховские писатели и литератор Чехов / И. Сухих // Литературное обозрение. – 1994. – № 11/12. – С. 43–49.
19. Чернов А. О чём мы не сказали президенту / А. Чернов // Литературная газета. – 1994. – 30 мая. – № 48. – С. 8.
20. Чехов без глянца / сост., вступ. ст. П. Фокина. – СПб.: Амфора, 2009. – 510 с.
21. Smith W.L. Anton Chekhov and the Lady with the Dog / W.L. Smith. – London – New York – Toronto, 1975. – 236 p.

Розглядається, як в останні десятиліття відбувається кореляція звичного образу А.П. Чехова, як формується міф про письменника, актуальний для сучасного стану культури.

Ключові слова: міф, масова культура, образ Чехова.

The correlation of familiar A.P. Chekhov's image which is taking place lately, and the formation of the relevant for the present state of culture myth about the writer are under the view.

Key words: myth, mass culture, Chekhov's image.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 82.091

Т. БАРОТИ,

доктор филологических наук,

профессор кафедры русского языка и литературы

Института славянской филологии Сегедского университета (Венгрия)

ПУШКИН И ДАНТЕ

В статье проводится сравнительный анализ творческого наследия А.С. Пушкина и Данте Алигьери на материале произведений «Воспоминание», «Евгений Онегин» (Пушкин) и «Божественная комедия», «Новая жизнь» (Данте). Исследуется линия преемственности традиций итальянского Возрождения русской классической литературой, в частности, вопрос о влиянии Данте Алигьери на творчество А.С. Пушкина.

Ключевые слова: литературное творчество, литературная традиция, преемственность мотивов и образов, романтическая литература, поэтическая мифология.

Российский ученый, исследователь русско-итальянских литературных связей, М.Н. Розанов, в одной своей работе 1928 г., рассматривая пушкинское стихотворение 1830 г. «В начале жизни школу помню я» на фоне дантовского подтекста, мимоходом, не вдаваясь в подробное освещение выдвинутой идеи, допускает возможность дантовского влияния на Пушкина, т. е. Дантова подтекста стихотворения 1828 г. «Воспоминание» [1, с. 32–34].

Стихотворение Пушкина «Воспоминание» – одно из наиболее выдающихся творений поэта – не принадлежит к числу т. н. «малоизученных» произведений. О нем писали видные пушкинисты, историки литературы и текстологи, в том числе П.А. Анненков [2], Л.В. Щерба [3], Н.Л. Степанов [4], Я.Л. Левкович [5], С. Сендерович [6] и другие исследователи.

Стихотворение было написано в весьма тревожный период жизни поэта. Первый биограф Пушкина, П.В. Анненков пишет об обстоятельствах написания стихотворения: ... «В это время существование Пушкина делается порывистым и беспокойным... Мысли его становятся тревожны и смутны в это время, и часто возвращается он к самому себе, с грустью, упреком и мрачным настроением духа» [2, с. 200–201]. Именно отмеченные биографом Пушкина «тревожные и смутные мысли» поэта, его мрачное настроение, частое возвращение к себе, грусть и упреки – т. е. «нота раскаяния», «горького сожаления» и «самобичевания» вызывает в М. Розанове ассоциации, связывающие стихотворение Пушкина с творчеством Данте. М. Розанов пишет о пушкинском стихотворении: «В мировой литературе мало найдется подобных потрясающих лирических излияний, такого чистосердечного и исчерпывающего выражения жгучего раскаяния, такого проникновенного и беспощадного самоанализа. Опять вспоминается «il gran padre Alighieri», автор величайшей в мире поэмы раскаяния и нравственного очищения. Снова приходит на ум не раз упомянутая сцена «Чистилища» (XXX и XXXI песни). Но роли там разделены. «Змеи сердечной угрызения», испытываемые поэтом, вложены в уста надменной обличительницы Беатриче, которая «длин-

ный развивает свиток» его прегрешений. На долю Данте остается только пластическое выражение того могучего воздействия, которое производит на него речь обличения [...] Основанное на непосредственных житейских переживаниях, стихотворение Пушкина вырастает до общечеловеческого значения. Это превосходно выдержанный в дантовских тонах, гениальный вариант очень старого, но никогда не умирающего и вечно действенного мотива, никогда не теряющего остроту нравственного очищения человеческой личности, тернистый путь от заблуждений и греховности к истине и совершенствованию, изображенные так проникновенно в «Божественной комедии», отражаются, «как солнце в малой капле вод», в этом, к сожалению, незаконченном наброске, достойном «великого отца Алигьери» [1, с. 33–34].

Нельзя не согласиться с этим пониманием пушкинского стихотворения и предполагаемого ученым его дантовского подтекста за исключением одной детали, где М. Розанов пишет о незаконченности стихотворения, о «наброске». Не решаясь на подробное изучение данного вопроса и его истории в разных исследованиях, я бы хотел только отметить, что среди исследовавших «Воспоминание» Пушкина нет единогласия не только насчет его законченности и художественной завершенности, но даже в вопросе восприятия канонического текста стихотворения. Стихотворение Пушкина, как известно, имеет довольно сложную текстологическую историю, и две его части: первая, состоящая из 16 строк и вторая – составляющая 20 строк, – в зависимости от понимания издателя или текстолога публикуется в разных изданиях то вместе, то отдельно [4; 5].

В этом вопросе я согласен с пониманием Б.В. Томашевского, отраженным в издании произведений А.С. Пушкина под его редакцией, согласно которому в разделе стихотворений за 1828 год печатается *основной* текст (16 строк), а в разделе «Из ранних редакций» публикуется «Окончание стихотворения в рукописи» (20 строк) [7, с. 60, 459].

Приведя стихотворение полностью, т. е. его основной текст и отброшенное, не включенное Пушкиным в окончательный вариант окончание в рукописи, я бы хотел обратить внимание на несколько элементов пушкинского текста, подтверждающих заметку М. Розанова касательно Дантова подтекста пушкинского «Воспоминания», а также – используя для этого и не включенный в окончательный вариант стихотворения текст его окончания в черновой рукописи – указать кроме предложенного М. Розановым подтекста и на наличие не менее важного пушкинского контекста, на фоне которого указанные элементы дантовского (и любого) подтекста в творчестве Пушкина приобретают пушкинское значение, становятся элементами пушкинской поэтической мифологии.

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачется в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской;
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток:
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю [7, с. 60].

Окончание стихотворения в рукописи:
Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях

Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вахха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вокруг меня жужжание клеветы,
Решенья глупости лукавой,
И шепот зависти, и легкой суеты
Укор веселый и кровавый.
И нет отрады мне – и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые, – два данные судьбой
Мне ангела во дни былые;
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут ... и мстят мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба [7, с. 365].

В стихотворении, как отметил М. Розанов, изображается, притом «в дантовских тонах», «процесс нравственного очищения человеческой личности, тернистый путь от заблуждений и греховности к истине и совершенствованию» [1, с. 34]. Здесь, однако, придется сделать оговорку. Представленный в стихотворении процесс внутреннего потрясения и «очищения», несмотря на дантовский подтекст, изображается согласно законам пушкинской поэтической мифологии, по законам индивидуального пушкинского творчества. Согласно этому сходные мотивы и образы двух поэтов в творчестве Пушкина, соответственно требованиям индивидуальной поэтики, претерпевают закономерные изменения. Вместо аналогичности разных явлений следует говорить об их закономерном различии.

М. Розанов прав, когда о «Воспоминании» Пушкина пишет: «Основанное на непосредственных житейских переживаниях, стихотворение Пушкина вырастает до общечеловеческого значения» [1, с. 34]. Поэтическое обобщение конкретного жизненного факта, поэтическое переосмысление жизненных реалий уже с конца т. н. «лицейского периода» творчества Пушкина становится одним из главных принципов его творчества. В отличие от современного молодому Пушкину романтического метода понимания и изображения мира, согласно которому романтический дуализм (т. е. противопоставление идеала и действительности), предполагает дуалистическое противопоставление опыта (т. е. эмпирической жизни), не удовлетворяющего лирический субъект и творимого путем мечтаний и преобразуемого в литературную традицию (литературность) идеального мира, Пушкин в своем творчестве снимает такое противопоставление: конкретные впечатления жизни становятся со временем главным источником его поэтического творчества [8, с. 268–269]. Такое изменение по отношению к романтическому мировосприятию и творческому методу проявляется и в романтический период творчества Пушкина, в романтических элегиях начала 1820-х гг. В стихотворении «Надеждой сладостной младенчески дыша» 1823 г. лирический субъект разумно отказывается от «младенческой», «сладостной надежды», от веры в возможность постижения полноты «жизни» за пределами сего мира и начинает смотреть на этот мир как единственный источник человеческого счастья и творчества:

... Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
Мой ум упорствует, надежду презирает...
Ничтожество меня за гробом ожидает ...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно!... И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой [7, с. 135].

В широком смысле о приведенном стихотворении Пушкина можно говорить как о контексте «Воспоминания» 1828 г. В обоих стихотворениях на фоне мысли о смерти ведутся тревожные размышления лирического субъекта о кардинальных вопросах человеческо-

го существования, о смысле жизни и смерти, о «тайнах счастья и гроба». Несмотря на то, что раннее стихотворение менее конкретно и что в художественном отношении оно не достигает напряженности и глубины обобщения «Воспоминания», – эти два стихотворения внутренне связаны присутствием в обоих мотива ума, т. е. разумного рационального начала. Не противоречит этому и то обстоятельство, что функция «ума» в двух стихотворениях противоположная: в первом «ум» отстаивает свои права, подчиняя себе начало иррационалистической веры и мечты: «Мой ум упорствует, надежду презирает», а во втором ум отступает, отодвигается на второй план по отношению к нахлынувшим иррациональным чувствам тоски и сердечного угрызения: «Мечты кипят; в уме, подавленном тоской, Теснится тяжких дум избыток».

Главная, соединяющая мотивы «ума» сущность двух стихотворений заключается в том, что благодаря его изменению открывается возможность возникновения и открытия чего-то нового, непривычного, т. е. формирования второй, отличной от привычной точки зрения и плоскости оценки. И здесь, в этой точке мы должны указать на главное отличие пушкинского и дантовского «совершенствования», т. е. духовного и душевного возрождения. Слова из пушкинского «Воспоминания»:

«Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток:
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю» [7, с. 135]

М. Розанов ассоциирует с соответствующими местами тридцатой и тридцать первой песен «Чистилища» «Божественной Комедии» Данте со следующей оговоркой: «Снова приходит на ум не раз упомянутая сцена «Чистилища» ... Но роли там разделены. «Змеи сердечной угрызенья», испытываемые поэтом, вложены в уста обличительницы Беатриче, которая «длинный развивает свиток» его прегрешений. На долю Данте остается только пластическое выражение того могучего воздействия, которое производит на него речь обличения:

Так я стоял . . .
Так жгла меня раскаянья крапива,
Что все, чего я жаждал наипаче,
Все ненавистно сделалось и лживо.
Подавленный сознанием, от плача,
Я пал, – и как я встал, то ей известно,
Меня поднявшей сил к тому подачей
(перевод Н. Голованова) [1, с. 33].

Основное различие в понимании и изображении душевного потрясения и возрождения вытекает из отличного от Данте пушкинского художественного мировоззрения и основанного на нем иного творческого метода. О художественном методе Пушкина выше уже говорилось в связи с отличием его от современного ему творческого метода поэтов-романтиков. Из того, что было сказано об этом выше, становятся ясными смысл и необходимость с точки зрения пушкинского поэтического контекста заключительной, 16-ой строки «Воспоминания».

В двадцать восьмой песне «Чистилища» Данте встречается с Мательдой и попадает в «Земной Рай», по библейскому преданию, по вине человека потерянный им. Мательда показывает Данте два источника, два ручейка: Лету и Эвнюю:

127 Струясь сюда – он память согрешений
Снимает у людей; струясь туда –
Дарует память всех благих свершений.
180 Здесь – Лета, там – Эвнюя; но всегда
И здесь, и там сперва отведать надо,

Чтоб оказалась действенной вода [9, с. 326].

Путь Данте ведет через Ад и Чистилище в Рай, к постижению высшего блага. Символично это обозначает его духовное возрождение, освобождение от грехов, но вместе с тем возрождение в мистическом плане обозначает и потерю своего земного, человеческого облика. Беатриче в конце тридцатой песни Чистилища так характеризует заблуждение Данте и свое вмешательство для его спасения:

- 127 Когда я к духу вознеслась от тела
И силой возросла и красотой,
Его душа к любимой охладела.
130 Он устремил шаги дурной стезей,
К обманным благам, ложным изначала,
Чьи обещанья – лишь посул пустой.
133 Напрасно я во снах к нему взывала
И наяву, чтоб с ложного следа
Вернуть его: он не скорбел нимало.
136 Так глубока была его беда,
Что дать ему спасенье можно было
Лишь зрелищем погибших навсегда,
139 И я ворота мертвых посетила,
Проя, в тоске, чтобы ему помог
Тот, чья рука его сюда взводила.
142 То было бы нарушить божий рок –
Пройти сквозь Лету и вкусить губами
Такую снедь, не заплатив оброк
145 Раскаяния, обильного слезами [9, с. 336].

После тяжких угрызений совести и покаяний в тридцать первой песне Чистилища с помощью Мательды Данте окунулся в Лету, реку забвенья. Забыв таким образом свои прежние поступки и грехи, он освобождается от угрызений совести, от душевных мучений. А в конце тридцать третьей песни, погрузившись в воду Эвной – дарующей «память всех благих свершений» – он стал новым существом, достойным высшего блага:

- 142 Я шел назад, священной волной
Воссоздан так, как жизненная сила
Живит растенья зеленью живой,
145 Чист и достоин посетить светила [9, с. 351].

Основное различие между представленными в приведенных примерах дантовским и пушкинским раскаянием и возрождением вытекает из смысла указанного пушкинского контекста. Пушкинский герой «Воспоминания» не может следовать примеру героя «Божественной Комедии» – не может освободиться от своего прошлого и связанных с ним угрызений совести путем забвения, которое дают ему слезы или воды у Леты. Лирический герой Пушкина не может отказаться ни от своего прошлого, ни от своей настоящей жизни: как ни гнетет его судьба, отказавшись от жизни он потерял бы все, в том числе и единственный источник творчества и возможность предполагаемого счастья, гармонии в будущем.

На основе художественного мировоззрения Пушкина по формуле «жизнь и творчество» и «жизнь и культура» мы хотели бы указать еще на несколько возможных случаев Дантовских реминисценций в романе в стихах Пушкина «Евгений Онегин», в первую очередь в связи с чтением героев – Онегина и Татьяны, а также в связи с легким оттенком аналогичности изображения Татьяны, появляющейся на «светском рауте» в восьмой главе романа, с изображением Беатриче в «Новой жизни» Данте.

В тридцать пятой строфе «Евгения Онегина» дается подробный перечень чтений героя, а в тридцать шестой выявляется нечто вроде радикального внутреннего преображения, внутреннего возобновления, воскресения героя, то, о чем писал Достоевский в своей речи о Пушкине: «...Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя

себе, овладей собой – и узришь правду». Ведь найти себя в себе и узреть правду – это значит прийти в свою культуру, вернуться к своей культуре, основе человека и личности. Для дальнейшей мысли необходимо привести данную строфу полностью:

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко;
Мечты, желания, печали
Теснились в душу глубоко.
Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой [10, с. 183–184].

Приведенная строфа является ключевой для понимания дальнейшей судьбы героини и героя, его духовного потрясения и обновления. Ведь здесь становится ясно, что Онегин, персонаж по культуре (по чтениям) своей западного типа рационалист и индивидуалист, как будто бы углубляется в свою почти уже забытую культуру, в «тайные преданья сердечной, темной старины», во «сны, угрозы, толки, предсказанья»; этот рационалист западного толка переживает «длинной сказки вздор живой». Это значит, что герой как бы покидает свой обычный мир, приближается к своему забытому сказочному детству, но тем самым переходит на чужую территорию – в мир «сердечной, темной старины», т. е. впускается в мир Татьяны. Это мир традиционной русской культуры, и не случайно, что после духовного-душевного открытия «потерянного рая» Онегин то и дело в своих мечтах приходит к своей Тане (в конце тридцать строфы: «То сельский дом – и у окна / Сидит она... и всё она!» [10, с. 184]. До этого он был рабом других предубеждений, рассматривал светскую Татьяну как бы в другой плоскости, Пушкин в ряде строф восьмой главы подчеркивает непонимание Онегина, не сумевшего разобраться в тайне и загадке Татьяны, например в семнадцатой:

«Ужели, – думает Евгений, –
Ужель она? Но точно... Нет...
Как! из глуши степных селений...» [10, с. 173].
«Хоть он глядел нельзя прилежней,
Но и следов Татьяны прежней
Не мог Онегин обрести...» [10, с. 174].
Ужель та самая Татьяна...
.....
Та девочка... иль это сон?..
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела?» [10, с. 174].

Слепота и непонимание Онегина и в дальнейшем обусловлены противопоставлением Татьяны прежней, провинциальной, и светской дамы. Строфа двадцать седьмая:

«Но мой Онегин вечер целый
Татьяной занят был одной,
Не этой девочкой несмелой,
Влюбленной, бедной и простой,
Но равнодушною княгиней,
Но неприступною богиней

Роскошной, царственной Невы» [10, с. 177].

Можно было бы привести много примеров для доказательства причины слепоты Онегина, но надо отметить, что приведенные испытания героя передаются не в авторской речи, а от лица героя, в так называемой «пережитой», т. е. в «не собственно прямой» речи.

После описанных потрясений, страданий, а также после описанного выше «возвращения» героя в свою потерянную культуру, Онегин, появляющийся «на мертвеца похожий» в сороковой строфе в прихожей Татьяны, с удивлением, с «поражением» замечает в княгине Татьяне прежнюю бедную Татьяну.

Что касается чтений Татьяны, о них есть упоминания уже в двадцать девятой строфе второй главы:

«Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо» [10, с. 49].

Определяющую дальнейшую судьбу Татьяны функцию ее чтения приобретают в третьей главе, после посещения их дома Онегиным и Ленским. Возникновение любви героини мотивируется автором весьма вескими причинами: сплетнями соседней (шестая и седьмая глава) и неопровержимым законом природы. Но главную роль в возникновении любовного чувства Татьяны играли ее чтения:

«Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты,
Вздыхает и, себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть...» [10, с. 59]

Аналогичное возникновение любви под влиянием чтения любовного романа изображает Данте в пятой главе своей «Божественной комедии». В круге втором, где страдают сластолюбивые, Франческа да Римини рассказывает историю их с любовником грехопадения:

127

В досужий час читали мы однажды
О Ланчелоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый.

130

Над книгой взоры встретились не раз,
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Но дальше повесть победила нас.

133

Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,

136

Поцеловал, дрожа, мои уста.
И книга стала нашим Галеотом!
Никто из нас не дочитал листа» [9, с. 40].

Описание появления Татьяны на светском балу, а также описание ее влияния на присутствующих в четырнадцатой-пятнадцатой строфах восьмой главы напоминают два сонета Данте из «Новой жизни».

у Пушкина	у Данте
Но вот толпа заколебалась, По зале шепот пробежал... К хозяйке дама приближалась, За нею важный генерал. Она была нетороплива, Не холодна, не говорлива, Без взора наглого для всех, Без притязаний на успех, Без этих маленьких ужимок, Без раздражительных затей... Все тихо, просто было в ней... К ней дамы подвигались ближе; Старушки улыбались ей; Мужчины кланялися ниже, Ловили взор ее очей; Девушки проходили тише Пред ней по зале, и всех выше... [10, с. 171]	Столь благородна, столь скромна бывает Мадонна, отвечая на поклон, Что близ нее язык молчит, смущен, И око к ней подняться не дерзает. Она идет, восторгам не внимает, И стан ее смиреньем обличен И кажется: от неба низведен Сей призрак к нам, да чудо здесь являет. Такой восторг очам она несет, Что встретишь с ней, ты обретаешь радость, Которой не познавший не поймет... [11, с. 111–113]

Таким образом, в творчестве А.С. Пушкина просматриваются традиции литературы итальянского Возрождения, явленные в реминисценциях произведений Данте Алигьери. Это проявляется в наследовании идеи духовного совершенствования человеческой личности, поэтики создания женских образов, преемственности сюжетных схем, а также в сходной трактовке тем жизни и смерти, добра и зла, мотивов любви и разлуки, что свидетельствует об активном культурном диалоге двух художественных систем – Возрождения и Романтизма.

Список использованной литературы

1. Розанов В.Н. Пушкин и Данте / В.Н. Розанов // Пушкин и его современники. – Вып. XXXVII. – Л.: Изд-во Академии Наук, 1928. – С. 11–41.
2. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина / П.В. Анненков. – СПб.: «Общественная польза», 1855. – 476 с.
3. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Воспоминание» Пушкина / Л.В. Щерба // Русская речь. – № 1. – Петроград: Изд-во Института истории искусств, 1923. – С. 13–56.
4. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды / Н.Л. Степанов. – М.: Художественная литература, 1984. – 368 с.
5. Левкович Я.Л. «Воспоминание» / Я.Л. Левкович // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. – Л.: Наука, 1974. – 414 с. – С. 107–120.
6. Сендерович С. Алетейя, Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы поэтики / С. Сендерович // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. – Wien. – 1982. – № 8. – С. 191–199.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – Т. 3: Стихотворения 1827–1836 / А.С. Пушкин. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1957. – 558 с.
8. Томашевский Б. Поэтическое наследие Пушкина / Б. Томашевский // Пушкин – родоначальник новой русской литературы. – М.-Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1941. – С. 297–305.
9. Данте Алигьери. Божественная комедия / Перевод М. Лозинского. – М.: Правда, 1982. – 640 с.
10. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – Т. 5 – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1957. – С. 9–216.
11. Данте Алигьери. Новая жизнь / Перевод А. Эфроса. – М.: Художественная литература, 1965. – 178 с.

У статті проводиться порівняльний аналіз творчої спадщини О.С. Пушкіна та Данте Аліґ'єрі на матеріалі творів «Спогади», «Євгеній Онеґін» (Пушкін) та «Божественна комедія», «Нове життя» (Данте). Досліджується лінія спадкоємності традицій італійського Відродження російською класичною літературою, зокрема, питання про вплив Данте Аліґ'єрі на творчість О.С. Пушкіна.

Ключові слова: літературна творчість, літературна традиція, спадкоємність мотивів та образів, романтична література, поетична міфологія.

The paper carries out comparative analysis of A.S. Pushkin's and Dante Alighieri's artistic legacy on the basis of the works «Recollection», «Eugene Onegin» (Pushkin) and «La Divina Commedia», «La Vita Nuova» (Dante). It investigates the continuity of Italian Renaissance tradition by Russian classical literature, the problem of Dante Alighieri's influence on A.S. Pushkin in particular.

Key words: literary activity, literary tradition, continuity of motives and images, romantic literature, poetic mythology.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.161.1

Т. ОСУХ,

*доктор филологических наук,
профессор кафедры русского литературоведения
Института нефилологии Академии Поморской в Слупске (Польша)*

Г. ЛИСОВСКА,

*кандидат филологических наук,
директор Института нефилологии Академии Поморской в Слупске (Польша)*

«ПЛАТОНОВ» А.П. ЧЕХОВА В ПОЛЬШЕ

В статье предпринята попытка показать рецепцию юношеской драмы А.П. Чехова «Платонов» в Польше. Анализ критической литературы позволяет сделать вывод, что польские литературные критики подчеркивают в своих научных трудах недостатки и достоинства драмы, замечая при этом, что она дает начало великой, зрелой чеховской драматургии. Критики сравнивают образ главного героя пьесы с образом Дон Жуана, Арлекина, русского Гамлета. Между тем, как справедливо подчеркивают ученые, Чехов сделал многое, чтобы он не до конца был похож на легендарных соблазнитель.

Ключевые слова: драматургическое произведение, театральная постановка, конфликт, комедия, характер героя, польская интерпретация русской классики.

Чехов А.П., индивидуальность которого заключается в том, что он совершил новаторский переход от русской классики к современной литературе, продолжает оставаться одной из центральных фигур для исследователей.

В первую очередь это касается его драматургии, которая не перестаёт быть обсуждаемой и получает новое осмысление как на родине писателя, так и за рубежом.

Поэтому восприятие драматургии Чехова, и в частности пьесы «Платонова», находится в русле современных исследований также польских литературных и театральных критиков.

За последние более чем 40 лет исследователи «Платонова» дали интересные, хотя и нередко противоречивые оценки в литературных статьях и театральных рецензиях [1; 2; 3; 4]. И ничего удивительного. Ведь эта юношеская пьеса с самого начала считалась наиболее спорной, и литературной критикой не была допущена в канонический список его лучших драматургических произведений. Драма считалась наивной и громоздкой, в полном объёме крайне трудной для сцены, многих шокировала наличием поставленных в ней вопросов. Поэтому она «попала в немилость» на многие десятилетия. И всё же её роль в становлении Чехова-драматурга трудно переоценить.

В Польше пьеса «Платонов» появилась в 1960 г. в переводе А. Тарна на страницах журнала «Диалог» и чаще всего под тем же заглавием её ставили и ставят на польских сценах [5]. Она стала предметом интересного, дискуссионного анализа самых крупных авторитетов в области литературы и театра.

Авторы статей затрагивают широкий спектр вопросов, начиная с генезиса пьесы, эволюции её восприятия на родине писателя и за рубежом, рассматривают её под углом литературных и театральных достоинств.

Наиболее интересные литературоведческие интерпретации вышли из-под пера Е. Кенига, Р. Сливовского, Р. Пшибыльского. Не следует, однако, забывать и о рецензиях на театральные постановки, которые также имеют немаловажное значение в популяризации этой драмы в Польше, особенно с точки зрения её театральных возможностей.

В 1962 году вышла в свет интересная статья Е. Кенига «В сторону «Платонова», которая содержала, как нам кажется, самый обстоятельный и исчерпывающий литературный анализ юношеской драмы выдающегося русского драматурга-новатора в Польше шестидесятых годов [6]. Е. Кениг положил начало ряду интересных работ, а толчком к критическому анализу был перевод драмы упоминавшимся выше А. Тарном. Автор статьи, размышляя над сутью драматургии Чехова, ставит вопрос: «Как понимать и как интерпретировать эту довольно необычную в мировой литературе драматургию, считать ли театр Чехова овеянным сентиментальной дымкой или глубокой лирикой?»¹ [6, с. 117]. Решение этой задачи, как полагает автор, имеет принципиальное значение. Он считает, что на раннем этапе инсценирования пьеса Чехова доставляла много хлопот, всё же по жанру она была более однозначной, чем последующие его драматургические произведения. Из рассуждений критика вытекает, что она написана вопреки театральным традициям. По мнению Е. Кенига, проблемы, затронутые в пьесе, никак не вмещаются в одном спектакле, зато любое сокращение варварски её обедняет. Итак, в зависимости от того, как пройдут «ножницы» постановщика, зритель будет смотреть разные пьесы. «Платонов», по мнению автора статьи, является драмой о русской интеллигенции, о людях, которые «едят, пьют, спят и умирают» [6, с. 118]. Несомненно, прав А. Кениг и в том, что многие из персонажей пьесы позже найдут своё место в зрелых пьесах Чехова. Некоторые мотивы и реквизиты юношеской драмы писателя будут варьироваться в последующих его драматургических произведениях. Автор статьи обращает внимание, на наш взгляд, на один очень существенный фактор, а именно на то, что в «Платонове», в отличие от зрелых пьес Чехова, персонажи пытаются понять друг друга, они ещё готовы к диалогу. В драматургических произведениях написанных позже, преобладает монолог; там действующие лица ведут беседы сами с собою, говоря только о себе. Дополняя мысль автора, можно сказать, что они будут разговаривать на разных языках, т. е. окажутся обречёнными на одиночество в толпе.

Значительную роль, по Кенигу, Чехов уделит типичным русским женщинам, раскрывая в пьесе их характер, поведение, красоту, общественный статус. Они явились, особенно в этом произведении, центром, вокруг которого разворачивалось действие. Женщины ищут главного героя, а его отношение к ним, невзирая на некоторые отличия, автор статьи сравнивает с поведением Дон-Жуана.

Характерной в этом плане является статья Я. Гузе «Пьеса о русском Дон-Жуане». Автор считает, что проблема Дон-Жуана в «Платонове» помещается на первый план. «Чтобы ни сказать о «Платонове», каких бы ни искать в нём проблем и сценических форм, вопрос Дон-Жуана играет первостепенную роль» [7, с. 9].

Продолжая свои размышления, Я. Гузе приходит к выводу, что русский Дон-Жуан, Платонов, отличается от своего прототипа отсутствием великолепия, а его зло лишено блеска. Автор разделяет мнение многих критиков о том, что Дон-Жуан Чехова – «Платонов» превосходит других сознанием и способностью к сложному мышлению. «Сознающий свою недюжинность и одновременно свое поражение, он ищет компенсации в любовных завоеваниях, которые имеют для него самые тяжёлые последствия» [7, с. 9].

«Платонов» – это комедия о легкомысленном болтуне. Девальвация слова, считает автор, означает по сути своей, кризис традиционной человеческой философии.

Статья А. Виртха «Донжуанство как критика эпохи» является рецензией на первую постановку «Платонова» А. Ханушкевичем. Она выдержана в духе многих анализов пьесы, появившихся в 60-е годы. Автор, как вытекает из заглавия статьи, затрагивает проблематику донжуанства. Критик обращает внимание, как ни парадоксально, на отсутствие у Платонова страсти к женщинам. «Он обречён на женщин, невзирая на то, что их постоянно избегает. Его жизненная философия действует на них как магнит» [8, с. 12]. Действительно, они соблазняют и любят его, он же лишь неумело противится деятельным их попыткам. В

¹Все цитаты даны в переводе авторами статьи.

любовных коллизиях Платонов – пассивная, даже страдающая сторона. Однако поведение женщин, по мнению критика, в некотором смысле оправдано – им в чеховской пьесе некого любить.

Мотив Дон-Жуана, русского Гамлета или Арлекина доминирует во многих последующих рецензиях на постановки «Платонова». В этой связи существенную роль в постижении Чехова поляками сыграл выдающийся польский литературовед, автор нескольких очень интересных научных трудов о жизни и творчестве А.П. Чехова, Р. Сливовски. В своём анализе, касающемся драматургии русского классика, также и он затрагивает проблематику пьесы «Платонов», подчёркивая ее достоинства и недостатки. В пьесе, по мысли Р. Сливовского, нашли отражение основные черты новаторской поэтики будущего великого драматурга. «Платонов», по мнению критика, – это русская версия «Дон-Жуана», причём в образе главного персонажа идея о Дон-Жуане доведена до абсурда [9, с. 404].

Нельзя не согласиться с Р. Сливовским и в том, что эта пьеса – ключ к пониманию последующего драматургического творчества Чехова. Автор статьи считает, что все зрелые его пьесы – это своего рода автоплагиаты, которые выросли из «Платонова», с одной существенной разницей: в позднейших драмах писателя больше снисходительности, кротости, жизненного опыта, собственного зрелому драматургу.

Р. Сливовски разделяет мнение Е. Кенига в том, что именно в этом драматургическом произведении Чеховым были намечены ведущие темы, мотивы и сюжеты его будущих произведений. Ученый считает, что в «Платонове» Чехов разрабатывал структуру театральной пьесы, в которой наряду с текстом важную роль играют паузы, обрывочные фразы, бессвязные разговоры, скрывающие истинные чувства и мысли героев – элементы, впоследствии позволившие Чехову создать знаменитый подтекст его пьес. Во многих своих работах Р. Сливовски обращает внимание на размер пьесы, подчёркивая, что она значительно превышает по своему объёму среднюю драму. Её инсценировка требует многих сокращений, изъятия около двух третей текста, что может привести к искажению её основного смысла. Следовательно, в зависимости от характера сокращений, «Платонов» может приобретать различную тематическую направленность, о чём писал упомянутый выше Е. Кениг.

Свою лепту в постижении «Платонова» поляками внёс Р. Пшибыльски [10]. Ссылаясь на примеры спектаклей по пьесе «Три сестры» в постановке А. Ханушкевича, он обращает внимание на музыкальный характер пьес Чехова, чуть ли не отрицая смысловую сторону слов и предложений. Затем, опираясь на высказывания постановщика, проводит параллель между Платоновым и Арлекином из комедии дель арте.

Автор подчёркивал, что суть донжуанства легче всего выразить музыкой, и потому, по его мнению, Моцарт смог передать только в общем плане то, что высказал в своей опере Моцарт. Речь идёт о так называемом чувственном влечении, которое по природе своей лежит в основе музыкальной идеи [10, с. 142].

Р. Пшибыльски замечает, что в самом тембре мужского голоса содержится соблазняющая женщин так называемая «светлая нота». Без этой ноты болтовня Платонова имела бы совершенно иной характер. Следовательно, из рассуждений Пшибыльского следует, что задачей театра как пластического искусства является выявление в драме тех истин о человеке, которые не в силах передать литература, лишённая голоса живого человека.

Критик считает, что процесс дегероизации «лишних людей» начинается с юношеской пьесы Чехова в виде великолепной арлекинады [10, с. 143]. В подтверждение своих выводов он признает, что главный герой, как и Арлекин из комедии дель арте, лишён всякой морали. Он убивает души и разрушает жизнь многих из своих жертв.

По мнению ученого, как комическая опера Моцарта о Дон-Жуане, так и чеховская пьеса заканчивается согласно элементарным правилам морали. Героев ждёт тот же конец. Платонов, который стал моральным убийцей, должен погибнуть. Не спасёт его и жизненная философия, которой прикрывал он все свои грязные поступки [10, с. 143].

В конце своей статьи Р. Пшибыльски, подчёркивает, что Платонов – это тип мужчины с психологическими чертами мальчика. Его психика не соответствует его внешности. Женщины считают его Дон-Жуаном, настоящим мужчиной, объясняя его промахи то гамлетизмом, то ещё какой-то таинственной силой. Но на деле он всего лишь непокорный мальчик, превращающий все свои недоразумения с женщинами в фарс. Даже Достоевский, по мне-

нию автора, не показал столь комичного восхищения и коллективного преклонения женщин перед шутом, болтуном и комедиантом. Поэтому «Платонов», продолжает Пшибыльски, останется одной из наиболее мудрых, наиболее ироничных и поучительных комедий новейшего времени [10, с. 145].

В 1988 году на подмостках Театра Старого в Кракове состоялась премьера «Платонова» в постановке известного кинематографиста Филиппа Баиона. К сожалению, как считают многие рецензенты, с ролью театрального постановщика Баион не справился. В его спектакле нетрудно найти сцены, насыщенные бесцеремонностью, агрессивностью или даже вульгарностью. Баион, считает рецензент Д. Кшивицка, смотрит на спектакль глазами кинорежиссера, и таким образом выходит наружу его театральная неопытность [11, с. 13]. Мнение Кшивицкой полностью разделяет М. Микляшевски. Он упрекает Баиона в том, что тот пытается исправлять Чехова, ставя его пьесу, вопреки драматургу [12, с. 29].

В девяностые годы прошлого века особое впечатление произвели две постановки чеховского «Платонова». Оба спектакля поставил во вrocławских театрах (Польском и Камерном) Е. Яроцки. Первую постановку зрители увидели в 1993 году. Это был, по мнению рецензентов, мастерски поставленный, заставляющий думать спектакль [13, с. 6]. На этот раз главный персонаж ассоциируется у рецензентов не столько с Дон Жуаном сколько с уездным соблазнаем в спускающихся брюках и стоптанных башмаках.

Вторая постановка, состоявшаяся три года спустя, также вызвала много положительных откликов. Яроцки на этот раз сосредоточился на последнем, третьем, акте, который вычеркнул в своем прежнем спектакле, и таким образом возник «Платонов – акт упущенный». По мнению Б. Винницкой, постановка Яроцкого в Камерном Театре – это выдающийся, мудрый и одновременно трогательный спектакль. Рецензент сожалеет, что польский зритель имеет возможность видеть столь выдающиеся постановки крайне редко [14, с. 16].

Также в начале нашего века юношеская драма Чехова является одной из пьес, которые часто ставят в Польше. В этот период ставили ее К. Люпа, П. Мискевич, М. Клечевска, А. Глинска.

«Пьеса без названия» в постановке А. Глинской в варшавском «Театре Вспулчесном» (2009 г.) – это один из лучших и одновременно самых полемических спектаклей 2009 года. По его поводу возникло много противоречивых откликов, начав с полного его одобрения и закончив умеренной критикой. По мнению рецензента Я. Вакара, к постановке Глинской трудно придираться, так как она поставлена правильно. Все-таки надо сожалеть, продолжает Вакар, что это не самое значимое событие в варшавском театре Вспулчесном в 2009 году [15, с. 4].

Справедливости ради надо отметить, что спектакль был приурочен к шестидесятой годовщине театра и должен был стать главным театральным событием сезона. Постановщик в своей инсценировке к существующему уже переводу добавила найденные и до сих пор не переведенные фрагменты текста. Увы, и это не помогло. По мнению некоторых рецензентов, весь первый акт – это одна сплошная болтовня, не имеющая ничего общего с настоящей театральной игрой. Задействованные в нем лица следят только за тем, чтобы успеть высказать свою реплику, соответственно они не в состоянии одновременно справиться на должном уровне со своей ролью. Зрители же болеют за актеров, чтобы те успели справиться с текстом, не упустив при этом ни звука. Вполне закономерно в данном случае можно спросить, отдают ли они себе отчет в том, что говорят и как говорят. «Припаянные» к стульям играют всего лишь словом и гримасой. Из-за ограниченности движений актеры не в состоянии проявить своего мастерства. В первом акте, по мнению рецензентов, особо экспонируется техническая сторона. Полностью мнение рецензента в этом вопросе разделяет Темида Станкевич-Подхорецка. Она не может понять некоторых сцен, которые, по ее мнению, ничего общего с чеховским миром не имеют (сцена разговора Платонова с генеральшей, во время которой она садится к нему на колени; сцена из второго акта, когда Саша, жена Платонова, увидев мужа, ни с того, ни с сего снимает трусы). Рецензент считает, что это неудачная попытка Глинской сделать Чехова более современным [16, с. 3].

И хотя некоторые рецензенты считают, что чеховский мир в спектакле Глинской трудно принять к сердцу, так как он слишком идеализированный, чересчур корректный, то в целом к нему трудно отнести равнодушно. Вполне это заключение разделяет рецензент

А. Михаляк, по мнению которой, «Пьеса без названия» это «...великолепно поставленный спектакль. Он построен из хорошо продуманных сцен, хотя некоторые из них слишком вежливы и размыты. Хотелось бы, считает Михаляк, подбросить к этому деморализованному миру чуть-чуть грязи, затемнить краски, чтобы до конца было как у Чехова» [17, с. 3].

Также уже упомянутый Я. Вакар в заглавии своей рецензии на постановку Глинской «Чехов безопасно правильный» очень метко охарактеризовал ее спектакль: «О спектаклях вроде «Пьеса без названия»... писать нелегко. Проект самолюбивый, роли в большинстве доработаны в деталях. Событие? К сожалению, нет, потому что постановке Глинской не хватает фантазии» [15, с. 4].

Таким образом, как следует из нашего краткого обзора, многие польские литературные критики в своих трудах подчеркивают достоинства и недостатки юношеской пьесы Чехова. Все они подчеркивают что вне всякого сомнения имеет она большое, положительное влияние на зрелую драматургию великого русского драматурга. Нельзя не отметить, что в польской литературной критике наметился путь сведения образа Платонова к образам Дон-Жуана, Арлекина [18], русского Гамлета [19]. При желании можно найти основания для такой трактовки этих образов, впрочем, их в рассмотренных работах довольно много. Между тем, Чехов сделал, кажется, всё, чтобы его главный персонаж как можно менее был похож на легендарных соблазнительей, при этом не повторяя ни одного из них. И хотя, как нам кажется, заглавный герой пьесы Чехова оказывается более сложным психологически, чем герои комедии дель арте, то с точки зрения его философских взглядов он значительно беднее, чем Дон Жуан или Гамлет.

Авторы рецензии на многие театральные постановки пьесы в Польше подчеркивают, что большинство из них поставлено вполне корректно, но как показывает театральная критика, ни одна из них не может претендовать на звание великой. К сожалению, многие из них всего лишь правильны.

Список использованной литературы

1. Bober J. Komedia rozpaczy / J. Bober // «Gazeta Krakowska». – 1988. – № 36. – S. 5.
2. Fryz-Wiecek A. Gorzka komedia ludzka, «Gazeta Krakowska» / A. Fryz-Wiecek. – 1994. – № 140. – S. 3.
3. Konina T. W dwie strony «Płatonowa» / T. Konina // «Teatr». – 1996. – № 7/8. – S. 50–51.
4. Śliwowski R. Od Turgieniewa do Czechowa / R. Śliwowski. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1971. – 574 s.
5. Чехов А.П. Платонов / А.П. Чехов / Перевод Адама Тарна // «Dialog». – 1960. – № 11. – С. 12–38.
6. Koenig J. W stronę «Płatonowa» / J. Koenig // «Dialog». – 1962. – № 5. – S. 115–124.
7. Guze J. Sztuka o rosyjskim Don Juanie / J. Guze // «Współczesność». – 1962. – № 19. – S. 8–21.
8. Wirth A. Donjuanizm jako krytyka epoki / A. Wirth // «Nowa Kultura». – 1962. – № 37. – S. 11–19.
9. Śliwowski R., A. Czechow // Historia literatury rosyjskiej. Praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca. – T.II. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976. – S. 399–415.
10. Przybylski R. Czechow Antoni Pawłowicz. Wtajemniczenie w los / R. Przybylski // Szkice o dramatach. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe, 1985. – S. 141–145.
11. Krzywicka D. «Płatonow» / D. Krzywicka // «Echo Krakowa». – 1988. – № 8. – S. 11–16.
12. Miklaszewski K. «Płatonow» czyli granice swobody / K. Miklaszewski // «Dziennik Polski». – 1988. – № 53. – S. 26–31.
13. Maślińska J. «Płatonow»: iluzje erotyzmu / J. Maślińska // «Życie Literackie». – 1994. – № 42. – S. 5–9.
14. Winnicka B. Drugi Płatonow Jarockiego / B. Winnicka // «Wiadomości Kulturalne». – 1996. – № 21. – S. 16.
15. Jacek Wakar. Czechow bezpiecznie poprawny / Jacek Wakar // Dziennik Gazeta Prawna. – № 249. – 22.XII.2009. – S. 4.

16. Stankiewicz-Podhorecka T. Przenikliwy Czechow // Nasz Dziennik. – № 304. – 30.XII.2009. – S. 3.
17. Michalak A. Galeria z Czechowa // Dziennik Gazeta Prawna. – № 251. – 24.XII.2009. – S. 3.
18. Kłosowicz J. Czechow i Arlekin / J. Kłosowicz // «Literatura». – 1977. – № 5. – S. 112–119.
19. Pawłowski R. Rosyjski Hamlet / R. Pawłowski // «Gazeta Wyborcza». – 1996/ 29. IV. – S. 10.

У статті зроблено спробу показати рецепцію юнацької драми А.П. Чехова «Платонов» у Польщі. Аналіз критичної літератури дозволяє дійти висновку, що польські літературні критики підкреслюють у своїх наукових працях вади та позитивні якості драми, відзначаючи при цьому, що вона дає початок великій, зрілій чехівській драматургії. Критики порівнюють образ головного героя п'єси з образом Дон Жуана, Арлекіна, російського Гамлета. Між тим вчені слушно підкреслюють, що Чехов зробив багато, щоб він не до кінця був схожий на легендарних спокусників.

Ключові слова: драматургічний твір, театральна постановка, конфлікт, комедія, характер героя, польська інтерпретація російської класики.

The paper attempts to show the reception of A.P. Chekhov's juvenile drama «Platonov» in Poland. Analysis of critical literature leads to the conclusion that Polish literary critics highlight in their works the strengths and weaknesses of the drama, remarking that it gives birth to Chekhov's great, mature dramaturgy. The critics compare the image of the protagonist of the play to the image of Don Juan, Arlequin, Russian Hamlet. Meanwhile, as scholars rightly stress, Chekhov did much to avoid his complete resemblance to the legendary seducers.

Key words: dramatic work, theatrical production, conflict, comedy, hero's character, Polish interpretation of Russian classics.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.161.1

Л.В. САДЬКОВА,
*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри романських мов Інституту філології
Київського національного університету ім. Т. Шевченка*

В. РОЗАНОВ И Д. ГАЛКОВСКИЙ: ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ

Настоящая статья посвящена исследованию проблем русского эссе XX века в контексте становления русской эссеистической традиции, определению схожих тенденций его развития на рубежах указанного столетия на материале новаторских эссеистических произведений В. Розанова и Д. Галковского.

Ключевые слова: интеллектуально-художественный поиск, жанр эссе, русская эссеистическая традиция, переходное художественное мышление, эссеистические интенции.

Поиcки новых параметров изучения быстро меняющейся литературы представляется нам тесно привязанными к эссе как своеобразному ракурсу интеллектуально-художественного поиска, способствующего выработке нового художественного языка, адекватного времени, как в мировом, так и национальном культурных контекстах.

Актуальным в этом контексте нам представляется изучение художественных возможностей русского эссе, яркой иллюстрацией которых могут служить новаторские эксперименты русских писателей рубежей XX в. В. Розанова и Д. Галковского в данном жанре, в частности, ставшие классикой русской эссеистики XX века такие произведения писателей как «Уединенное», «Опавшие листья» и «Бесконечный тупик».

Заявленные нами типологически схожие особенности переходного художественного мышления двух писателей, осмысливающих культурный кризис рубежей XX столетия, проявились особенно ярко в данных произведениях и позволяют нам говорить о схожих эссеистических интенциях, прежде всего, при постановке авторами схожих глобальных проблем, не решенных в условиях переходного состояния культуры, в привлечении широчайшего культурного контекста, в опоре на схожие художественно-изобразительные средства и многое другое.

Речь идет прежде всего о том, что и поиски В. Розанова, и поиски Д. Галковского мыслятся в широком контексте русской культуры – философии и литературы, то есть выстраивается ряд писателей и философов, размышлявших о России и национальном своеобразии – Пушкин, Гоголь, Достоевский, Соловьев, Бердяев, у Д. Галковского это уже и В. Набоков, и сам В. Розанов. Именно этим подтверждается духовное родство писателей, чувствующих свое родство именно с теми, кто является (в их понимании) наиболее ярким воплощением русской души и русской культуры.

Д. Галковский подчеркивает свою преемственность делу В. Розанова, пытается как бы дописать начатое предшественником в иные времена с позиций итогов XX века. Определяется место и роль Розанова в ряду деятелей, осмысливавших особенности национального своеобразия (и тем самым обозначается и собственное место как последователя и продол-

жателя классика). Образно сформулированную автором задачу мы понимаем так: целью произведения является осмысление особенностей национального самосознания (вслед за Розановым и во многом по его образцу) и воплощение национального самосознания в четких ориентирах. В качестве наиболее адекватных форм данного поиска мыслится пограничная форма эссе, свободно соединяющая различные дискурсы (как и в «Уединенном», «Опавших листьях»), демонстрирующая свободное движение мысли, не скованная жестким каноном, легко соединяющая высокие темы и повседневность («обычное», «простое» и «понятное», подчеркивалось в вышеприведенном отрывке), открывающая широчайшие возможности для доказательства авторской идеи (от декларации до интеллектуальной провокации и юродствования), а также роман, интенции которого объединяют отдельные эссе в более сложную и эстетически организованную художественную систему, чем просто книга.

Оставляя в стороне многочисленные смысловые и тематические переклички, а также анализ Д. Галковским философских взглядов Розанова, остановимся на следующих общих чертах названных текстов.

Первая – это чрезвычайно яркое проявление личностного начала, подчеркнутая актуализация «Я» в противовес высокой и абстрактной позиции многих классических эссе. Безусловно, актуализация личностного начала характерна для эссе как жанра в целом, и эта особенность проявлялась и в классических текстах французской литературы. Мы же говорим о качественно иной степени этого проявления и своеобразных формах его воплощения (шутовство, юродствование, раздвоение, о чем будет сказано далее). У Розанова и Галковского часто внимание автора с предмета изображения (явления, идеи, свойства человека века вообще и др.) переносится на его чрезвычайно субъективную интерпретацию, восприятие. Обратим внимание на то, как педалируется данная особенность у Розанова: «Человек о многом говорит интересно, но с аппетитом – только о себе» (Тургенев). Сперва мы смеемся этому выражению, как очень удачному <...>. Но потом (через год) становится как-то грустно: бедный человек, у него даже хотят отнять право поговорить о себе. Он не только боли, нуждайся, но... и молчи об этом. И остроумие Тургенева, который хотел обличить человека в цинизме, само кажется цинично» [3, с. 427]. Начиная с иронического афоризма Тургенева о человеке вообще (высказывания, которое по своей форме и содержанию близко классической афористике), Розанов приходит к опровержению исходного тезиса именно на основании иного понимания меры проявления личностного начала в любом из текстов – от разговора до произведения, что и фиксируется в его эссе. Этой же идеей проникнуты многочисленные рассуждения Одинокова из «Бесконечного тупика», признающего, что все размышления о многих предметах на самом деле кружат вокруг авторского «Я», неизбежно замыкаясь на нем как на тупике, в который ведут все пути мысли.

Данную особенность можно трактовать как отражение общей черты литературы модернизма, отражающей субъективный универсум. В этом плане показательным является внимание обоих писателей к подсознательному (снам, фобиям, например, Галковским описывается сон про отца, который оказывается живым и вообще превращается в Розанова, что знаменует восстановленное единство и гармонию мира), к досознательному опыту, рассматриваемым Галковским в специфическом аспекте – национальной ментальности.

Существенной особенностью реализации личностного начала в эссеистике обоих писателей становится изображение экзистенциального сознания. Появление данной черты, отнюдь не столь ярко реализуемой в классической эссеистике, безусловно, связано с общим культурным контекстом серебряного века и всего XX ст. В частности, с возникновением экзистенциализма как философского течения, которое исследователи связывают именно с русской философией серебряного века, с современниками В. Розанова – Н. Бердяевым и Л. Шестовым [6, с. 833–835], к которым, заметим, Галковский также обращается в размышлениях о национальной ментальности, но, безусловно, учитывает и более поздний опыт философской и художественной интерпретации экзистенциального сознания. Розанов в своей эссеистике дал художественную, глубоко личностную интерпретацию данного явления, совместив художественный и философский дискурсы и полемически заострив проблему в «Уединенном»: «Я еще не такой подлец, чтобы думать о морали. Миллион лет

прошло, пока моя душа выпущена была погулять на белый свет; и вдруг бы ей сказал: ты, душенька, не забывайся и гуляй «по морали».

Нет, я ей скажу: гуляй, душенька, гуляй, славенькая, гуляй, добренькая, как сама знаешь. А к вечеру пойдешь к Богу.

Ибо жизнь моя есть день мой, и он именно мой день, а не Сократа или Спинозы» [3, с. 425] (выделено автором – Л.С.).

Это же акцентирование внимания на личностном, экзистенциальном в противовес философским абстракциям встречаем и у Галковского, причем, что важно, со ссылкой на опыт Розанова. В анализируемом ниже отрывке он противопоставлен не Сократу и Спинозе, а Гегелю, в данном случае символизирующему логически абстрактную, не экзистенциальную картину мира. «Я читал философов и думал: «Какой же я философ?»

Иногда «расходился». Иду по улице, философствую, а мне кто-то спокойно говорит на ухо: «А у тебя отец умер».

Смотрю в том Гегеля, а думаю про отца.

Хочется крикнуть что-нибудь умное, а голос тут как тут: «А отец-то твой где?» Как это, куда ЭТО ввернуть, вставить? «Что ни делает дурак, все он делает не так» <...>. Читают лекцию по философии. Я вопреки лектору, «записку из зала»: «Такого-то числа такого-то месяца и года у меня умер Отец». И подпись: «Одинок». – Ну и что? При чем здесь это-то? О чем вы, милейший? Ну конечно, очень жалко, мы сочувствуем и т. д. Я получаюсь каким-то «и т. д.» «Идите отсюда»...

И вот я прочел «Опавшие листья», в центре которых, в одном из центров, – болезнь и умирание близкого человека <...>. Что же такое «Бесконечный тупик» (в целом)? Тот же ритм, те же темы. Я лежал где-то там, внутри, и думал: «А надо ли расти? Может-быть так и остаться в себе?» А Розанов сказал: «Расти, миленький. Закрой глаза и расти. Это фатум, и так МОЖНО» [1, с. 73–74] (выделено автором – Л.С.).

Эта же преобладание в разработке экзистенциальной тематики (смысла жизни, смерти, личностной сущности, определение внутренних опор личности и ее возможностей сопротивляться равнодушию мира и др.), а также «ритм» (по определению автора) и розановская форма и стилистика реализуются во многочисленных других фрагментах, например, в примечании № 147, где вновь розановской экзистенциальной теплоте, проникновенно, вниманию к личности противопоставлены подходы иных философов (в данном случае В. Соловьева), а единомышленником Розанова провозглашается также экзистенциально ориентированный Набоков. Кроме того, вновь внимание акцентируется на поисковой и пограничной форме (соединении философского и художественного дискурсов) и цели произведения. «Эта книга – мучительная попытка пробиться к людям через пустоту моего «я» – обернется в реальность комариным писком. Самое БЛАГОРОДНОЕ в моем положении это покончить с собой. Итак, что меня спасает? Собственное неблагородство. Если бы я не пихал головой в живот какого-нибудь Владимира Сергеевича Соловьева, не имеющего ко мне никакого отношения, давно бы болтаться мне в пролете моста. На чем держится моя жизнь? – На оговорке. Почему я все так «Розанов», «Розанов», – он бы простил меня, что я есть. Соловьев, у – у, будь я его современником, я бы Бога молил, чтобы на глаза ему не попасться. Он бы так сделал, чтоб сама моя фамилия превратилась бы в ругательство, а Розанов бы сказал: «Ну, чего ты, Одинок, живи. Ведь ничего изменить нельзя. Ты знаешь, что ты есть и так будет, ты будешь, пока не умрешь. И все. И мне бы стало так легко. Обреченно и легко» [1, с. 104–105].

Интересно, что и в эссе Вен. Ерофеева присутствует схожий сюжет: приобретение книг Розанова (цитируется также «Уединенное» и «Опавшие листья»), их чтение, а потом и фантастическая беседа с ожившим и поселившимся в квартире писателем, который отменяет самоубийство героя, разочаровавшегося и испытывающего тошноту к окружающему пошлему миру (традиционный мотив экзистенциально ориентированной литературы). Более того, в воображаемых разговорах Розанов отговаривает героя от этого поступка, как бы заговаривает его, кроме того, и у Ерофеева, и у Галковского звучит мотив чести («Этот гнусный ядовитый фанатик, этот токсичный старикашка, он – нет, он не дал мне полного снадобья от нравственных немощей, – но спас мне честь и дыхание (ни больше ни меньше: честь и дыхание»).

Все тридцять шесть его сочинений, от самых пухлых до самых крохотных, вонзились мне в душу и теперь торчали в ней, как торчат три дюжины стрел в пузе святого Себастьяна» [2, с. 163]. Не исключено, что можно говорить об определенном влиянии эссе Ерофеева на Галковского, о внутренней полемике, хотя имя писателя-постмодерниста в «Бесконечном тупике» ни разу не упомянуто. Но возможно и совпадение интерпретаций, вызванное общим постмодернистским мировоззрением писателей, их тенденцией к переоценке ценностей и поискам целостных основ мира.

Следующей особенностью проявления личностного начала в эссеистике Розанова и «Бесконечном тупике» является повышенная лиризация, автобиографизм, даже интимизация повествования. Это существенно меняет традиционный образ повествователя в эссе (как человека размышляющего, субъективирующего явления культуры, но не заслоняющего их собой, своей крайней, зачастую провокационной субъективностью), то есть речь идет о гиперболизации одной из черт эссе – личностного начала и разнообразии форм его выражения). Данная особенность приводит к остранению образа самого повествователя и традиционных для эссеистики тем. Это происходит в результате создания эффекта контраста, например, абстрактной темы и крайне лирического и интимного способа ее изложения, соединения. Например, традиционную тему сложности и противоречивости человеческой натуры Розанов трактует в столь интимных интонациях: «<...>, а все-таки «мелочной лавочки» из души не выкинешь: все какие-то досады, гнев, самолюбие; и грош им цена, и минута времени; а есть, сидят и не умеешь не допустить в душу» [4, с. 384]. Или, скажем, знаменитое розановское суждение на тему восприятия литературы и ее роли в своей судьбе в «Опавших листьях. Коробе первом»: «Литературу я чувствую как штаны. Так даже близко и вообще «как свое». Их бережешь, ценишь, «всегда в них» (постоянно пишу). Но что же с ними церемониться????!!!» или «Дорогое (в литературе) – именно штаны. Вечное, теплое, бесцеремонное» [4, с. 382].

В романе Галковского эта особенность также присутствует и поддается авторской рефлексии: «И мое глубокое убеждение, что на такие темы, – предельно общие и предельно интимные – нельзя писать иначе. Нельзя договаривать...» [1, с. 60]. Интимизация проявляется, например, в тех же размышлениях о трудностях социализации личности, воспоминаниях о детстве и отце, передаче глубоко личностного восприятия художественных произведений, подведения в послесловии печального итога собственных литературных усилий и др., но в сочетании с иными модусами: абстрактно-аналитическим (в философских и литературоведческих изысканиях, исторических экскурсах, связанных с проблемами современной культуры) и поучительным, отстраненно-ироническим, саркастическим, а также с откровенным поруганием неприемлемых позиций.

Специфика реализации названной особенности в том, что внутренний мир близкого автору героя «Бесконечного тупика» не гармоничен, в отличие от розановского, а расколот, отношения с миром также чрезвычайно драматичные, если использовать описание состояния отца Одинокова (о сходстве с которым на психологическом уровне герой настаивает), то это – «какой-то истерический бунт против реальности. Тоже эгоистическое «я хочу!» [1, с. 110].

Даже если, как и в эссеистике Розанова, формулируется общая тема рассуждений (например, как в примечании № 771 – об адекватной форме воплощения современного состояния культуры, о такой форме произведения, которая была бы воспринята читателем), то она решается подчеркнуто интимно, с надрывом, автор погружает читателя в бездну противоречий характера Одинокова и рассуждает о них, в отличие от Розанова, многословно и с особым драматизмом, более того, чувствуется и упрек самому читателю и культурной обществу в невнимании к столь знаковым явлениям, как творчество автора: «Трудолюбие, все ломающее интеллектуальное упорство, бешеное, застилающее глаза кровавой пеленой честолюбие, серьезное, пожалуй, излишне серьезное отношение к миру – и все зря. Все – «никому не нужно». Кто-то дал мне дар сопоставления несопоставимого, дар насмешки над собой, дар совершать громоздкую мыслительную работу, постоянную и <...> бессмысленную. Бессмысленную, ибо я абсолютно бездарен в цели. Зачем, для чего – для меня это безобразное чавканье филологического болота <...>. Долго постановка цели казалась мне грубой, напоминала злобный огонек в глазах шимпанзе, увидевшего сложно ви-

сящий «апельсин» <...>. Но потом понял, что что-то порвано сзади моих глаз <...> ничего не могут «увидеть» <...> при потенциальной способности понимания мира и при постоянном механическом перебирании его моим мозгом. У меня голова болит» [1, с. 556].

Собственно «Бесконечный тупик» самим автором рассматривается как путь к гармонизации, обретению целостности, причем ориентиром в этом процессе вновь становится Розанов и книги его эссеистики, розановское ощущение целостности мира и всеобщей связи явлений. В достаточно парадоксальной форме и в лирической, интимной тональности это объяснено, например, в примечании № 153. «Вроде бы книга, в трех частях, с примечаниями. Все чин-чинарем, а написано совсем «не о том». О чем книга? О Розанове? Нет. Если сначала сказать, что вот книга о Розанове, то интуитивное читательское предположение не оправдается <...>. Может быть книга не о Розанове? Но нет, все о нем, все о нем. Наверно в словах, особенно в русских, есть какая-то порочная пустота. Во сне смотришь на дерево и знаешь, что это конфетная обертка <...>. Нелепость какая-то <...>. А во сне почти все ясно <...>. Как сон Ивана Федоровича Шпоньки:

«То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя: что он в Могилеве приходит в лавку к купцу. «Какой прикажете материи?» – говорит купец. – Вот возьмите жены, это самая модная материя! Очень добротная! Из нее все теперь шьют себе сюртуки <...>» [1, с. 110]. То есть читателю предлагается не только увидеть логическую и последовательную связь «Бесконечного тупика» с розановскими текстами на уровне формы и содержания, но и почувствовать ее на уровне трудно уловимых, ассоциативных и парадоксальных соответствий, скорее всего, отражающих сходную ментальность и художественное видение мира.

В текстах обоих писателей названная особенность – автобиографизм, лиризация и даже интимизация повествования – органично соединяется с другими: шутством, юродствованием.

У обоих писателей юродствование является органичным, связанным как с традициями русской культуры, особенно с ее религиозным пафосом и апофатическим доказательством духовных ценностей (Розанов), так и с их художественной рефлексией и последующей актуализацией в постмодернистской литературе (заметим, юродствование свойственно эссеистике Вен. Ерофеева, А. Синявского, Д. Галковского). Так, например, в примечании № 163 повествователь осмысливает юродствование Розанова и связывает его именно с религиозной апофатической традицией: «Нет целомудрия у Соловьева и ему подобных. У Розанова есть. Именно из-за его ощущения ирреальности слова, из-за его юродства, деформирующего словесный мир. Юродство это тоже глас Божий, но не прямо, не через уста обычного святого или пророка, а боком, деформированно и бесплотно, целомудренно. Не случайно юродивый во Христе столь почитаем на Руси. Известно, что за пять веков христианства, с VI по X век, общий месяцеслов православной церкви насчитывал не более четырех юродивых святых, принадлежащих различным странам, а на Руси лишь в продолжение трех веков (XIV–XVI) насчитывается не менее десяти юродивых. И главный русский храм Василий Блаженный – в честь знаменитого юродивого, обличавшего Ивана Грозного» [1, с. 115].

Постмодернистское юродствование в «Бесконечном тупике» не подвергается рефлексии (вспомним, И. Скоропанова считает Галковского стихийным постмодернистом, сложившимся не независимо от теории и соответствующего контекста: «К постмодернизму Галковский пришел не сознательно, а даже не подозревая об этом, – благодаря типу личности, а еще точнее – благодаря типу мышления: нелинейного, структурно-совместимого, который ему присущ» [5, с. 441]). Но безусловное сходство со стилем других писателей постмодернистов, использовавших данную интенцию, наблюдается, примером может быть представленное выше сопоставление эссе Галковского и эссе Венедикта Ерофеева «Василий Розанов глазами эксцентрика». В них осмысливается апофатически (или, используя слова Галковского, «боком, деформированно и бесплотно, целомудренно») влияние великого писателя на обновление и структурирование внутреннего мира автобиографических героев.

Подобная установка, безусловно, влияет на стиль эссе: авторская позиция не высказывается прямо, а доказывается от противного, через интеллектуальную провокацию либо

апофатически – через умолчание. В результате моделируется сложный образ повествователя, многоликого в своей игре, но целостного в своих интенциях и видении мира, а также сложный образ читателя, то оскорбляющегося «выходкам» повествователя, то легко разгадывающего интеллектуальные ребусы, догадывающегося об истинном смысле высказываний и получающего истинное наслаждение от игры.

В текстах создается провокационный образ повествователя, заявляется позиция, которая должна быть оспорена читателем, остраивается круг традиционных для эссеистики проблем. К чисто постмодернистским акцентам можно отнести декларируемый, но далеко не соответствующий авторской позиции в целом релятивизм («я, наконец, заметил, что мои слова, раз произнесенные, принимаются на веру, – совершенно некритически, – хотя как правило, «мысли вслух», слегка утрированные и тем самым «от противного» подчеркивающие свою ограниченность. Принятие кем-либо моих «мнений» мне так же чуждо, как и их оспаривание» [1, с. 60]).

К постмодернистским же особенностям юродствования относим и соединение двух масок – гения и шута, максимально высокую и вызывающую самооценку и предельно низкую. Примером может служить примечание № 24, в котором автор, отталкиваясь от фразы предшествующего отрывка «Третья часть – это распадение, деструкция», начинает рассуждать о форме «Бесконечного тупика», но фактически переходит к моделированию образа повествователя, акцентируя юродствование. «Ирония здесь переходит в комизм. Я чувствую себя клоуном. Потеря достоинства и в общении с людьми у меня. Нарушение смыслового и интонационного единства. Достоинство это и есть единство, цельность.

Итак, я гений. Перед началом «обыгрывания» тему следует несколько прорисовать, утрировать для будущих вольтфасов. Например, так:

Насколько уж мне наплевать на чье-либо «вообще-мнение» (то есть мнение отчужденное, незнакомое со мной как личностью, мнение читательское), что я открыто и со смехом заявляю об этом. По широте ума, многоуровневости и неожиданности мышления не встречал я в жизни людей, равных себе. Так что уж давно привык самые серьезные разговоры вести вполсилы, спустя рукава. Мне это так надоело, что я специально нарываюсь на интеллектуальный скандал, на позор. Я хочу, чтобы меня осадили, показали, что я зарвался, и ткнули носом в мое собственное невежество, поверхностность, просто в мою глупость. Моя мечта – сесть в лужу. Но уже странная судьба – никак не могу. Дошло вот до смешного: сам аккуратно сажусь в нее. Однако уже гложет мысль, что это, хе-хе, последний штрих в законченной духовной трагедии» [1, с. 21–22]. Как видим, на глазах читателя обнажается механизм создания образа и показаны особенности приема: утрирование темы, создание контрастного образа, соединяющего маски гения и шута, намеренное провоцирование читателя на интеллектуальный скандал и даже эпатаж читателя (фактически именно он обвиняется в глупости и призывается к разоблачению самозванца). Главной целью стратегии представляется провокация, которая актуализирует важнейшие проблемы. В данном случае те, над которыми автор размышляет на протяжении всего произведения и связывает их в едином проблемном поле русской ментальности. Это такие черты национального характера, как достоинство (или его отсутствие), самозванство, «придуривание».

Одновременно с игровыми, шутовскими интонациями звучат трагические ноты, ассоциирующиеся с иным кругом проблем – с экзистенциальным одиночеством человека, невозможностью понять себя, гармонизировать свой мир и др.

Таким образом, анализ весьма типичного отрывка «Бесконечного тупика» показал, что юродствование как авторская стратегия связано со стремлением актуализировать и остраивать целый круг проблем (в ряду которых и проблема человека), создать условия интеллектуальной провокации, «интеллектуального скандала», в которых читатель подключится к обсуждению, наконец, с попыткой таким образом, «от отрицания», восстановить круг фундаментальных ценностей (в данном случае, достоинство и гуманизм).

К общим особенностям, также роднящим эссеистику Розанова и Галковского, можно отнести и такие. Это соединение в рамках одного произведения (книги, как у Розанова, постмодернистского романа-гипертекста – у Галковского) различных форм: литературоведческого, философского эссе, афоризма, парадокса, а также беллетризация эссе. Однако, на наш взгляд, Галковский ориентировался не только на конкретные жанровые фор-

мы, в том числе и модифицированные и обновленные в «Уединенном» и коробах «Опавших листьев» Розанова, но и на те объединяющие механизмы, которые делают книги целостными. Внимание к этим объединяющим особенностям вполне логично в контексте поставленной Галковским цели – создать не книгу эссеистики и афоризмов, а именно роман. Суммируя авторские размышления над данной проблемой, рассыпанные по всему тексту «Бесконечного тупика», отметим те особенности, которые стали объектом последовательной рефлексии.

Первое. Галковский, обращаясь к художественному опыту Розанова, отмечает соединение в его книгах раздробленности фрагментов и внутреннего единства всего текста. Объясняется это явление в сопоставлении произведений Розанова и Соловьева. Первый «чувствует» предмет своих размышлений, постигает его не только логически – «извне», но и «изнутри». А второй, в понимании автора, ориентирован на внешнее постижение. «Выявление внутреннего единства личности и мира возможно, и достигается за счет явленности внешней разветвленности. Субъект, которому является таким образом расчлененная внешность, вынужден ее внутренне достраивать, а форма этой достройки является в значительной степени аналогией внутреннего мира являющейся ему личности. Через дробность постигается внутреннее мистическое единство мира. И наоборот, попытка последовательного и соразмеренного раскрытия лишь разрушает восприятие со стороны другого «я». Что и произошло в случае самого Соловьева» [1, с. 134]. То есть внимание фиксируется на диалектике раздробленного и целостного, на особой роли в понимании единства внутреннего видения, чувствования, а также активного творчества личности, созидательной («достраивающей») и познающей связи между явлениями. Такая позиция очевидно ассоциируется с текстами Розанова, а в собственном произведении определяет совмещение логического построения отдельного эссе и всей книги в целом (например, задуманную трехчастную композицию, отражающую «тезис», «антитезис» и возможный, но не состоявшийся «синтез») с беллетризацией, подключением художественного дискурса, предлагающего иной путь проникновения в сущность явлений, выстраиванием ассоциативных полей и связей между внешне разрозненными фрагментами, наконец, особую роль авторского сознания, «достраивающего» целостность мира и героя-повествователя.

Схожая позиция обосновывается и в примечании № 188, комментирующем собственные размышления о форме произведений Розанова: «Розанов как-то постоянно промахивается, перегибает палку, но сами эти промахи удивительно точны» [1, с. 126]. Рассуждения в форме философского диалога с тезисом и антитезисом вновь ведутся вокруг проблемы логического и интуитивного постижения мира и секретов его верного понимания Розановым, оформления этого понимания в эссеистическую форму. «Излюбленный логиками прием:

– «Мысль изреченная есть ложь». Ладно. Но тогда и это изречение тоже ложно?

– На это можно ответить так:

– Ложна изреченная мысль, но не мысли. Связь мыслей нейтрализует их ложность. В контексте стихотворения Тютчева его изречение истинно. Это острие истины, суть стихотворения, его жало.

Отдельные предложения, фразы, мысли могут быть не просто ложны, а вообще мнимы. Но часто добавление мнимых величин в математическую формулу делает ее истинной, работоспособной, живой» [1, с. 126].

Видимо, речь идет не только о сомнительных и неверных высказываниях Розанова и самого повествователя «Бесконечного тупика», но и о намеренной парадоксальности и провокативности произведений, общая идея и смысл которых постигаются только в единстве и взаимосвязи суждений, фрагментов («связи мыслей»). То есть речь идет о целостной художественной и философской системе, и внимание фиксируется на системных связях элементов.

Системность же и целостность, как представляется, видится Галковскому в непостижимом единстве внутреннего мира «русской личности». Об этом свидетельствуют многочисленные рассуждения о том, что любые творческие и поведенческие проявления тех людей, которых автор считает воплощениями национальной культуры, а это классики литера-

туры и Розанов, отражают национальную ментальность. Кроме того, видится целостность и в гармонии внутреннего мира экзистенциально собранного человека.

Это подтверждается многочисленными размышлениями над книгами эссеистики Розанова – фрагментарными по форме, но едиными в содержании, концепции, и это единство моделируемого мира объясняется целостностью авторской личности, ее «системностью». Пример – примечание № 181 к собственным словам – «Розанов внутренне глубоко един»: «Он сказал: «Есть ПОСЛЕДСТВИЯ, а ЦЕЛЕЙ нет <...>. Но откуда КРАСОТА и СМЫСЛ мира, отчего мир НЕ СУМАСШЕДШИЙ, отчего нельзя сказать (даже филологически «язык не гнется»): мир как С УМА СОШЕЛ: точно горох, который кто-то бросил (сумма причин), но никто не собрал (цели). Нет, мир – СОБРАН – в СИСТЕМУ, и от этого одного в нем возможны наука, философия, предвидение, как возможно от этого же и ЛЮБОВАНИЕ им».

Мир Розанова тоже не безумен, тоже собран, тоже система» [1, с. 125].

Полагаем, что данные размышления о Розанове приоткрывают и остраивают собственный замысел – моделирование целостности и системности из отдельных фрагментов, стереоскопически отражающих различные стороны действительности, внешне расколотый, хаособразный мир. С этим связано внимание автора как к построению отдельного фрагмента, так и к действию объединяющих весь текст художественных механизмов.

Список использованной литературы

1. Галковский Д. Бесконечный тупик / Д. Галковский. – М.: Самиздат, 1998. – 708 с.
2. Ерофеев Венедикт. Василий Розанов глазами эксцентрика. // Венедикт Ерофеев. Оставьте мою душу в покое: Почти все. – М.: Изд-во АО «Х.Г.С.» 1997. – С. 149–164.
3. Розанов В. Уединенное // В. Розанов. – Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 711 с.
4. Розанов В. Опавшие листья. Короб первый // В. Розанов. – Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 711 с.
5. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие / И.С. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 608 с.
6. Тузова Т.М. Экзистенциализм / Т.М. Тузова // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – М.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.

Статтю присвячено дослідженню проблем російського есе ХХ століття в контексті становлення російської есеїстської традиції, визначенню схожих тенденцій його розвитку на межах означеного століття на матеріалі новаторських есеїстичних творів В. Розанова та Д. Галковського.

Ключові слова: інтелектуально-художній пошук, жанр есе, російська есеїстична традиція, перехідне художнє мислення, есеїстичні інтенції.

This article is dedicated to the research of the Russian essay problems in XX century in the context of establishing of Russian essay tradition, defining of the common tendencies of its development at the turns of the mentioned century basing on the materials of novating esse works by V. Rozanov and D. Galkovsky.

Key words: Intellectual-artistic search, essay genre, Russian essay tradition, transitional artistic thinking, essay intension.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.161.1

Н.Л. БЛИЦ,

*кандидат филологических наук,
докторант кафедры русской литературы
Белорусского государственного университета*

О ЖИЗНЕТВОРЧЕСКОМ СОПЕРНИЧЕСТВЕ И. БУНИНА И А. РЕМИЗОВА

В статье исследуется специфика творческих взаимоотношений А. Ремизова и И. Бунина. В эмиграции между А. Ремизовым и И. Буниным сложился иронико-сопернический стиль общения, отражающий полярность индивидуальных стиливых установок обоих писателей и их взаимный творческий интерес.

Ключевые слова: литературный стиль, творческая дискуссия, эстетика модернизма, творческое поведение.

И. Бунин решительно отвергал связанные с внутренней музыкой слов стиливые опыты Ремизова. Ремизов, в свою очередь, иронизировал над «невозможным» «книжным» языком Бунина. Бунин тяготел к лирической описательности и живописности, Ремизов – к ассоциативности и интуитивной аналитике. Перечень различий можно продолжить, однако, суть отношений между этими художниками не в полярности индивидуальных стиливых установок, а в жизнетворческом соперничестве. Тайно или явно, но оба мечтали о вершинах писательской славы. «Нобелевская премия явилась как символическим, так и вполне реальным воплощением успеха» [1, с. 50] для ее обладателя – Бунина – и одновременно побудительным мотивом к соперничеству для Ремизова.

Чувство соперничества по отношению к Бунину не оставляло Ремизова всю жизнь: «Меня зачислят в классики, но это только (так надо думать) после моей смерти, а он уже зачислен ...» [2, с. 48]. Бунин же задевала недооценка его достижений во Франции, особенно на фоне ремизовской репутации у французов: играя роль «дервиша-затворника» и «сказочника», Ремизов стал известен французской интеллектуальной элите как автор оригинальных легенд, печатался во французских изданиях, художники и писатели-сюрреалисты восхищались его снотворческими и графическими опытами*.

Во второй половине 1940-х годов при посредничестве Н.В. Кодрянской**, которая оказывала материальную поддержку писателям-эмигрантам, между А. Ремизовым и И. Бу-

*См. об этом: Обатнина Е.Р. «Магнитные поля»: А.М. Ремизов и французский сюрреализм // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу 1920–1940: Международная научная конференция. Материалы и исследования. – Вып. 8. – М.: Русский Путь, 2007. – С. 293–276.

**Н.В. Кодрянская (1901–1983) – автор монографии «Алексей Ремизов» (1959), написанной в форме воспоминаний о писателе, с привлечением его писем, дневников, рисунков. Вторая книга «Ремизов в своих письмах» (1977) включает письма писателя к Кодрянской, графические рисунки, фотографии, автографы. Кодрянская стала душеприказчицей Ремизова и унаследовала часть его личного архива, который передала в РГАЛИ (Москва). По материалам архива, переданного Кодрянской, были составлены три «Рукописные книги Алексея Ремизова» (2008).

ниным установился личный контакт. Известно об этом главным образом из воспоминаний Кодрянской, которая переняла у Ремизова богатый опыт сказочника* и драматизировала в своих мемуарах проблему взаимоотношений двух мэтров. В предисловии к книге «Ремизов в своих письмах» составительница пыталась выяснить, «стилистическими» или «психологическими» были причины расхождений между писателями. [2, с. 12]. А в воспоминаниях об И.А. Бунине мемуаристка уже прямо говорит о взаимной неприязни двух мастеров: «Я дружила с А.М. Ремизовым и, естественно, меня особенно интересовало то, что Иван Алексеевич говорил о нем. К сожалению, суждения его ... вызывали у меня тягостное чувство. Впрочем, ... и Ремизов относился к Бунину отрицательно» [3, с. 342].

В конце 1940-х – начале 1950-х годов Ремизов работал над эссе, составившими позже книгу воспоминаний «Петербургский бугерак», а также книгу «Иверень». Одним из сквозных внутренних мотивов этих книг стал скрытый диалог с Буниным, главным образом с его «Воспоминаниями». Ремизова смущали бунинские чрезмерно экспрессивные оценки как модернистов («истерики, юроды, помешанные»), так и генетически близких ему реалистов-«знаньевцев» («подмаксимовиков», по иронической аттестации Бунина). Выстраивая собственную литературную иерархию, Ремизов будто стремится восстановить нарушенный Буниным внутрилитературный статус-кво и одновременно написать о современниках стилистически изысканнее, со всем метафорическим разнообразием смысловых подтекстов.

Важными источниками (и стимулами конкретных оценок) для воспоминаний обоих писателей могли послужить бурные дискуссии, которые, согласно автобиографической легенде самого Ремизова, в основном происходили на его кухне (по словам Ремизова, в «обезьяньем притоне»). В одном из писем Ремизов перечисляет постоянные темы литературных споров с Буниным: «В обезьяньем притоне он «пилит» меня, Горького, Достоевского!». Многолетний спор с Буниным о «порче» русского языка Ремизов закончит тем, что запишет своего оппонента в писатели со стереотипным языковым сознанием. «Бунин славился абсолютным слухом» [2, с. 345], – замечает Ремизов, но лишь для того, чтобы тут же намекнуть на бунинскую глухоту по отношению к мелодическому слогу Гоголя и, конечно, к музыкальности его собственного, ремизовского стиля.

В то же время в мемуарных очерках Ремизова и Бунина есть немало перекличек. Так, оба писателя считают Горького искуснейшим мифотворцем, придумавшим себе литературную судьбу; оба убеждены, что его литературная слава была «беспримерной по незаслуженности» [4, с. 118]. Бунинские суждения о Достоевском как о писателе «двойных мыслей» и ложного пафоса отзываются эхом в поздних ремизовских металитературных эссе «Звезда-Полынь».

Анализ воспоминаний Бунина и Ремизова позволяет скорректировать некоторые укоренившиеся представления об их эстетических ориентирах. Так, сильно преувеличена историками литературы разница в отношении писателей к Достоевскому. На самом деле и Ремизов, и Бунин противостояли пафосному религиозно-философскому прочтению Достоевского эмигрантскими литераторами (например, И. Шмелевым), оба с иронией относились к нарочитой театральности и истеричности, присущим героям Достоевского, оба замечали в его прозе болезненное тяготение к теме некрофилии. При совершенно контрастном отношении писателей к творчеству Блока у них есть совпадение в видении одной из его стилистических доминант: Бунин называет блоковский стиль «мистической цыганщиной», а Ремизов связывает притягательность поэта с тем, что он «чаровал своим петербургским цыганским туманом» [5, с. 250].

Собственно Бунин в металитературных текстах Ремизова изображен пунктирно. В книге «Взвихренная Русь» он – персонаж одного из сновидческих фрагментов. Сновидец рассматривает людей, которые движутся в сторону Красной площади: «Проехал верхом на слоне Жилкин, проскакал на пожарной кишке летчик Василий Каменский, протащили на аписах Брюсова <...> Пронесли на пурпуре Куприна, за Куприным Бунина» [6, с. 115–116]

*Книга Кодрянской «Сказки» (1950) написана под сильным влиянием Ремизова и вышла с его предисловием. В герое ее второй книги «Глобусный человек» угадываются внешние черты Ремизова. Создавая книгу «Алексей Ремизов», писательница следует основному приему Ремизова – мифотворческому, выстраивая именно тот образ, который писатель культивировал сам.

(курсив автора статті). Сновидення Ремізова являють собою причудливо-ірраціональну вязь слів, в якій первостепенно значимі фонетико-ритмічні відношення. Пара «Бунін – Купрін» (в очерку «Купрін» Бунін настаивав на цьому варіанті ударення в фамілії) прив'язана к анаграмматическій цепочке – «пур-пур»-«купр».

Сновидчеський образ «пронесли на пурпуре» в комбінації с фамілією Бунина рождает асоціації со знаменитими бунінськими строками: «Полетай, погуди – и в засохшей татарке, / На подушечке красной, усни» («Последний шмель»). Ремізов іронічески переосмысляет бунінське стихотворення, провидя в нем намік на татарську зовнішність Купріна и предлагая метонімічеську заміну «красной подушечки» на «пурпурную» подстилку. Тем самым «заснуть» (вместе с не требующим комментария «шмелем») – при посередничестве бунінського стихотворення – предлагается и Куприну, и Буніну, и всей компании влиятельных до революции «знаньевцев».

«Старшее поколение писателей: Короленко, Горький, Леонид Андреев, Бунин, Купрін, Серафимович и другие прославленные относились к моему отрицательно» [7, с. 280], – пише мемуарист в книге «Петербургский буерак». Психологический контекст воспоминаний связан с авторской ревностью: все перечисленные писатели-реалисты имели в начале XX века высокий издательский рейтинг и гонорары, которые и не снились писателю-дебютанту, участнику убыточных символистских изданий. В текстах Ремізова успешный издательский проект предстает как «серое горьковское «Знание»», а «зеленые растрепанные книжки» писателей-знаньевцев и вовсе становятся «образцом словесного и печатного безвкусыя» [7, с. 210].

Безусловно, Ремізов стремился «уколоть» не только Бунина, однако персональная ревность к нобелевскому лауреату особенно ощутима. Бунин, который всего на 7 лет старше Ремізова, причисляется к «старшему поколению прославленных». Бунин узнаваем в текстах Ремізова, даже не будучи прямо названным: «Великие люди всегда окружены стеной ... О Толстом я помню из разговоров, какие надо было пути пройти, какие двери, чтобы проникнуть к Толстому. А ведь думалось не так, и кто не думал: пойду к Толстому и захвачу с собой Бахрака» [7, с. 81]. Как известно, Бунин любил рассказывать о своих встречах со Львом Толстым, а упомянутый Ремізовым А.В. Бахрах – автор мемуаров «Бунин в халате», где и воспроизводится рассказ Бунина о походе к Толстому.

Ретроспективно редактируя историю своего вхождения в литературу в книге «Иверень», Ремізов разворачивает обширную историко-культурную панораму, в которой ощущим эффект постоянного, хотя зачастую и незримого присутствия Бунина – прежде всего как писателя с неизмеримо (и незаслуженно) более счастливой, чем у Ремізова, судьбой. По житнетворчеськой легенде Ремізова, его преследовал злой рок: арест, ссылка, неприятие «великими писателями» (Короленко, Чеховым и Горьким), клевета со стороны критиков. Бунина же всюду сопровождает фортуна: Толстой «благословил», Чехов предсказал большое литературное будущее, Горький «вывел в люди». Бунин помещается автором «Иверени» в ряд «великих»: «...у Л. Андреева <...> были все великие: Горький, Скиталец, Шалапин, Бунин» [7, с. 472]. Перед нами не просто участники телешовских сред, но и герои бунінських «Воспоминаний». Возможно, Ремізов выборочно перечисляет здесь персонажей «знаменитой» фотографии-открытки, которая в бунінському очерку «Шалапин» претендует на статус заставочной*.

Интересно, что, согласно документальным свидетельствам, именно Бунин (вместе с Горьким) был причастен к устройству первой публикации Ремізова в газете «Курьер», где Андреев заведовал отделом литературы. «Особенными покровителями моими оказались Горький и Бунин» [8, с. 154], – признается Ремізов в письме к П.Е. Щеголеву от 11.11.1902. Позже Ремізов сообщает тому же П. Щеголеву, что отправил Буніну две ранние вещи – «Колыбельную песню» и «Северные цветы». Однако ответных писем Бунина, по свидетельству исследователей, в архиве Ремізова 1900-х гг. нет. Вероятно, Бунин просто проиг-

*«Есть знаменитая фотографическая карточка, – знаменитая потому, что она, в виде открытки, разошлась в свое время в сотнях тысячах экземпляров, – та, на которой сняты Андреев, Горький, Шалапин, Скиталец, Чириков, Телешов и я», – говорил Бунин Г. Кузнецовой (И. Бунин и Г. Кузнецова. Искусство невозможного. Дневники, письма. – М., 2006. С. 344).

норировал ранние ремизовские этюды, как, согласно фрагменту «Иверени», это сделал Чехов. В творческом сознании Ремизова оба писателя – Чехов и Бунин – сливаются в общий образ «великого» литератора, далекого чаяниям писателя-изгоя (одна из психологических причин подобного образного «совмещения» – в том, что в период личных контактов с Ремизовым Бунин работал над книгой о Чехове).

Как бы то ни было, в эмиграции между Ремизовым и Буниным сложился особый – иронико-сопернический – стиль общения. Яркий пример тому – бунинская дарственная надпись: «Дорогому Алексею Михайловичу, Мудрейшему и Хитрейшему Великому Бобру, от его почитателя и хулителя, нареченного им Великим Муфтием, с покорнейшей просьбой прочесть «Божье Дерево» и «Странствия». Ив. Бунин. 16. X.1946. Париж» [3, с. 347]. Прозвище Великий Муфтий, которым Ремизов «нарек» Бунина, символизирует одну из констант бунинского житнетворчества: его жажду величия и верховенства. С другой стороны, прозвище Муфтий Бунин получил как страстный палестинофил и путешественник в Святые земли и Египет.

Семантический ореол ремизовского прозвища отвечает несколькими смыслами. Переводя «Песнь о Гайавате», Бунин познакомился с мифами североамериканских индейцев. Он знал о тотеме индейцев – Великом Бобре, к которому обращались с молитвой и которому приносили в жертву табак. Будучи заядлым курильщиком, Ремизов ввел шуточную ритуальную традицию: любой гость должен был принести с собой табаку. Кроме того, в сочетании с эпитетами «мудрейший и хитрейший» прозвище Великий Бобер, помимо внешних сходств с образом писателя, может прочитываться как символическое обозначение стилевой позиции Ремизова по отношению к древу русской словесности. Бунинская самооценка «почитатель и хулитель» говорит о его амбивалентном отношении к Ремизову – отталкивании/притяжении, что неизбежно отражалось и в стилевых исканиях обоих художников.

Игровой диалог между художниками мог бы не состояться без третьего участника. Пытаясь придать весомость собственной литературной репутации, Н. Кодрянская в воспоминаниях выстраивает образ самой талантливой ученицы Ремизова и – одновременно – возлюбленной Бунина. Впрочем, подобный сценарий, вероятно, был подсказан Кодрянской самими Ремизовым и Буниным: каждый из них талантливо выдерживал в отношениях с меценаткой собственную эпистолярную интригу. Хитроумный Ремизов убеждает обладающую более чем скромным литературным дарованием корреспондентку: «Единственное имя войдет в русскую литературу и это будет – Кодрянская, все остальные истлеют бумагой своих книг» [9, с. 327].

Бунин вслед за Чеховым отказывал женщинам в литературном таланте. Во взаимоотношениях с начинающей писательницей он предпочел имидж молодящегося любвеобильного героя. Возможно, именно эта грань бунинского поведения иронически отразилась в той оценке, которую дал сборнику «Темные аллеи» Ремизов: он назвал его, по свидетельству Н.Кодрянской, «ребяческим лепетом» [2, с. 212]. В 1953-м году, следуя логике своей игры, Бунин дарит Кодрянской фотографию, сделанную еще в 1903 году, и сопровождает ее следующей надписью: «Дорогая Наташа, целую вас и прошу простить: подурнул я немножко за полвека!» [3, с. 343]. Показательна и другая дарственная надпись Бунина – на форзаце его «Избранных стихов»: «Н.В. Кодрянской. Дорогая Наташа, прекрасная Лорелея, невзирая на Ремизова, распускающего слухи, что он гораздо красивее меня, я дерзнул в вас влюбиться и признаюсь вам в этом словами Карла Ивановича Мауера из «Детства» Льва Толстого ... » [3, с. 344]. Нарочитая ирония по поводу экстравагантной внешности Ремизова, неоднократно им самим мифологизированной, свидетельствует о бунинском азарте в своеобразной любовной игре «на опережение».

Ремизов, как многие одинокие писатели в старости, направил оставшиеся ресурсы житнетворчества на переписку с «музой» – в данном случае с Н. Кодрянской. Его письма «ученице» – это письма-дневники, своего рода психохроника жизни одинокого человека, но их главная ценность – в суждениях о литературе и подробностях психологического состояния писателя. В свете поставленной проблемы закономерно, что в эпистолярном монологе Ремизова (Кодрянская опубликовала только письма Ремизова к ней) одним из постоянных персонажей является Бунин. «Великий Муфтий хвалил вас (не за сказки). А я – за

сказки. <...> Никакой Муфтий, Никакой Благодичный (Шмелев) сказок не пишут: это закрыто для их глаз» [2, с. 146], – пишет Ремизов. Во-первых, здесь очевидно желание подчеркнуть особенность и неподражаемость их творческого сказочно-мифотворческого тандема. Во-вторых, Ремизов явно сравнивает свои отношения и с эпистолярным романом Шмелева с О.А. Бредиус-Субботиной, и историей взаимоотношений Бунина с его «удочеренной ученицей» Г. Кузнецовой, которая, кстати, и познакомила Кодрянскую с Буниным.

В одном из писем своей ученице Ремизов рассказывает о том, «как научиться писать»: «Слова надо оголосить и оцветить», – и приводит пример такого «оголошенного» слова: «шмель – бунчит» [10, с. 329]. Металитературный намек этого замечания, как нам представляется, относится к Бунину и его «Последнему шмелю». Дело в том, что в часто цитируемом Ремизовым словаре В. Даля слово «бунчать» означает «петь про себя, вполголоса, глухо; о пчелах: жужжать» [9, с. 141]. Приводится в словаре и другой вариант: «бунить» – «гудеть, издавать глухой звук, гул, рев» [10, с. 141].

Особенно интересно, что Даль приводит и отглагольное существительное «буня»*, что означает «спесивый, чванный человек», а также глагол «бундарить» – «шуметь, спорить, вздорить, прекословить, перечить» [10, с. 141]. Ремизов намекает на то, что в самой фамилии Бунина звукосемантически отражаются такие особенности характера, как спесь, раздражительность, эгоцентризм, мания величия. Именно с таким звукосемантическим ореолом Бунин появляется в ремизовских металитературных рефлексиях: «Откуда у нас такая бурбоная традиция: Булгарин – Буренин – Бурнакин – Бунин. Все новое, что появляется в литературе, рассматривалось как личное оскорбление, а автора – как дерзкого обидчика. <...> Или это наше писательское преимущество: один другого не терпит» [7, с. 369]. В цепочке литературных фамилий четырежды повторен начальный слог «Бу».

Ремизов находит остроумной звукоподражательную характеристику стиля «Воспоминаний» Бунина, где последнее раздражают все: «буйнейший пьяница Бальмонт», «морфинист и садистический эротоман Брюсов», «запойный трагик Андреев» и т. д. Бунин не мог выносить «обезьяньи неистовства Белаго», и «тщедушного, дохлаго от болезней Арцыбашева», и «педераста Кузмина с его полуголым черепом и гробовым лицом, раскрашенным, как труп проститутки» [4, с. 47].

Впрочем, в одном из писем к Кодрянской Ремизов пишет о Бунине вполне сочувственно: «Я думаю – в искусстве – каждый из нас кому-то мешает. И тут дело не в уме и не в душе: посмотрите Бунин нежнейшая душа и умница, а ему все мешают, и он всех кроет, его нежность скрывается в эти крышки...» [2, с. 48]. Ремизов почувствовал, что за литературными скандалами и домашним деспотизмом Бунина скрывались его профессиональные фобии и бытийное беспокойство.

Последнее письмо Бунина к Кодрянским от 20 октября 1953 года свидетельствует о том, что писатель до последних дней старался выдерживать игровой стиль отношений со своей корреспонденткой. На рисунке, наклеенном на письмо, изображена курпулентная блондинка в мехах, ведущая за руку маленького лысого мальчика в очках, очень похожего на Ремизова. Под рисунком привычное бунинское «бунчание»: «Милые Кодрянские, шлю вам сердечный поклон – и портрет вашего воспитанника: его мама привела его, в ту пору еще совсем маленького, учиться возвращать испорченный всеми нами (во главе с Пушкиным) русский язык на его “исконный”, “истинно-русский лад”» [3, с. 347].

Многолетнее противостояние и тайное соперничество писателей-эмигрантов символически выражено Ремизовым в образной оппозиции протопопа Аввакума и Симеона Полоцкого: «И еще о судьбе русской литературы – Аввакума, заговорившего на природном русском языке, сожгли, и в то же время возвеличили до звания первого писателя Симеона Полоцкого: писал вирши на «невозможном» языке, искажая русской лад, русские ударения. С этого Симеона Полоцкого (XVII) и пошло литературное разорение, увенчанное Великим Муфтием» [2, с. 86]. Obsessивное чувство писательской обиды и претензия на «звание первого писателя» звучит в этом ремизовском пассаже, своей не допускающей возражений серьезностью и сердитостью, как ни странно, напоминающем о бунинском «бунчащем» стиле.

*В письмах к Н. Кодрянской Ремизов не раз называет ее Бубуня, что, с одной стороны, может относиться к тональности ее писем, а с другой – к ее взаимоотношениям с Буниным.

Список использованной литературы

1. Демидова О. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья / О. Демидова. – СПб.: Гиперион, 2003. – 296 с.
2. Кодрянская Н.В. А.М. Ремизов в своих письмах / Н.В. Кодрянская. – Париж: издание автора, 1977. – 416 с.
3. Кодрянская Н.В. Встречи с Буниным / Н.В. Кодрянская // Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин: В 2-х кн. – Кн. 2. – М.: Наука, 1973. – 551 с.
4. Бунин И.А. Воспоминания / И.А. Бунин. – Париж: Издательство Возрождение, 1950. – 272 с.
5. Ремизов А.М. Петербургский буерак / Ремизов А.М. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 2002. – Т.10. – 592 с.
6. Ремизов А.М. Взвихренная Русь / Ремизов А.М. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 2000. – Т.5. – 688 с.
7. Ремизов А.М. Иверень / Ремизов А.М. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 2000. – Т.8. – 704 с.
8. Грачева А.М. Письма А.М. Ремизова к П.Е. Щеголеву (1902–1903) / А.М. Грачева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1995 год. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – 354 с.
9. Ремизов А.М. Рукописные книги: Из разных моих книг и на разные случаи. Гаданье данное людям от Бурхана-Мандзышира. Как научиться писать / А.М. Ремизов. – СПб.: Пушкинский дом, 2008. – 352 с.
10. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 2003. – Т.1. А – З. – 699 с.

У статті досліджується специфіка творчих стосунків О. Ремізова та І. Буніна. В еміграції між О. Ремізовим та І. Буніним склався іроніко-суперницький стиль спілкування, який відображав полярність індивідуальних стильових настанов обох письменників та їх взаємний творчий інтерес.

Ключові слова: літературний стиль, творча дискусія, естетика модернізму, творча поведінка.

The article investigates the peculiarities of the artistic relationship between A. Remizov and I. Bunin. In emigration they communicated in the style of ironic rivalry which reflected the polarity of both writers' individual style orientation and their mutual artistic interest.

Key words: literary style, creative discussion, esthetics of modernism, creative behaviour.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 82.09(082)

Т.В. ПОЛЕЖАЕВА,

кандидат филологических наук,

*доцент кафедры русской филологии Института филологии и журналистики
Волынского национального университета им. Леси Украинки*

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XXI вв.

В статье показана оценка современниками и потомками Достоевского его мировоззрения и творчества. Выясняется влияние культурного наследия писателя на развитие различных направлений в литературе, культурном пространстве XIX–XXI вв.

Ключевые слова: Достоевский, реализм, модернизм, постмодернизм, поток сознания, истина, автология, металогия.

В последнее время, особенно в связи с юбилеем Достоевского (2006), в печати появилась многочисленная литература или отдельные замечания. Литература разнообразна и полезна. Вместе с тем параллельно с освещением новых аспектов гениальности Достоевского и всегда положительным отношением к нему при оценке его личности, творчества, мировоззрения высказываются нередко сомнительные суждения. Происходит это на субъективной почве, когда находят у него что-либо свое личное, сокровенное и поэтому считают своим, или когда стараются опереться на его авторитет, замалчивая при этом что-то для себя не удобное. В результате часто приписывают писателю свои взгляды и убеждения. Считают также, что нет и не может быть одного Достоевского, как и единой общепринятой трактовки его мировоззрения по причине: каждый читатель уникален (однако не учитывают, что Достоевский тоже уникален).

Чаще всего его считают «предтечей экзистенциализма» или впрямую называют экзистенциалистом [2; 5; 6]. Нередко сближают с идеями Фрейда и Ницше. Или объявляют родоначальником модернизма, постмодернизма, «нового романа», «литературы абсурда», «потока сознания». Или, как раньше, представляют Достоевского и Льва Толстого, Достоевского и Горького стоящими едва ли не на противоположных полюсах.

В таких отзывах и суждениях видны разные нестыковки, противоречия. Как правило, приписывают Достоевскому позиции его героев-повествователей. Велика роль избирательного характера ссылок на западноевропейские и американские авторитеты. Не учитывается, скажем, что «столпы европейского экзистенциализма» к концу 50-х гг. XX вв. в большинстве своем отrekliсь от этой философии, становление которой связано с их именами, как пишет А.Н. Латынина [9, с. 210–259]. Габриэль Марсель (1889–1973) отрекся от основных положений религиозного экзистенциализма после осуждения его Ватиканом. Мартин Хайдеггер (1889–1976) пересмотрел собственную систему, отказался даже от самого термина «экзистенциализм». Жан Поль Сартр (1905–1980) тоже вышел за пределы экзистенциализма. Альбер Камю (1913–1960) не только публично заявил, что он никогда не был экзистенциалистом, но объяснил и то, что «Миф о Сизифе», который воспринимали как зда-

ние атеистического экзистенциализма, на деле посвящен «критике экзистенциализма» [9, с. 213].

К тому же у Достоевского, отмечает А.Н. Латынина, темы «ощущения жизни как трагедии», «недоверия к возможности преобразовать мир и человеческую жизнь на разумных началах», «поиски подлинности существования», «требования (абсолютной) свободы» (Э. Брейзак) имеют весьма косвенное отношение к экзистенциализму. Это идеи его героев, столкновения которых исследует Достоевский в поисках истины [9, с. 211]. Нельзя не согласиться, что ни герой «Записок из подполья», ни Раскольников и Свидригайлов не тождественны автору. Автор показывает крах их идей и самоосуждение; и делает это эпически, с чем надо считаться. Другое дело, когда во «Сне смешного человека» герой в конце-концов пришел к выводу: «Главное – люби других, как себя, вот что главное, и это всё, больше ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться». О своей собственной фундаментальной позиции как раз в таком духе Достоевский сам не раз высказывался впрямую. Например, в «Дневнике писателя» (1877, январь) читаем: «В самом деле, чему вы верите? Вы верите (да и я с вами) в *общечеловечность*, то есть в то, что падут когда-нибудь, перед светом разума и сознания, естественные преграды и предрассудки, разделяющие до сих пор свободное общение наций эгоизмом национальных требований, и что тогда только народы заживут одним духом и ладом, как братья, разумно и любовно стремясь в общей гармонии. Что ж, господа, что может быть выше и святее этой веры?.. Эта вера есть вера всеобщая, живая, главнейшая» [4, с. 19].

В отличие от этого экзистенциализм ощущает абсурдность мира, выражает только себя, а не объективную реальность, которую в произведениях отрицает, базируется на том, что «духовность – уникальная примета человека» (но всё это само по себе легко поддается критике). Считает, что «человек имеет кроме своего природного (биологического) тела еще и такое надприродное... качество, как дух» и контактирует не только с хаотической действительностью, но и с «неисчерпаемым морем возможностей», среди которых он свободно избирает любую ему нужную; отсюда свобода человека не связана с внешним миром, а коренится в нем самом, во «внутреннем человеке» [10, 187; 5, с. 219–220]. Здесь четко виден отрыв от реальности и реализма. Между тем Достоевский писал: «При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом (в узкоспециальном значении – Т.П.): неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [3, с. 182]. Кстати, именно в широком и объективном смысле Томас Манн назвал Достоевского «первым психологом мировой литературы», да и Ницше признался в конце жизни: гуманистическое содержание и психологическая глубина творчества Достоевского «полностью противоречат моим потаённым инстинктам» и признал в нем своего учителя в специально-научной области психологии и психиатрии.

Значительно замечание В.И. Кулешова: «Теоретики модернизма, а вслед за ними некоторые исследователи Толстого и особенно Достоевского, без должных оснований ставят рядом формулы «диалектика души» и новоизобретенные ими «поток сознания», «роман сознания». Здесь нет знака равенства, соседство подозрительно. Первое подразумевает посюсторонность, предметность чувств. Тогда переходы, полярности, хаос реальны; сами «пропуски», отсутствие подсказок объяснимы, «видны», познаваемы. «Поток сознания», чего не скрывают и сами изобретатели понятия (Джойс и др.), – это поток ради потока, самодовлеющая ценность. Здесь уместно напомнить рассуждение Анны Зегерс: «Толстой задолго до мастеров модернистского психологизма умел передавать во всей непосредственности поток смутных, полусознанных мыслей героя, но у него это шло не в ущерб цельности картины: он воссоздавал душевный хаос, овладевающий тем или иным персонажем в те или иные остро драматические моменты жизни, но сам не поддавался этому хаосу». А. Зегерс приводит сцену «потока сознания», когда Анна Каренина, решившись на самоубийство, едет на вокзал железной дороги» [8, с. 233–234]. Такой же прием для передачи мятущегося сознания, лихорадочно бегущих мыслей персонажа использовал Достоевский, но это касается героев, а не автора, писателя-реалиста.

Наличие разнородных фактов и мнений на одну тему всегда побуждает привлекать к их анализу, оценке своё качество критерия и свое понимание истины. Но то и другое бывает разным. Критерием часто оказывается мода или меркантильные интересы, и в этом про-

явление узости, субъективизма, игнорирования объективности. Здесь, если обращаться к западным авторитетам, стоит учесть понимание истины Мартином Хайдеггером: «Истина и теперь, и уже с давних пор означает согласие познания с предметом. Но сам предмет, как таковой, должен показать себя, для того чтобы познание и суждение, высказывающее это познание, могло согласоваться с предметом... Как же может предмет показать себя, если он не может выйти из сокрытости, если он сам не находится в сокрытом» [13, с. 40].

«Таким образом, – объясняет эти слова П.П. Гайденко, – изначальное определение истины должно гласить: истина есть явленность, несокрытость сущего, и эту-то истину «совершает» произведение искусства... То, что придает всему смысл, открывает его и делает тем, что оно есть, Хайдеггер называет «миром». Напротив, всё, что «скрывает», что недоступно и всегда остается тайной, он называет «землей». Истина как сопряженность «скрывающего» и «разверзающего» есть спор «земли» и «мира»... Искусство не творит «мир», оно только раскрывает его» как свой предмет, объект, реальную Действительность, «делает его видимым, а через это делает видимым и сущее». Во всех случаях полезнее, продолжает П.П. Гайденко, если искусство делает это тоже реально, используя любые художественные средства, вплоть до иносказательных и эпатажных [1, с. 340–352]. Эти объективные (естественные) соображения помогают точнее определиться в любых оценках Достоевского.

В последние годы и в славянской философии видны крупные уточнения в понимании объективной истины. Г.Д. Левин и Т.И. Ойзерман соответственно в статьях «Что есть истина?» и «Существует ли абстрактная истина?» убедительно показали, что знакомое, привычное понимание истины как только конкретной является половинчатым, т. е. составляет половину целого. «Понятие конкретной истины утратило бы всякий смысл, если бы не было ее противоположности, абстрактной истины», которая есть выражение признания объективных законов, лежащих в основе всего конкретного сущего [11, с. 417–440, 441–446].

Наука, искусство, литература исследуют оба эти проявления истины своими средствами, и многое здесь сделали Достоевский и Л. Толстой. Но их часто противопоставляют слишком прямолинейно. Реальные акценты расставил Юрий Селезнев. Он показал на фактах, что «Толстой и Достоевский – это и есть своеобразные, взаимообусловленные духовные полюсы единого целого». «Каждый из них и сам по себе – и целая эпоха, и целая литература, и даже целый мир. Но их одновременность – это уже явление особого порядка – это распаханность образа мира до беспредельности. Это такие две противоположности, говоря словами Достоевского, между которыми «располагается весь... смысл» человеческого бытия» [10, с. 123–124].

Наконец, немаловажно учесть оценку глубинного реализма Достоевского, высказанную гениальными писателями – современными ему и последующими.

В 1871 г. Салтыков-Щедрин увидел у Достоевского внимание к самым насущным вопросам жизни общества с учетом «отдаленнейших исканий человечества» и отметил у него «предвидения и предчувствия», которые выводят за границы непосредственной современности. Упомянув об этом факте, В.И. Кулешов подчеркивает: эти «отдаленнейшие искания» нисколько не напоминают те всевозможные иллюзорные мечтания, на которые можно указать у многих даже очень даровитых писателей» [7, с. 122].

Л. Толстой в 1880 г.: «На днях нездоровилось, и я читал Мертвый дом... Не знаю лучшей книги из всей новой литературы, включая Пушкина... Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю». Узнав о смерти Достоевского, Л. Толстой написал Н.Н. Страхову: «Как бы я желал уметь сказать все, что я чувствую о Достоевском... Я никогда не видел этого человека и никогда не имел прямых отношений с ним, и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый, самый близкий, дорогой, нужный мне человек... На днях, до его смерти, я прочел «Униженные и оскорбленные» и умилился» [12, с. 168–169]. Оба писателя при всем различии осознавали внутреннюю близость своих философско-мировоззренческих и морально-этических принципов.

М. Горький считал, что талант Достоевского по силе изобразительности равен только Шекспиру, а самого Достоевского назвал «больной совестью нашей». Он же приравнивал его ко Льву Толстому: «Два гиганта русской литературы – Толстой и Достоевский – каждый по своему бунтовали против античеловеческих условий жизни», «Толстой и Достоевский –

два величайших гения, силою своих талантов потрясли весь мир, они обратили на Россию изумленное внимание всей Европы, и оба встали, как равные, в великие ряды людей, чьи имена – Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гете» [3, с. 545].

Одновременно Горький отмечал, что Достоевский, Толстой, Чехов, как и все величайшие гуманисты и реалисты, основные надежды на изменение мира к лучшему возлагали в первую очередь на силу просвещения. В очерке «А.П. Чехов» Горький вспоминает его слова: «Мы привыкли жить надеждами на хорошую погоду, урожай, на приятный роман, надеждами разбогатеть или получить место..., а вот надежды поумнеть я не замечаю в людях... Если бы вы знали, как необходим... хороший, умный, образованный учитель!.. Его необходимо поставить в какие-то особенные условия, и это нужно сделать скорее, если мы понимаем, что без широкого образования народа государство развалится, как дом, сложенный из плохо обожженного кирпича!»

Достоевский в свою очередь писал: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получить высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке... Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что... будут все когда-нибудь образованны, очеловечены и счастливы». И еще: «Пусть всё вокруг нас и теперь еще не очень красиво; зато сами мы до того прекрасны, до того цивилизованы, до того европейцы, что даже народу стошнило, на нас глядя... Зато как же мы теперь самоуверенны в своем цивилизаторском призвании... Да что же нас краше и безошибочнее в подсолнечной?», «Ради бога, не думайте, что я стану доказывать, что у нас варварски смешивают цивилизацию и законы нормального, истинного развития... Нет, я только одно хочу сказать: ...смешна, смешна уморительно эта вера в непогрешимость... Вера это или просто кураж над народом, или, наконец, нерассуждающее, рабское преклонение... Так ведь это еще смешнее» [4, с. 59, 61]. Приведены авторские суждения, содержащие основу его взглядов. Перед нами опять-таки не иначе, как реализм, к тому же высшей степени, который Иван Франко называл природным, научным реализмом. И здесь у Достоевского много полезного для всех.

Что же касается автологических и металогических (иносказательных) литературно-художественных приемов, то мастерству ими пользоваться с успехом учились у Достоевского, высоко отзываясь о нем, писатели самых различных литературных методов, направлений, течений и школ – реалисты, неореалисты, символисты, футуристы, импрессионисты, экспрессионисты, декаденты, модернисты, постмодернисты и т. д. Учились у него и поэты, и драматурги, и прозаики. Учились у него и авторы интеллектуальных романов и других жанров – Цвейг и Кафка в Австрии, Пруст и Камю во Франции, Оскар Уайльд в Англии, Томас и Генрих Манн в Германии, Драйзер в США; Леся Украинка и Франко в Украине; Гаршин, Андреев, Горький, Леонов, Булгаков, Набоков, Распутин в России; и многие другие. Все это в порядке вещей, присуще литературе, стоит вспомнить «Карамзинский период», «период Пушкина», «Гоголевский период» или влияние Льва Толстого на развитие русской и мировой литературы.

Список использованной литературы

1. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П.П. Гайденко. – М.: Республика, 1997. – 496 с.
2. Достоевський Ф.М. // Філософський енциклопедичний словник / [наук. ред. Л.В. Оздовська, Н.П. Поліщук]. – К.: Абрис, 2002. – С. 171–173.
3. Достоевский – художник и мыслитель: сб. статей / [ред. кол.: А.Л. Гришунин и др.; ответ. ред. К.Н. Ломунов]. – М.: Художественная литература, 1972. – 687 с.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972–1990.
5. Екзистенціалізм // Літературознавчий словник-довідник / [ред.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – 2 вид., випр., доповн.] – К.: Академія, 2006. – С. 225–226.
6. Екзистенціалізм // Філософський енциклопедичний словник // [наук. ред. Л.В. Оздовська, Н.П. Поліщук]. – К.: Абрис, 2002. – С. 186–187.
7. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века: 70–90-е годы: учеб. для студ. филол. специальн. вузов / В.И. Кулешов. – М.: Высшая школа, 1983. – 400 с.

8. Кулешов В.И. О реализме Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского // Кулешов В.И. Этюды о русских писателях. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 262 с.

9. Латынина А.Н. Достоевский и экзистенциализм / А.Н. Латынина // Достоевский – художник и мыслитель: сб. статей / [ред. кол.: А.Л. Гришунин и др.; ответ. ред. К.Н. Ломунов]. – М.: Художественная литература, 1972. – 687 с. – С. 210–259.

10. Селезнев Юрий. В мире Достоевского / Ю. Селезнев. – М.: Современник, 1980. – 376 с.

11. Субъект, познание, деятельность: сборник статей. – М.: Канон+ ОИ «Реабилитация», 2002. – 720 с.

12. Толстой Л.Н. О литературе: статьи, письма, дневники / сост. и прим. Ф.А. Ивановой, В.С. Мишина и др. – М.: ГИХЛ, 1955. – 764 с.

13. Heidegger M. Holzwege. Dritte unveränderte. Auflage. – Frankfurt am Main: Klostermann, 1957. – 345 s.

Стаття презентує оцінку сучасниками та нащадками Достоевського, його світогляду і творчості. Виявлено вплив культурного спадку письменника на розвиток різних напрямів, течій у літературі, культурному просторі XIX–XXI ст.

Ключові слова: Достоевський, реалізм, модернізм, постмодернізм, потік свідомості, істина, автологія, металогія.

The article shows the evaluation of Dostoevsky's outlook and creative work by his contemporaries and descendants. The research attempts to find out about the influence of the writer's cultural heritage on development of various literary schools in the cultural space of the XIX–XXIth centuries.

Key words: Dostoevsky, realism, modernism, postmodernism, stream of consciousness, truth, autology, metalogy.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.133.1

М.Ю. ОНИЩЕНКО,

*старший преподаватель кафедры романо-германских языков
Днепропетровского университета экономики и права
имени Альфреда Нобеля*

ТВОРЧЕСТВО ЖОРЖА ПЕРЕКА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ст.

В статье рассматривается проблема позиционирования Ж. Перека и предпринимается попытка определить место этого самобытного французского писателя в контексте современной литературы Франции второй половины XX ст.

Ключевые слова: Ж. Перек, «письмо», «новый роман», «новый новый роман», постмодернизм.

Жорж Перек (1936–1982 гг.), вероятно, самый оригинальный, самобытный и признанный французский писатель последней трети XX столетия и его заслуженная слава, издания, переводы, экранизации продолжают шириться и умножаться по сей день. Известность ему принесли произведения – паззлы, произведения – головоломки, в которых причудливым образом переплелись социальный протест против «общества потребления и игровая демистификация тотальной реальности; борьба с интеллектуальным конформизмом путем использования фантастического начала, построенного на виртуозном использовании формальных правил-ограничений и автобиографические моменты, призванные воссоздать утраченное прошлое (Перек – «военный сирота») путем восстановления индивидуальной и коллективной памяти.

Собственно литературный дебют был для Перека непростым. Его первые романы «Преступление в Сараево» и «Авантюрист», опубликованные в период с 1957 по 1961 гг. не принесли ему известности и остались без внимания критики. Огорченный неудачами, Перек даже хотел оставить литературное творчество, но потребность писать оказалась гораздо сильнее. В 1957 г., в одном из писем известному французскому литератору М. Надо, Ж. Перек признался, что писать и жить для него означает одно и то же («...J'ai pensé arrêter totalement d'écrire mais je crois que j'en serais pas capable...je crois que je peux écrire, je sais que pour moi c'est une chose unique d'être réconcilié avec moi-même et avec le monde, d'être heureux ou plus simplement encore de vivre...» [13, с. 431] – «...Я намеревался совсем перестать писать, но думаю, что это выше моих сил... я верю, что могу писать, я знаю, что, во всяком случае, это для меня единственный способ примириться с самим собой и с миром, быть счастливым или, проще говоря, жить...» – здесь и далее перевод наш – М.О.) Творческая ситуация резко изменилась в 1965 г., с появлением шумевшего романа «Вещи» (Les Choses), который был удостоен премии Теофаста Ренодо. В течение последующих семнадцати лет Ж. Перек «исследовал» всевозможные творческие сферы: в его литературном «активе» – рассказы и липограмматические поэмы; автобиографические повести, эссе и романы, теле- и радиопостановки различных музыкальных пьес, переводы сочинений американского писателя Г. Мэтьюза, статьи в различных периодических изданиях. Он был ав-

тором работ, освещавших деятельность и поэтико-эстетические позиции группы УЛИПО – l'Ourvoir de Littérature Potentielle – Мастерской Потенциальной Литературы – творческого объединения, членом которого Ж. Перек стал в 1966 г. Большое количество трудов этого «универсального» писателя было опубликовано уже после его преждевременной смерти – жизнь Перека оборвалась в мае 1982 г. (он умер от рака легких в возрасте 46 лет). Книги и переизданные работы продолжают выходить по сей день, что, несомненно, свидетельствует об интересе широкой публики к его работам. За свою более чем двадцатилетнюю творческую деятельность писатель приобрел всемирную известность (книги Ж. Перека переведены почти на тридцать языков мира), но продолжает оставаться практически неизвестным отечественному читателю. Это связано с тем, что в России после издания в 1967 г. романа «Вещи» вплоть до 2001 г., когда в Киеве вышел перевод романа-липограммы «Исчезновение», а в Санкт-Петербурге – перевод повести-мистификации «Темная лавка», ни одного нового издания перековской прозы на русском языке (не говоря уже об украинском) не было.

Хотя интерес критики к творчеству Перека был не всегда одинаков, практически ни одно из его произведений не осталось без внимания литературно-критической мысли, и имя писателя заняло достойное место в литературоведческих исследованиях. Несмотря на высокую оценку творчества писателя на его родине, обилие рецензий, газетных и журнальных статей о его работах, эволюция творчества Перека изучена мало (особенно в отечественном литературоведении), что приводит к достаточно серьезным разночтениям. Знакомясь с трудами, посвященными французской литературе второй половины XX в., нетрудно установить, что одни авторы относят его произведения к «новому роману», идейно связанному с «шозизмом», другие – к «новому новому роману», третьи – к французскому постмодернизму. Это, по нашему мнению, связано с тем, что произведения писателя выходят в свет с 60-х по 80-е гг. XX ст., в наиболее противоречивый и полемичный период для всей французской культуры. Именно в это двадцатилетие происходил отказ от всей системы стереотипов в политической, социальной и культурной жизни Франции, что, естественным образом, отразилось и на литературном процессе того времени. Поэтому в своем творчестве Ж. Перек пересекается практически со всеми, кто так или иначе определял литературную ситуацию во Франции 60–80-х гг. XX ст. Противоречивость критических оценок, большое количество оговорок при попытках позиционировать писателя в современной французской литературе свидетельствуют о том, что идейно-эстетическая концепция творчества и программные произведения этого самобытного автора требуют более серьезного и пристального прочтения, чем это было сделано до сих пор. Поэтому представляется интересным, опираясь на идейно-эстетические взгляды Жоржа Перека, определить место этого французского писателя в контексте его современников.

Анализ последних исследований и публикаций. Большое количество статей и рецензий касались оценки произведений Ж. Перека, написанных в 60-е годы. Этот факт отчасти объясним повышенным вниманием литературы того периода, и французской в особенности, к двум проблемам: языка и материи. Именно они стали для молодого писателя основным предметом художественно-эстетического осмысления на этом этапе. Кроме того, конец 50-х – 60-е годы – это период активного наступления «нового» и «нового нового романа», господства «неоавангардистского экспериментаторства». Неудивительно, что ряд критиков с легкостью определили место писателя среди наиболее одаренных последователей А. Роб-Грийе, М. Бютора. По мнению французских исследователей Э. Амон и И. Бомати, следы влияния «нового романа» наиболее заметны в романе «Les choses» (Вещи), где инвентаризация реальности, как новый способ наррации, перекликается с моделями «нового романа» [5, с. 86]. Разделяет эту точку зрения и российский литературовед Н. Ржевская, заявляя, что текст романа «Вещи» может быть представлен в качестве модели «новороманного» письма: действие почти полностью отсутствует, персонажи едва намечены, описание вещей занимает в романе центральное место [4; с. 347]. Свидетельством тесной связи произведений Ж. Перека с поэтикой «нового романа», как считает Т. Балашова, является социологически заостренный «шозизм» (от фр. chose – вещь) [2; с. 593]. На последнем следует остановиться подробнее, так как большинство исследователей склон-

ны утверждать, что игра с «вещными» деталями, скрупулезное воспроизведение окружающего материального мира явилось особым приемом, ставшим впоследствии «фирменным знаком» перековского стиля.

Понятие «шозизма» связано с творчеством А. Роб-Грийе – одного из наиболее активных практиков и теоретиков «нового романа». Сам термин возник в 50-е годы в связи с комментарием программной работы А. Роб-Грийе «Путь к будущему роману» [17]. Его позиция по отношению к миру, который «не содержателен и не абсурден, а просто есть» и получила название «шозизма», «школы взгляда». Она заключается в фиксации и подробном описании вещных предметов без поиска их смысловой содержательности. Присутствие «вещей» – вот единственная реальность, способная «дезангажировать» искусство, освободив его от значений и целей.

1. Ж. Перек и «новый роман». Однако, шозизм Перека отличается от «новороманного», поскольку используется исключительно как один из приемов романной техники. Суть его эстетики иная – в произведениях Перека присутствует четкая социальная направленность. Еще в начале 60-х гг. Ж. Перек так определил свое отношение к функции литературы: «... литература начинается тогда, когда посредством языка и в языке начинается такая трансформация, не всегда очевидная и мгновенная, которая позволяет индивидууму осознать универсум и себя, отображая мир и обращаясь к другим индивидам...» [14, с. 114]. Как справедливо заметил Т. Бейль, в отличие от «новороманистов» Перек не просто принимал реальность, а стремился ее познать и объяснить, стремился к реализму [6, с. 92]. Сам писатель, трактуя свои идейно-эстетические позиции в программной работе «Penser / Classer» так объясняет свое «перечисление»: «...в любом перечислении наблюдается два противоречивых желания: первое заключается в попытке все зафиксировать (инвентаризировать), но благодаря наличию второго, что-то все равно останется неучтенным; первое способствует ограничению проблемы, второе оставляет ее открытой ...» [16, с. 20].

2. Ж. Перек и объединение УЛИПО. В конце 60-х Ж. Перек становится членом УЛИПО. Задачу группы составлял планомерный, математически выверенный поиск и изучение литературных ограничений. Под общим термином «ограничения» понимались ограничения грамматические и лексические, ограничения формы и версификации, которые, по мнению членов объединения, являются стимулом поэтического творчества. Выходит много работ Перека, не только освещавших деятельность и поэтико-эстетические позиции этой группы, но и созданных по улипианским схемам (липограмматические поэма «Alphabets»; роман «La Disparition»; эссе «Espèces d'espaces»). Именно по этим причинам «словесный акробат» Перек был обвинен рядом критиков в «бессодержательном формализме», усложненной игре с художественными элементами, в результате которой могла бы возникнуть целостная картина. По мнению Т. Балашовой, в этот период у Перека наблюдается повышенная поглощенность деталью, предпочитающей «быть немой», что сближает Перека скорее с опытом «нового», чем «новороманного» романа, что «выявляет приметы отрицательного воздействия неороманских теорий на литературу» [2, с. 593]. С резкой критикой УЛИПО выступает и профессор Л. Андреев. Он определяет группу как игровую формалистическую ветвь постмодернизма, а ее участников – как создателей бессодержательных литературных экспериментов. По мнению Л. Андреева, у Перека социальная направленность заменяется «безудержной игрой воображения, разгулом писательской фантазии, заигрыванием с реальностью, которая его (Перека) привораживает, но с которой он не в состоянии справиться» [1, с. 312]. Большинство критиков полагали, что ограниченные структуры улипианцев (акrostих, липограмма, палиндром и пр.) не представляли собой ничего, кроме забавы, и не могли стать основой цельного значимого произведения. Однако, как указывал сам Ж. Перек, «история литературы, занимаясь такими вещами, как Произведение, Стиль, Воображение, Видение мира, Сознание, Взгляд и т.п., игнорирует такие качества, как практика, как работа, как игра. Этим занимается «дурацкая» литература, и в ней во французской литературе – Рабле, Стерн, Руссель...» [15, с. 79]. Именно включение в арсенал улипианцев высокой классической культурной традиции прошлого и осталось незамеченным. Значение работ членов группы УЛИПО состоит в систематичности их подхода к литературным экспериментам. Обобщив предшествующие поиски литературных форм,

они вывели ограничения, «дурацкую» литературу, с периферии на передний план литературного творчества.

3. Ж. Перек и постмодернизм. Конец 60-х – 70-е гг. XX в. во Франции отмечены бурными изменениями в культурной, политической и духовной жизни страны, которые повлекли за собой смену научных и эстетических ориентиров. Огромное влияние философско-эстетических теорий на художественную практику и литературную критику привело к тому, что литература оказалась вписанной в теоретико-аналитический контекст эпохи и отражала остроту интеллектуальных поисков. Как известно, одним из наиболее значимых идейно-критических направлений данного периода явился постструктурализм, который охватил различные отрасли научного знания и явился той точкой отсчета, от которой обычно ведут историю «французского» постмодернизма, своеобразие которого состоит в симбиозе философских теорий, литературоведческой критики и литературной практики. Как следствие, философы стремятся постигнуть мысль художественным, поэтическим способом (Ж. Делез, Ж. Деррида), литературоведы выступают с философскими рассуждениями (Р. Барт, Ю. Кристева), а писатели – как теоретики искусства (А. Роб-Грийе, К. Симон, Ж. Перек, и др.). Литературная панорама Франции указанного периода свидетельствует о том, что писатели активно искали новые пути создания литературных текстов, разрабатывая альтернативные концепции письма. Это, в первую очередь, относится к роману Ж. Перека «*La Vie mode d'emploi*» (Жизнь способ употребления), который получил премию Медичи. Он становится культовой книгой, а Жорж Перек был провозглашен французскими критиками «великим романистом эпохи постмодерна», произведения которого отличает замечательная читабельность.

И, хотя в высокой оценке творчества Ж. Перека зарубежные критики были единодушны, мнения о позиционировании этого писателя вновь разделились. Некоторые исследователи [3; 7; 9; 10; 11] относят писателя к постмодернистам, увидев «радикальную революцию» манеры выразительности в перековской романной прозе, которая отмечена «углубленными размышлениями о самой манере письма» [9, с. 653]. Это достаточно спорное замечание, поскольку необычайно расширив к этому времени диапазон своих писательских интересов и углубив проблематику произведений, писатель ничего не пожелал менять в своей повествовательной технике. Мы разделяем полярную точку зрения тех исследователей, которые не относят Ж. Перека ни к одному из вышеперечисленных направлений, а отводят ему особое, сингулярное место во французской литературе второй половины XX ст. Так, например, американец Г. Мэтьюз определяет группу писателей, которая из-за их оригинальности, непохожести несоотносима ни с одним живым или уже покойным автором. Общепризнанными гениями в этой группе есть Франц Кафка и Раймонд Руссель, но Мэтьюз причисляет к ним и Перека [12, с. 14]. Ж.П. Сальга – один из наиболее авторитетных французских литературных критиков, справедливо назвал его редчайшим прототипом автора, «Ж. Ромэн и Кафка в одном лице» [18, с. 36]. Наиболее меткое определение дал, по нашему мнению, Итало Кальвино, который так отозвался о Переке «...одна из самых своеобразных в мире литературных индивидуальностей с точки зрения абсолютной непохожести на кого-бы-то ни было, а его «Жизнь способ употребления – перекресток всех исканий литературы XX века» [цит. по 18, с. 14].

В заключение укажем, мы придерживаемся того мнения, что главные ответы на позиционирование любого писателя (и Жорж Перек здесь не является исключением) следует искать не только и не столько в области романной формы, не в отношении к романной технике и языку, а в отношении к коренному вопросу, который всегда ставит литература и время – в отношении к человеку и его месту в современном мире. Представляется наиболее рациональным говорить не о принадлежности Перека-писателя к конкретному направлению или школе, а о тематическом спектре его писательских интересов, поскольку творчество этого самобытного автора четко не укладывается в рамки ни одного из вышеназванных направлений. Без устали упорядочивая и переиначивая вещи, впечатления, слова, книги, Перек выделял четыре полюса или четыре горизонта своей работы. В качестве таковых он называл «окружающий мир» (повседневность или «социологию»); «мою собственную историю» (автобиографические изыскания и коллажи); «игру», языковые игры, связанные

с группой УЛИПО; и, наконец, «повествование», «роман» («желание писать книги, которые глотают взахлеб, лежа ничком в кровати» [16, с. 12]). В качестве смысловых вех подобного подхода лично для себя Перек условно выделял Бальзака и Флобера, Русселя и Борхеса. От последнего он перенял, в частности, представление о писателе-литературе, писателе как воплощении всей словесности. «Мой честолюбивый писательский замысел, – пояснял Перек, – в том, чтобы бороздить литературу моего времени, никогда не чувствуя, что возвращаешься к уже написанному или ходишь по собственным следам, и писать все то, что вообще может писать человек сегодня: книги, романы и стихи, драмы, оперные либретто, книжки детективные и приключенческие, научную фантастику, романы с продолжением, книги для детей...» [16, с. 12–13]. Перек блестяще доказывает, что игра со словом бывает уделом серьезной литературы, а свобода творчества может реализовываться в жестких рамках добровольно принятых формальных правил, которые, ограничивая, еще больше развивают писательское воображение. К тому же, за виртуозной игрой с буквами и словами, за тонкой пародией, за бурлескной стилизацией стоит не только осмысление многовековой традиции, не только развенчивающее и развинчивающее, а и проблема самоопределения, и вся сложность быстро меняющегося мира, который требует постоянно искать и находить новые средства выражения.

Список использованной литературы

1. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Зарубежная литература второго тысячелетия 1000–2000 / [Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др.]; под ред. Л.Г. Андреева – М.: Высшая школа, 2001. – С. 292–334.
2. Балашова Т.В. Литература 70–80-х годов. Проза. Введение / Т.В. Балашова / История французской литературы. – Москва: Наследие, 1995. – Т. 5. «Французская литература 1945–1990». – 928 с.
3. Князев С. Жорж Перек: триумф ожившего слова / С. Князев // Русская мысль. – 28 июля 2005. – С. 9–11.
4. Ржевская Н.Ф. Литература 60-х годов / Н.Ф. Ржевская // История французской литературы. – Москва: Наследие, 1995. – Т. 5. «Французская литература 1945 – 1990». – 928 с.
5. Amon E. Grandes œuvres de littérature française / E. Amon, I. Bomati. – Paris: Larousse, 1997. – 320 p.
6. Bayle Th. Perec romancier / Th. Bayle // Magazine littéraire. – № 408, Avril 2002. – P. 89–96.
7. Burgelin C. Georges Perec / C. Burgelin – Paris: Seuil, 1988. – 256 p.
8. Hartje H. Le Cahier de charge de La vie mode d'emploi / H. Hartje, B. Magné, J. Neefs – Paris: Zulma/CNRS, 1993. – 230 p.
9. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français / A. Lagarde, L. Michard. – Paris: Seuil, 1999. – 896 p.
10. Magné B. Georges Perec / B. Magné. – Paris: Nathan/HER, 1999. – 129 p.
11. Montfrans van M. Georges Perec. La Contrainte du réel / M. van Montfrans – Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999. – 418 p.
12. Mathews G. Le catalogue d'une vie / G. Mathews // Magazine littéraire. – № 193, Mars 1983. – P. 14–20.
13. Nadeau M. Grâce leur soient rendues / M. Nadeau – Paris: Albin Michel S.A., 1990. – 481 p.
14. Perec G. Robert Anthelme ou la vérité de la littérature / G. Perec L. G. Une aventure des années soixante – Paris: Seuil, 1992. – P. 87–114.
15. Perec G. Quatre figures pour La vie mode d'emploi / L'Arc. – № 76, 3 trimestre, 1979. – P. 37 – 46.
16. Perec G. Pensar / Clasificar / G. Perec – Barcelona: Gedisa, 2001. – 128 p.
17. Rob-Grillet A. Pour un Nouveau Roman / A. Rob-Grillet – Paris: Seuil, 1963.
18. Salgas G.P., Nadaud A., Schmidt G. Romain français contemporain – Paris.: Seuil, 1997 – 176 p.

У статті розглядається проблема позиціонування Жоржа Перека і здійснюється спроба визначити місце цього самобутнього французького письменника у контексті сучасної літератури Франції другої половини ХХ ст.

Ключові слова: Ж. Перек, «письменництво», «новий роман», «новий новий роман».

The article studies the problem of positioning of George Perec and makes an attempt to define the role of this unique French writer in the contemporary literary context of France in the second half of the XXth century.

Key words: G. Perec, «letter», «new novel», «new new novel», postmodernism.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 826.161.1/82-1

Н.И. ИЛЬИНСКАЯ,
*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой иностранных языков и литературы
Херсонского государственного университета*

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ТОТАЛИТАРНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЭЗИИ Т. КИБИРОВА

В статье рассматривается тип внеконфессиональной религиозности, присущий тоталитарной культуре, и его деконструкция в поэзии Тимура Кибирова. В результате анализа сделан вывод: наряду с деконструкцией стереотипов и штампов массового сознания в религиозно-поэтическом сознании автора зафиксирована культурная преемственность с русской духовной традицией, что проявляется на идеологическом, тематическом, образно-семантическом уровнях, в жанровой «памяти» его произведений.

Ключевые слова: массовое сознание, внеконфессиональная религиозность, деконструкция, христоцентризм, эсхатология, культурная преемственность.

Возникший «как эстетическая реакция на «зрелый» социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность» [1, с. 137] концептуализм – первое или одно из характерных проявлений русского постмодернизма [2, с. 272], его «радикальнейшая русская версия» [3, с. 275] – немислим без своего «двойника» – советской культуры («тоталитарная культура», «тоталитарное искусство» (Е. Добренко), «литература тоталитарного типа» (Т. Гундорова) в иных кодификациях). Как известно, концептуализм в качестве материала использует идеологемы, мифологию, клише и штампы массового сознания, знаковые явления культуры «победившего утопизма», подвергая их десакрализации. Особый интерес представляет деконструкция базовых концептов и установок массового сознания, аккумуляровавшего черты внеконфессиональной религиозности, которая содержится в доктринальном учении (марксизме-ленинизме) и тоталитарной идеологии, а художественном воплощении – в литературе / культуре соцреализма. Именно этот аспект является предметом изучения в настоящей статье.

Феномен русского «коммунизма как религии, а он хочет быть религией» (Н. Бердяев) отрефлектирован исследователями в разное время и под разными углами зрения (Н. Бердяев, Б. Гройс, Т. Горичева, И. Есаулов, А. Грицанов, И. Яковенко, Н. Хренов. Так, современные философы по ряду эсхатологических и сотериологических признаков трактуют коммунистическую идею как «разновидность христианских ересей» [5, с. 495]. Иной подход предлагается Б. Гройсом. В его культурологической схеме насыщенность сталинской культуры христианской символикой выводится не из теологического прошлого вождя или фрустрированной традиционной религиозности русского народа, перенесенной в новые условия; источником являются скрытые мифологемы авангарда – миф о Боге-художнике, жизнестроительные интенции (заметим, сходные позиции характерны для работ И. Смирнова, Б. Парамонова, В. Тюпы). Показателен акцент исследователя на мистической, религиозной

компоненте русского авангарда, наиболее ярко воплотившейся в культе демиурга, завершающем важнейший творческий импульс авангарда в тоталитарной культуре [6, с. 93, 162].

Рассматривая «религиозный вектор советской литературы», И. Есаулов считает «советскость» духовным феноменом XX ст., разновидностью светской религии, структуру которой составляет «доктрина коллективизма и особая оригинальная вера, подкрепляемая своим собственным мифологическим пантеоном (курсив автора – И. Есаулова) [7, с. 160–161]. Духовной доминантой советской мифопоэтической системы, по мнению И. Есаулова, является последовательное антихристианство и искоренение православного сознания (срв. у Н. Бердяева: «...как лжерелигия коммунизм преследует все религии, преследует как конкурент» [4, с. 242]). Исследование «религиозного вектора» проводилось на знаковых текстах социалистического реализма (поэзия В. Маяковского, Э. Багрицкого, Вл. Сосюры, В. Брюсова, проза М. Горького) и современной литературы не касалось.

В центре нашего внимания – тип внеконфессионально-религиозного сознания, зафиксированный в сакрализованной реальности тоталитарной литературы как отражение «предельной, апофатически-юродивой формы Соборной, Отцовской религии» [8, с. 66], ставшей предметом деконструкции в концептуализме. Подчеркнем ее ярко выраженный синкретизм: это модификация гностических идей неприятия ущербного, погрязшего в пороках и зле Божьего мира, который необходимо уничтожить «до основания»; трансформация мифа о демиурге; гностического толка дуалистическое разделение человеческого существа на дух и плоть. При этом естественные потребности последней «упраздняются» до минимально-аскетических и рассматриваются как нечто второстепенное, мешающее духовному восхождению к высшим идеалам; разделение мира как арены постоянной борьбы на две оппозиции, маркированные соответственно понятиями добра / Света (тоталитарная система) и зла/Тьмы (все остальные); секуляризированный в марксистском учении иудейский хилиазм – вера о возможности построения тысячелетнего царства, в категориях тоталитарной идеологии «рая на земле»; ветхозаветные и христианские вероучительные модели, этические концепты в инверсированной семантике («тоталитаризм есть обратная сторона христианства», по Бердяеву).

Исследование стереотипов массового сознания советской эпохи, расшатывание и перекодировка коммунистического метанарратива рассмотрим на материале стихов Т. Кибирова – наиболее репрезентативных для исследования поставленных проблем с точки зрения тематического содержания, стилистической и жанровой специфики.

В изучении поэзии концептуалистов, отмеченной чертами постмодернистской эстетики, неизменно возникает проблема использования категориального аппарата. Особенно сложно соблюсти «чистоту исследовательского жанра» тогда, когда речь идет о пограничных и переходных ситуациях и творчество автора не укладывается в прокрустово ложе одного стилистического течения, что в полной мере относится к поэзии Т. Кибирова. Так, изначально поэт проведен по концептуалистскому ведомству, а затем «каталогизирован» как постконцептуалист, или приверженец «новой искренности» (М. Эпштейн); назван «поэтом критического сентиментализма» (С. Гандлевский); жанрово определен как иронический элегик (О. Чухонцев); обозначен в качестве представителя третьей волны русского постмодернизма (И. Скоропанова), синтезировавшего некоторые эстетические принципы концептуальной поэтики и приспособившего их к задачам поэтики традиционной. Повидимому, наиболее взвешенной следует признать точку зрения Д. Бавильского, согласно которой поэт Т. Кибирова – «компромисс между концептуалистами, с одной стороны, и неоклассиками «Московского времени», с другой». Концептуалисты «подарили» Кибирову умение выстроить жесткий, и, по сути, весьма далекий от поэтического каркас, методологию. Влияние «неоклассиков» просматривается в стремлении «насытить этот скелет достаточно трепетной плотью, «виноградным мясом» поэзии, вдохнуть в головные конструкции жизнь» [9, с. 23].

Немаловажной является самоидентификация Т. Кибирова, который формулирует свое эстетическое *sredo* как стремление к пушкинской простоте, «вращенной на сложной игре смыслов и стилей, построении новой системы отношений между автором – текстом, читателем. Спокойное обращение к табуированным темам, жанрам, лексическим пластам...,

реанимация пафоса и сентиментальности». Несколько ранее в одном из интервью поэт высказывается еще определеннее: «...я называю себя традиционным поэтом потому, что я добиваюсь в своих стихотворениях того, что я испытал от чтения классических стихов, когда мне было лет 14–15. ... Поэтому, несмотря на то, что по технике я пересекаюсь с любимыми мною поэтами-концептуалистами, по глубинной сути своей я традиционен» [11, с. 214].

Смысл проведенного исследования отнюдь не в стремлениях к классификациям, не говоря уже об издержках «инвентаризации» для любого поэта. Наша стратегия – выработать методологические принципы и адекватный научный аппарат для описания такого многогранного явления, как новейшая русская поэзия, отражающая состояние «кризиса и промежутка» (А. Гольдштейн). Отрицание устаревшей и деконструируемой мировоззренческой и художественной парадигмы связано с сохранением специфических черт переходности. Скажем, идиостилистику Т. Кибирова можно описать, воспользовавшись «джентльменским набором» основных постмодернистских концептов, как-то «деконструкция», «двойное кодирование», «травестийная центонность», «ирония», «интертекстуальность», которые воспринимаются как неизбежные метафоры постмодернистского дискурса, или как составляющие «матрицы», которой можно «поверить» гармонию русского постмодернизма на предмет соответствия/несоответствия западным образцам. Между тем одним из главных признаков традиционной поэтики в идиостиле Т. Кибирова является ярко выраженная авторская позиция. Всем постмодернистским «смертям назло» жив лирический субъект, максимально приближенный к реальному автору (срв. круг лиц, близких и единомышленников, к которым он шлет свои многочисленные «послания», посвящения, упоминания поэта о «чадах и домочадцах» и даже об овчарке Томе). Т. Кибиров не проводит экспериментов по деконструкции «лирического элемента» и снижению пафоса, тем самым как бы превосходит тенденции развития современной поэзии начала XXI века.

Укорененность Т. Кибирова в русской поэтической традиции, помимо самоидентификации автора, демонстрирует аллюзивно-реминисцентный репертуар, охватывающий практически весь контекст русской и мировой культуры: библейскую топику, духовные стихи из русского религиозного фольклора, популярные или известные преимущественно специалистам интертекстуальные источники. В исследовании духовно-культурной преемственности в поэзии Т. Кибирова литературоведами артикулированы такие ее аспекты, как мотивы детства, «странной любви» к родине-России, «тема творчества, предназначения поэта и поэзии», воспевание «мещанского» быта в цитатных образах русской литературы, посредством которых реализуется причастность автора к «классической традиции русской литературы» [12, с. 505–537]. Заметим, культурная преемственность сохраняется по-этом и в следовании ценностным ориентациям, присущим русской литературе, в противовес размытости и релятивизму современной социокультурной ситуации, что проявляется в напряженных поисках Абсолюта, в утверждении приватного существования в координатах христианской этики.

Несмотря на то, что о творчестве Т. Кибирова написано немало, специфика религиозно-поэтического сознания поэта, его художественная реализация, представляющие для нас непосредственный интерес, системно не исследована. Отдельные наблюдения имеются в монографии М. Берга [2], статьях А. Немзера [15], Е. Ермолина [16], содержащих в размышлениях самого автора. Как представляется, высказывания Т. Кибирова относительно его «символа веры» отражают характерную для постсоветской культуры ситуацию: сожаление по поводу отсутствия глубокой веры в Спасителя, поскольку «какие-то отношения с Господом Богом есть у всех», и признание в «христианской морали, космологии, метафизике единственной из всех известных систем восприятия мира, не вызывающих протеста» [17, с. 171]. Заметим, поиски Абсолюта, вполне серьезные и порой драматичные (несмотря на ироническую игру слов, связанную с известной торговой маркой), представляют магистральную линию в корпусе его стихов, начиная с малоизвестной поэмы «Рождество» (1985) и заканчивая последним в сборнике «Кто куда – а я Россию...» стихотворением со знаковым названием «Большое спасибо, Создатель...» [18, с. 500–502].

Религиозно-поэтическое сознание Т. Кибирова включает разнообразные модусы отношения со Всевышним – от страстной мольбы наполнить душу верой и Божьим присут-

ствием, по силе напряжения сравнимой с образцами библейской поэзии («Созижди, Отче, чудеса в душе моей...»), от надежд на соборное единение и возрождение России в единой вере Христовой, на Спасение памятью о Фаворском свете и Голгофе («Русская песня», поэма «Рождество», послание «Л. С. Рубинштейну»), псалмопевческого приятия Божьего мира, воспевания в розановском духе радостей приватного бытия как части богоданного творения («От благодарности и страха...», «Зимний снег и летний зной...», «Парафразис», «Послание Ленке», «Памяти любимого стихотворения»), от взгляда на христианство как на духовную силу, способную вывести постсоветский социум из морока язычества и богоотступничества («Лесная школа») до богоборческих обвинений в равнодушии к человеку и допущении «апокалипсиса» в отдельно взятом районе столицы и стране, в катастрофичности и распаде («энтропии») бытия и личности («Воскресенье», «Денису Новикову. Заговор», «Русофобская песня», «Вечернее размышление»). Наряду с хвалой провозглашаются инвективы, сопряженные с мотивами трагической богооставленности, сомнениями в Божьей милости, возможности прощения в ситуации «конца». Его приближение поэт драматически ощущает в действительности и моделирует в художественной реальности, используя политизированные интонации соц-арта, ироническое пересмешничество, постмодернистскую полистилистику («Христологический диптих», «Ответ Ю. Ф. Гуголеву», «Щекою прижаться к шинели отца...», «Что «симулякр»? От симулякра слышу!»).

Религиозно-поэтическое сознание Т. Кибирова, несмотря на его неканоничность, демонстрирует причастность к русской религиозности прежде всего ярко выраженным христоцентризмом и эсхатологической компонентой, что типологически сближает его с духовно-интеллектуальными движениями и мироощущением начала XX века, в которых, выступая специфической ментальностью лимитрофа или порубежья [19, с. 159], эсхатологическая перспектива фиксируется не менее напряженно. Христоцентризм проявляется в ориентации автора на этические константы Нового Завета: всепрощение, сострадание и милосердие, таинство евхаристии, пасхальность («В Царстве Божиим, о Лева, / В Царствии Грядущем том, / Лева, нехристь бестолковый, / спорим, все мы оживем»), в обращении к образу младенца-Иисуса (наиболее показательно для раннего Кибирова). Сакральный центр сознания лирического субъекта, за которым скрывается «Божество иль Абсолют, как подчас Его зовут», маркирован именем Иисуса. Напряженное Богопознание «провоцирует» ряд «детских», по слову А. Блока, вопросов, видимому, не случайно ритмически оформленных Т. Кибировым под считалочку: «В чем смысл жизни, т. е. как /исхитриться нам с тобой/ прошмыгнуть сквозь этот мрак / к этой бездне голубой»; «скостит» ли «чутьочку Иисус» за смирение и простоту в предстоящем воздаянии или все надежды тщетны? Чего ждет от человека Бог – поклонения и верности или уже давно разуверился в человеческой природе? И, наконец, самое главное – вполне вероятно, что Рай / Ад – вообще досужая выдумка. А если нет?

За иронией, ерничеством и легкостью словесной бравады, соответствующих жанру послания, скрывается эпистимологическая неуверенность, напряженные размышления о «памяти смертной»: «Перетерли про любовь /, про ризому, про Творца. /... Хронос, топос и хаос / логос, голос и Христос / кого хочешь выбирай! / Выбирать-то страшно, брат» («Ответ Ю. Ф. Гуголеву») [18, с. 440]. Как видим, осознание ответственности за свободный выбор (этический постулат Нового Завета) в ситуации уравнивания верха и низа: «Вновь релятивизмом кичится Пилат», божественного и дьявольского: «Бога славим – гоп-ля-ля! Бесов тешим – ай-лю-лю», сопряженной с аннигиляцией иерархичности в экзистенции личности, выступает характерной особенностью религиозно-поэтического сознания Т. Кибирова, поскольку его носитель – человек определенных устоев, не «раскачающийся» между добром и злом: «По ту сторону зла и добра / не отыщешь ты, Фриц, ни...» [18, с. 414].

Следует отметить и такую особенность христоцентризма Т. Кибирова, как актуализация рождественской темы («Рождественские аллегии» (I, II, III, IV), «Рождественская песнь квартиранта») и образа чудного Младенца (поэма «Рождество», «Христологический диптих»), что также вводит его поэзию в духовно-культурное пространство русского модернизма. Заметим, цикл «Рождественские аллегии» [20] при первом приближении едва ли может быть идентифицирован в русле традиции праздничной литературы, по-

скільки на поверхності – негативно-критическая оцeнка позднесоветской действительности, вдохновленная соц-артовским пафосом и сарказмом, сопряженными с болью и страданием. И тем не менее можно выделить отдельные типологические признаки жанрового канона календарной (рождественской или святочной) поэзии. Так, поводом для создания цикла является обращение к празднику Рождества. Сакральный смысл этого События еще ярче освещает убогость существования старой алкоголички, для которой рождественское чудо – это трезвость ее и гостей; одиночество в Святой вечер обманутого ветерана; пьяный кураж подгулявших накануне праздника агрессивных подростков; рутинное существование «выдрессированной» советской системой «училки – свинки морской», с ее редуцированными представлениями о «духовности». Поэт актуализирует традиционные рождественские мотивы и образность, например, мотив чуда, которое поможет преодолеть мерзость обыденности, мотив надежды на изменения благодаря рождению Спасителя и евхаристическому освящению мира: «И вотще Борей ярится – / в горло сжатое струится / обращенная водица Светлых Именин» [20, с. 105], несмотря на аннигиляцию пафосности; мотив духовного (христианского) возрождения, связанный с вневременным событием Рождества: «Снова рожден Царь Небесный» [20, с. 106], аллюзивно воссозданный в знаковых для русской культуры образах «убийцы и блудницы»; образ рождественской звезды, демонстрирующей единение Отца и Сына, сакральный знак Высшей святости.

Напомним, что доминирующий в жанровом каноне рождественский мотив – это евангельская история о приходе в мир Спасителя. В поэме «Рождество» Т. Кибиров создает визионерские ахронные картины, мир вне хронологических рамок как некое пространство, состоящее из советских вождей «всех времен», травестированных в псевдо-волхвов, и народа. Поэтическая ситуация явления Богородицы с Младенцем Иисусом, слезы радости, струящаяся тишина и чудо, что «совершалось теперь между толпой безмолвной и Матерью с Дитем» может быть прочитана в аллегорическом модусе возрождения веры в постсоветском социуме. В этой связи отметим такие константные признаки жанра, актуализированные Т. Кибировым, как сочетание сентиментальности и дидактичности, наличие фантастического элемента и пародирование. Таким образом, в разработке автором рождественской темы следует отметить сочетание традиции календарной литературы модернизма с элементами обновления жанрового канона за счет привлечения тематически новых источников и приемов поэтики.

Религиозно-поэтическое сознание Т. Кибирова отмечено актуализацией эсхатологической компоненты, фиксирующей переход «от конкретной идеологии к ситуациям идеологизации», которые «... осмысливаются в рамках эсхатологической парадигмы и провоцируют эсхатологические настроения» [19, с. 155]. Особенно ярко это наблюдается в его раннем творчестве. Показательный пример – «Христологический диптих», в котором визионерское сознание поэта воссоздает апокалиптическое видение – битву между силами Зла, в соц-артовском ключе персонифицированных в образах коммунистических вождей: Сталина на Бледном Конне, Хрущева в сонме ангелов бездны, наконец, в образе самого Царя тьмы – Сатаны, разверзающего врата ада, и силами абсолютного Добра в облике Младенца Иисуса. Конец времен невыносимо страшен – и это состояние лирического героя отражает предельно заостренная эмоциональность на грани истерии (обилие конструкций с восклицательной интонацией, экспрессивная лексика). Не менее драматичны переживания лирического субъекта, вызванные состраданием предстоящим голгофским мукам Иисуса, которого снова предадут «здесь и сейчас»: «Он в яслях беззащитен и наг / Он опять пропадет ни за грош». Трагизм ситуации усиливается легкомыслием современного социума, «постыдно равнодушного» к добру и злу, в силу «беспастырности» и атеистического сознания не чувствующего приближения Зверя: «И уже никого не найти, / кто бы спрятал младенца Христа / под рубахой на потной груди» [20, с. 48]. Аллюзивное обращение к духовному стиху о «Милосливой жене милосердной», повествующему о том, как Аллилуева жена спасает Иисуса от преследований Ирода, пожертвовав своим собственным сыном, который затем воскресает чудесным образом, наглядно демонстрирует духовное оскудение и надлом безблагодатного сознания, возвращенного тоталитарной идеологией.

Тематически близкая ситуация отражена в стихотворении Вяч. Иванова «Тебе завет, потомок мой...», пророчески предсказавшего падение веры и нашествие зверя. Единствен-

ный, Кто уберезет от погружения во тьму – это Младенец, которого необходимо спасти в своей душе. Однако, в отличие от поэта-символиста, обратившегося через годы к грядущим поколениям в императивном модусе и с надеждой, Т. Кибилов – гипотетический представитель этого поколения – в реальности приходит к глубоко пессимистическому выводу: «Надвигается полный конец! / Мы с тобой пропадем ни за грош». Иными словами, в эсхатологизме религиозно-поэтического сознания Т. Кибилова доминирует осознание конца времен, обозначенного гибелью коммунистической империи как цивилизации, однако в нем отсутствует ядро апокалипсиса – Страшный Суд как последняя надежда на справедливость и преображение мира. Это один из показателей отличия внеконфессионально-религиозного типа поэтического сознания, скажем, от традиционно-догматического, то есть верующего.

Список использованной литературы

1. Руднев В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
3. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 367 с.
4. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н.А. Бердяев. – М.: Книга, 1991. – 445 с.
5. Коммунизм // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный дом, 2003. – С. 495–497.
6. Гройс Б. Искусство утопии / Б. Гройс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 319 с.
7. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе / И.А. Есаулов. – Петрозаводск: Изд. Петрозаводского университета, 1995. – 287 с.
8. Горичева Т. Христианство и современный мир / Т. Горичева. – СПб.: «Алетейя», 1996. – 297 с.
9. Бавильский Д. Заземление / Д. Бавильский // Литературное обозрение. – 1998. – № 1 – С. 20–23.
10. Общие места. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 100 с.
11. Кибилов Т. ...Правила игры (беседа с И. Кузнецовой) / Т. Кибилов // Вопросы литературы. – 1996. – № 14. – С. 214–219.
12. Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX – начало XXI века) / О. Богданова. – СПб.: Филол. ф-т С.-Петербург. гос. ун-та, 2004. – 716 с.
13. Бавильский Д. Автономия настоящего / Д. Бавильский // Арион. – 1997. – № 4. – С. 68–73.
14. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И. Скоропанова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
15. Немзер А. Тимур из пушкинской команды / А. Немзер // Кто куда – а я в Россию. – М.: Время, 2001. – С. 5–28.
16. Ермолин Е. Слабое сердце / Е. Ермолин // Знамя. – 2001. – № 8. – С. 200–212.
17. Сеславина Е. ...И спокойно заниматься своим делом / Е. Сеславина // Дружба народов. – 1996. – № 7. – С. 167–174.
18. Кибилов Т. «Кто куда – а я в Россию...» / Сост. Т. Кибилов. – М.: Время, 2001. – 512 с.
19. Яковенко И.Г. Эсхатологическая компонента российской ментальности: связи, обусловленности, логика актуализации / И.Г. Яковенко // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. Часть II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 149–163.
20. Кибилов Т.Ю. Сантименты / Восемь книг / Т.Ю. Кибилов. – Белгород: Риск, 1993. – 384 с.

У статті розглядається тип позаконфесійної релігійності, притаманний тоталітарній культурі, та його деконструкція в поезії Тимура Кібірова. Внаслідок аналізу зроблено висновок: разом з деконструкцією стереотипів і штамів масової свідомості, у релігійно-поетичній свідомості автора зафіксована культурна спадкоємність із російською духовною традицією, що проявляється на ідеологічному, тематичному, образно-семантичному рівнях, у жанровій «пам'яті» його творів.

Ключові слова: масова свідомість, позаконфесійна релігійність, деконструкція, христоцентризм, есхатологія, культурна спадкоємність.

The article deals with the type of nonconfessional religiousness inherent in totalitarian culture and its deconstruction in T. Kybirov's poetry. The analysis has shown that alongside with stereotypes and cliches of mass consciousness deconstruction the author's religious poetic consciousness has fixed cultural continuity with Russian spiritual tradition, which is displayed on the ideological and thematic levels, on the level of imagery semantics, in the genre "memory" of his works.

Key words: mass consciousness, nonconfessional religiousness, deconstruction, Christcentrism, eschatology, cultural continuity.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

Т.В. ФИЛАТ,

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой языковой подготовки
Днепропетровской государственной медицинской академии*

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ ПРОЗЫ И. ШМЕЛЕВА (СВОЕОБРАЗИЕ СЕМАНТИКИ И СТРУКТУРЫ)

Статья посвящена исследованию проблемно-тематического разнообразия поэтики заглавий в произведениях И. Шмелева. Анализируется связь заглавий прозы И. Шмелева с общей поэтикой стилового направления того или иного периода творчества писателя.

Ключевые слова: поэтика заглавия, заголовочный комплекс, авторская интенция, заголовочная вербально-синтаксическая модель.

Интерес к исследованию поэтики заглавий стал в современном литературоведении России и Украины неким модным поветрием. Начало положили исследователи лингвистики текста, затем подключились и литературоведы, возникли многочисленные статьи, сборники, диссертации, появилась подробная информация об этом термине-понятии в справочных изданиях, учебной литературе. Сложился и круг основных проблем, начиная с определения термина «заглавие» и вплоть до выделения основ классификаций, возникли дискуссионные вопросы. Но в дефиниции заглавия как «ключа» к произведению, признания его ведущей роли в «заголовочном комплексе» как поля «авторского слова» и важной роли в поэтике произведения исследователи единодушны. Расхождения проявляются в перечне составных компонентов «заголовочного комплекса»: одни относят к нему внетекстовые, другие включают и начало, и конец самого текста, используя термин «заголовочно-финальный комплекс». Я разделяю мнение первых, опирающихся на работу С.Д. Кржижановского «Поэтика заглавий» (1931), а среди многочисленных предложенных оснований классификации заглавий опираюсь на сочетание семантико-функционального подхода А.В. Ламзиной [1], которая, по существу, рассматривает отношения заглавия и текста, и номинационного подхода (В.И. Тюпа) [2], акцентирующего отношения заглавия с восприятием читателя, заложенные в авторской интенции: референтной (заглавия, где даются имя героя, место и время, ситуация), креативной (оценочно-эмоциональное заглавие), реципиентной (доминирует расчет на восприятие читателя).

Проблема поэтики заглавий прозы Шмелёва ещё не стала, насколько мне известно, предметом специального системного классифицирующего анализа, хотя для характеристики поэтики писателя заголовочный комплекс несомненно важен, передавая авторский онтологический взгляд на человеческое бытие, авторскую интенцию, его интерпретацию «ключа» к произведению, его главного смысла. Заглавия Шмелёва традиционно представляют собой некий мини-текст, приглашение к чтению, выделяя главное в произведении с точки зрения автора, представляют заявку текста о себе. В шмелеведении есть от-

дельные, часто удачные интерпретации семантики и функции заглавий. Так, В.А. Кошелев и А.Е. Новиков предлагают анализ заглавия произведения «Два Ивана. История». В.А. Кошелев интересно и убедительно интерпретирует именно заглавие, обращая внимание на нарицательно-обобщающую семантику имени «Иван», на опорные культурные смыслы в слове «два» («общее», «пара», «контрарность»), что реализуется в произведении [3, с. 11–12], а в подзаглавии «история» видит лишь противоречивый смысл притчи, заявленный в заглавии, где есть интертекстуальная связь с гоголевской притчей о ссоре двух Иванов, хотя думается, что слово «история» в заголовочном комплексе более многозначно. А.Е. Новиков, игнорируя заглавие, видит в подзаглавии сему – знак достоверности и указание на сюжетную перспективу произведения. Думается, правда, что текст ретроспективно освещает подзаглавие и как временную категорию, и в его семантику и функции следует добавить интерпретацию В.А. Кошелева. Л.В. Суматохина верно отмечает особую семантику сочетания времени и пространства в заглавии рассказа «Куликово поле», видя в нём реализацию концепции текста рассказа – «времени нет», «всё вечно живое» [5, с. 93], но не делает при этом вывода о концептуальности этого рецепционного заглавия, о своеобразной хронотопичности и интертекстуально-цитатной его природе, верно обращая внимание на роль подзаглавия – «Рассказ следователя» как «знака» достоверности, адресованной читателю. Е.О. Козлова, анализируя этот рассказ, рассматривает поэтику заглавия в традициях русской литературы, но не отмечает его цитатной природы, подчёркивает, что заглавие имеет символический характер, обретает «иконографические черты» [6, с. 75–76], добавим, благодаря ретроспективному взаимодействию с текстом, Исследовательница подчёркивает, что в рассказе фигурирует хронотоп [6, с. 74], но не отмечает хронотопичности и его заглавия как модели текста. Такая поэтологическая точность переключки, тесное взаимоотношение и взаимодействие заглавия и текста присущи большинству шмелёвских произведений. Отдельные наблюдения над художественной природой и функциями шмелёвских заглавий, его заголовочных комплексов важны и ценны, однако далеко не все они обратили на себя внимание литературоведов. Так, одной из удачных повестей Шмелёва с заглавием «Росстани» не повезло. Как полагает Д.В. Макаров, не обративший внимания на заглавие, по содержанию она восходит к евангельской притче о богаче и Лазаре [7, с. 109], хотя эта интерпретация в связи с семантикой заглавия не совсем точно определяет авторский замысел и проблематику произведения. В известных мне специальных статьях (М.А. Хатымова [8, с. 40–44], Е.В. Каманина [9, с. 40–45], О.В. Шуган [10, с. 41–48]) предлагается более или менее подробный анализ проблемно-семантической стороны произведения, но заглавие, несущее авторскую интенцию, не рассматривается, а между тем оно важно для понимания идейно-проблемного комплекса повести.

Слово «росстани» – диалектное, областное, означает перекрёсток двух или более дорог, распустье. Именно это значение слова, данное в переносном смысле как необходимость выбора нравственного (на распустье) пути героями произведения, заявлено Шмелёвым в этом заглавии (Мамин-Сибиряк использует слово «росстани» лишь в пространственно-топографическом смысле, хотя и отсылает к типичной сюжетной ситуации в русской сказке). Благодаря использованию заглавия-диалектизма, функционирующего в народном обиходе, в народной сказке, его автор обретает статус носителя народного языкового сознания, народной сказочной традиции, как бы анонсируя шмелёвское частое обращение к «сказу». Референтно-рецепционное заглавие повести «Росстани» имеет проблемный характер, центрируя психологическую проблему нравственно-религиозного выбора главного героя и его наследников на духовном распустье: эгоизм богача или милосердное внимание к людям. Игнорирование названия обедняет интерпретацию поэтики произведения, где указана интертекстуальная связь с моделью ситуации народной сказки, в заглавии дана специфика стилистики авторского слова, заявлена проблемно-метафорическая природа произведения, акцентирована рецепционная интенция. Этот пример показывает важную роль заглавия для анализа поэтики произведения, на чём настаивают теоретики и что представляется важным, в частности, для постижения поэтики произведений Шмелёва.

В данной статье далеко не все проблемы поэтики шмелёвских заглавий будут поставлены и рассмотрены. Не исследуются, например, такие важные проблемы, как история поисков заглавий писателем или «внутренние» заглавия частей и глав его больших произ-

ведений. Внимание будет сосредоточено на проблеме типологии заглавий, его основных групп.

Л.А. Спиридонова, специально не занимаясь поэтикой шмелёвских заглавий, выделяет группу произведений, которые объединяет сходное слово-образ: «Свет», «Свечка», «Свет вечный», «Свет разума» [11, с. 5], сюда следует добавить и «Свет тихий» с его темой тайны жизни, освещённости всего сущего волей Всевышнего. К наблюдениям Л.А. Спиридоновой следует добавить, что в эти креативные заглавия вынесено ключевое слово-понятие творчества Шмелёва, его аксиологии, образ этико-философских представлений, связанных с мифопоэтической антиномией, присутствующей в христианстве: «Свет – Тьма», «Добро и Зло», что позволяет рассматривать эти заглавия как проблемно-рецепционные, создающие цикл. Хотя писатель сам не собирает эти произведения в цикл, как и произведения, в референционных заглавиях которых повторяется обозначение природного времени, любимого писателем, – весны: «Весенний шум», «Весенний ветер», «Весенний плеск». В поэтике заглавий двух последних произведений-миниатюр явно проступает импрессионистическая направленность – фиксация звука. Как известно, у Шмелёва есть и авторские сборники, циклы рассказов, объединённые общим темпорально-оценочным, проблемно-тематическим креативным заглавием: «Суровые дни» (1916). Эмигрантский цикл «Родное» (1930–1940) имеет общее проблемно-тематическое заглавие, открыто эмоциональное, лирическое, креативное, номинирует цикл автобиографических произведений, где структурирована одинаковая заголовочная вербально-синтаксическая модель, усиливающая внутреннее единство автобиографического цикла: «Как я ходил к Толстому», «Как я встречался с Чеховым», «Как я стал писателем», «Как я обманул нищего», где личное местоимение «я», включённое в референтное заглавие, выступает знаком автобиографизма, а слово «как» – знаком заглавия, задающего сюжетную перспективу. Поэтика общих заглавий шмелёвских циклов, как и многие названия его отдельных произведений, многозначна и поэтому нуждается в составной номинации, выявляющей их комплексный характер, требующий неоднозначного определения типа заголовка. Сюжетная перспектива определена и без слова «как» в ряде референтных шмелёвских заглавий: «Богомолье», «По приходу», «Поездка», «Забавное приключение», «По спешному делу», «Лихорадка», «Оборот жизни» (заглавия, задающие сюжетную перспективу, характерны для «малых форм» прозы). В заглавии «Богомолье» заключена и другая семантика: номинация православно-христианского ритуала, а заглавие «По приходу» называет социально-церковное маркированное пространство места действия. Смысловая многозначность присуща многим заголовкам Шмелёва, особенно метафорическим, к которым был склонен модернизм. Писатель избегает подзаголовков, определяющих жанр, вероятно, ощущая свои новации, хотя он вынес в заглавие жанровое определение – «Автобиография», стремясь следовать специфике этого жанра.

Проблемно-тематическому разнообразию произведений Шмелёва соответствует и разнообразие поэтики заглавий. В поэтике заглавий ранней прозы писателя отражены тенденции русского «нового реализма» – разновидности модернизма, который не порывал с традициями классического реализма: на уровне поэтики заглавий реалистическое шмелёвское письмо проступает в миметической окраске референтных заглавий с обозначением простых бытовых предметов и привычных персонажей, в определении реального времени и пространства, реальных событий и жизненных ситуаций. При этом часто текст выявляет метафорически-обобщающий характер заглавий, придавая им рецепционную интенцию, что реализует важность для эстетики Шмелёва читателя-адресата. Связь с предшествующими традициями реализма русской литературы, в частности, отчётливо проступает в эстетически-вербальном сходстве поэтики заглавия «Человека из ресторана» (1911), произведения, интертекстуально связанного, как верно полагают Д.В. Макаров и С.Н. Макарова, с темой «маленького человека» в «Станционном смотрителе» Пушкина [12, с. 107–112], хотя они и не сопоставляют поэтику заглавий. В обоих заглавиях предстаёт перифрастическое определение главного героя, чьё имя не даётся, а лишь назван его социально-профессиональный статус, причём, так сказать, «низкий»: заглавие акцентирует именно социальную заострённость проблематики произведения о «маленьком человеке». Слово «человек» в шмелёвском заглавии, с одной стороны, представляет собой типичное обра-

щение в XIX веке к официанту, определение его профессии, с другой стороны, именуется человеком вообще: такая семантическая двойственность референтного заглавия соответствует и текстовому раскрытию проблематики произведения. У Шмелёва есть и заглавие, где прямо назван лишь социальный статус главного героя, – «Вахмистр». В заглавии «Гражданин Уклеikin» сочетается определение социального статуса героя с его именем, и ретроспективно текст раскрывает сложное содержание слова «гражданин» по отношению к личности героя и его как человека вообще. Но есть и заглавие, где определён не конкретный профессиональный статус, а его переносное значение, что раскрывает текст: таково заглавие неоконченного романа «Солдаты», отрывки из которого позволяют сделать вывод о более широком переносном значении «защитников Родины», чем военные, а в заглавии неоконченного романа «Солдаты», насколько можно судить по отрывкам и шмелёвскому замыслу, имеется в виду не профессиональный статус военных, а акцентируется более широкое значение слова как «защитников Родины», куда входят люди разных профессий. В перифрастическом референтном заглавии романа периода эмиграции «Няня из Москвы» предстаёт комбинация наименования профессии «маленького человека» – «няня» (воспитательница, защитница) и топонима, обозначающего центр России, что как бы является заявкой на трактовку героини, реализованную в тексте, как символа простой русской женщины – «оберега»: верной, любящей, труженицы, защитницы и помощницы. У Шмелёва есть и креативные заглавия, где номинирован в духе православной дефиниции чин святости – «Блаженные». Есть у Шмелёва и традиционные названия-антропонимы: «Иван Кузьмич», «Мирон и Даша», хотя таких названий немного, что, возможно, свидетельствует о характерной для «нового реализма», по мысли О.В.Шуган, «приглушенности» антропоцентрической направленности [10, с. 41], что присуще и Шмелёву. Заглавие «Мирон и Даша», в соответствии с концепцией Д.А. Завельской о традиции сентиментализма в рассказе [13, с. 25–30], напоминает модель если не сентименталистских, то сентиментальных наименований, где приводятся имена влюблённых. Тут можно усмотреть и интертекстуальную связь со структурой наименования сказочной пары: «Иван-да-Марья».

Отдаёт Шмелёв дань и традиционным референтным названиям, где фиксируется время: природное («Весенний ветер», «Весенний шум», «Весенний плеск»), темпоральный промежуток («Однажды ночью», «Музыкальное утро» и др.). Заглавие «Каменный век» внешне номинирует эпохально-историческую темпоральность, но текст проясняет переносный метафорический смысл заглавия, делая его креативным и рецепционным. Для заглавий Шмелёва, как отмечалось, характерно тесное взаимоотношение, взаимосвязь заглавия и текста, что формирует многозначность семантики и типа заглавия. Многие заглавия шмелёвских произведений определяют место действия, называют пространство, часто природное, столь любимое писателем: «На скалах Валаама», «Старый Валаам», «На пеньках», «В норе», «Под небом», «На большой дороге», «Волчий пережат», и социально-церковно маркированное – «В деревне», «По приходу» – всё это референтные заглавия. Среди них есть и топографически точное обозначение (Валаам), и нарицательные, но все они референтные. Многозначность заглавия «По приходу» помимо определения места действия содержит указание на движение и сюжетную перспективу. У Шмелёва очень часто вынесено в заглавие наименование обычного предмета – «заглавие – деталь» как «прожектор» освещает смысл произведения, выявляя активную роль авторского слова, обретая переносное, метафорически-образное и обобщающее значение благодаря ретроспективному освещению, интерпретации заглавия текстом произведения. Такковы метафорические заглавия «Стена», «Карусель», они называют реальные предметы, но выступают характеристикой стиля жизни, метафорой. Есть и вариант «чистой» метафоры: «Поденка» – название хищного насекомого, которое прямо не фигурирует в тексте, но в нём возникает метафора, перекликаясь с заглавием. Шмелёв избегает дидактических названий, столь модных в XVIII в., хотя встречается одно – «Как надо» (1915) с мотивом скрытого поучения приятия жизни со всеми её испытаниями. У Шмелёва встречаются эмоционально-оценочные, креативные заглавия, структурно состоящие из подлежащего и определения: «Пугливая тишина», «Светлая страница», «Лик скрытый». По своему вербально-семантическому облику эти заглавия одновременно несут в себе как авторскую креативную, так и рецепционную интенции, ибо в известном смысле интригуют читателя,

заставляя его обратиться к тексту. Шмелёв также выносит в заглавие произведения слово с лирической окраской или подтекстом, с внутренней эмоционально-психологической экспрессией: «Переживание»(1911), «Страх» (1935).

В состав заголовочного комплекса произведений Шмелёва, где доминирует имя автора (а не псевдоним) и собственно заглавие, чаще всего в 1930-е годы входят подзаглавия, которые называют рассказчика (модель, используемая Чеховым): «Куликово поле. Рассказ следователя», «Марево. Рассказ бродяги», «Спешное дело. Рассказ встречного человека», «Перстень. Рассказ бывшего артиста», «Свет вечный. Рассказ землемера»; «Как мы летали» имеет подзаголовок «Из воспоминаний приятеля». Благодаря такой структуре заголовочного комплекса происходит размежевание автора и рассказчика, а перечень рассказчиков свидетельствует о демократизме выбора писателем разнообразных представителей, которым он даёт «слово», психологически раскрывающее их личности. Шмелёв редко использует эпиграф (он есть в «Лете Господнем» как интертекстуальная связь с Пушкиным в цитате «Два чувства дивно близки нам...»). Посвящение фигурирует в заголовочном комплексе «Светлой страницы» – посвящение памяти отца, «Пути небесные» посвящены «светлой памяти жены». Встречается в составе заголовочного комплекса и датировка («Неупиваемая чаша»), и указание места создания произведения («Рубеж», «Няня из Москвы», «Страх», «Весенний плеск»), создающее эффект творческой исповедальной «дневниковости».

У Шмелева в поэтике заглавий, при всем их разнообразии, доминирует многозначность, сочетание интенции референтной и креативной. Для Шмелева реципиент всегда важен, писатель учитывает психологию восприятия заглавий, своим авторским словом направляя внимание читателя. Писатель избегает поэтики откровенно интригующих заглавий, хотя у него есть рассказ с названием «Загадка» (1916), явно интригует читателя заглавие знаменитого романа «Солнце мёртвых». Рецепционная интенция – привлечение внимания читателя скрытым смыслом, поясняющимся только при чтении текста, есть и в заглавиях, которые уже упоминались, – «Светлая страница», «Оборот жизни», «Степное чудо», «Загадка», «Лик скрытый» и др. Особое место среди заглавий произведений Шмелёва, определяя важную специфическую сторону его аксиологии, творческого мышления, занимают заглавия подчёркнуто проблемные, связанные с православными религиозно-нравственными проблемами, раскрываемыми текстом: «Пути небесные», «Великие Веса», «Мировая правда». Именно в эту группу заглавий следует включить и названия, связанные с обозначением сакрального предмета – иконы Божьей Матери, известной читателю XIX века с 1878 года как иконы чудотворной, – в заглавии «Неупиваемая чаша». Это и темпоральное обозначение года в церковно-православной лексике – «Лето Господне», и вынесение в заглавие богословских проблем – «Пути небесные», где обозначение места дано в сакральном выражении, которое содержит авторский концепт-оценку, делающий это заглавие креативным и проблемным. К этому типу заглавий относится и обозначение христианско-православного ритуала – «Богомолье». Эти заглавия (кроме «Неупиваемой чаши») возникли в русле усиления религиозных мотивов в шмелёвских поисках «новой эстетики», в формировании «духовного реализма» (Любомудров) и жанра «духовного романа» («Пути небесные»). Они гармонически соответствуют текстам и представляют несомненное своеобразие Шмелёва как создателя таких заглавий, которые формируют нетрадиционную группу в системе рубрик типичной классификации заглавий произведений русской литературы, связанных с общей поэтикой стиливого направления того или иного периода шмелёвского творчества, с его отношением к традициям и новаторству.

Список использованной литературы

1. Ламзина А.В. Заглавие / А.В. Ламзина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 94–107; Ламзина А.В. Рама произведения / А.В. Ламзина // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНТЕЛВАК, 2001. – Стлб. 848–853.
2. Тюпа В.И. Произведение и его имя / В.И. Тюпа // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. – Москва-Тверь: РГГУ, 2000. – С. 9–18 / Электронный ресурс: [htt: octics. nm.ru. / mono.](http://octics.nm.ru/)

3. Кошелев В.А. Рассказ И.С. Шмелёва «Два Ивана» в свете культурологических традиций русской классики / В.А. Кошелев // Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянских литератур: XII Крымские международные Шмелёвские чтения: Сб. материалов. – Симферополь: Таврия-плюс, 2004. – С. 11–20.

4. Новиков А.Е. О художественном своеобразии одного шмелёвского рассказа / А.Е. Новиков // И.С. Шмелёв и духовная культура православия: IX Крымские международные Шмелёвские чтения: Сб. материалов. – Симферополь: Таврия-плюс, 2003. – С. 90–95.

5. Суматохина Л.В. Категория чудесного в поэтике И. Шмелёва / Л.В. Суматохина // Творчество И.С. Шмелёва в аксиологическом аспекте: XIII Крымские международные Шмелёвские чтения: Сб. материалов. – Алушта: ООО Форма, 2004. – С. 90–93.

6. Козлова Е.О. Символическая природа образа Куликова поля (по материалам очерка И.С. Шмелёва «Куликово поле») / Е.О. Козлова // Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянских литератур. – Цит. изд. – Алушта: ООО Форма, 2004. – С. 72–77.

7. Макаров Д.В. Мотив «памяти смертной» в прозе И.С. Шмелёва / Д.В. Макаров // Творчество И.С. Шмелёва в аксиологическом аспекте. – Цит. изд. – Алушта: ООО Форма, 2004. – С. 106–111.

8. Хатымова М.А. Особенности повествования в повести И.С. Шмелёва «Росстани» (1913) / М.А. Хатымова // Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянских литератур. – Цит. изд. – Симферополь: Таврия-плюс, 2004. – С. 40–44.

9. Каманина Е.В. Соотношение повествовательного и лирического начал в повести И.С. Шмелёва «Росстани» / Е.В. Каманина // И.С. Шмелёв и литературно-эмиграционные процессы XX века: XIV Крымские международные Шмелёвские чтения: Сб. материалов. – Алушта: ООО Форма, 2005. – С. 40–45.

10. Шуган О.В. Повесть И.С. Шмелёва «Росстани» в литературном контексте / О.В. Шуган // И.С. Шмелёв и духовная культура православия: IX Крымские международные Шмелёвские чтения. – Симферополь: Таврия-плюс, 2003. – С. 41–48.

11. Спиридонова Л. Мир времени и мир вечности в творчестве Шмелёва / Л. Спиридонова // Творчество И.С. Шмелёва в аксиологическом аспекте. – Цит. изд. – Алушта: ООО Форма, 2004. – С. 3–9.

12. Макаров Д.В. «Маленький человек» в повести А. Пушкина «Станционный смотритель» и И.С. Шмелёва «Человек из ресторана» (христианский контекст) / Д.В. Макаров, С.Н. Макарова // Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянских литератур. – Цит. изд. – Алушта: ООО Форма, 2004. – С. 107–112.

13. Завельская Д.А. Сентиментализм в очерках И.С. Шмелёва о Первой мировой войне / Д.А. Завельская // Творчество И.С. Шмелёва в аксиологическом аспекте. – Цит. изд. – Алушта: ООО Форма, 2004. – С. 25–30.

Статтю присвячено дослідженню проблемно-тематичного різноманіття поетики заголовків у творах І. Шмельова. Аналізується зв'язок заголовків прози І. Шмельова із загальною поетикою стильового напрямку того чи іншого періоду творчості письменника.

Ключові слова: поетика заголовка, заголовковий комплекс, авторська інтенція, заголовкова вербально-синтаксична модель.

The article investigates the variety of themes and problems in the title poetics of I. Shmelev's works. The author analyses the connection of I. Shmelev's prose titles with the general style poetics of various periods in the writer's creative activity.

Key words: title poetics, title complex, author's intention, verbal-syntactic title model.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

В.с.Э. ПРОСЦЕВИЧУС,

*кандидат филологических наук, доцент
кафедры теории литературы Донецкого национального университета*

«НЕДОРОСЛЬ» Д.И. ФОНВИЗИНА: В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

В статье изложены результаты анализа комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» в контексте методологической переоценки принципов анализа классицистической драмы на русской почве. Обосновывается тезис, согласно которому в «Недоросле» вскрывается иллюзорность просветительского идеала воспитания.

Ключевые слова: комедия, русский классицизм, герой, драма, конфликт.

Весь восемнадцатый век в культурной жизни России – как молодой европейской державы – прошел в поисках самобытных цивилизационных форм, сопоставимых по основательности с тысячелетним опытом Европы. В сфере искусств Россия не могла миновать этапа и прямого копирования, и неумелого подражания европейским образцам. В значительной степени это относится к литературе как инструменту непосредственной пропаганды общественных идеалов. Однако на всем же протяжении этого процесса сторонники собственно русского, национально-определенного пути в литературе и искусстве находили ресурсы действенного сопротивления всем и всяческим авторитетам.

Однако инерция слишком резких аналогий и столь же прямолинейного толкования произведений русских классицистов в духе просветительского схематизма долгое время способствовала черно-белой трактовке, в частности, знаменитого фонвизинского «Недоросля». С нашей точки зрения, современные требования к методологии историко-литературного анализа актуализируют задачи, условно говоря, эстетической реабилитации тех произведений русской литературы, анализ которых позволяет уловить национальное своеобразие усвоения шедшей с просвещенного Запада литературной моды.

Данная статья посвящена анализу в этом аспекте комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль».

Сцена, открывающая «Недоросля», так или иначе прокомментирована подавляющим большинством исследователей фонвизинской комедии, хотя все ученые признают ее необязательный характер. Портной Тришка не появляется более на сцене на протяжении всего действия, и сам эпизод кажется совершенно исключенным из развития драматического действия. Второстепенность этой сцены приводит к тому, что ей придается некое особое, специальное значение. Ученые, считающие тему крепостного рабства в России главной темой комедии, считают вводную сцену своеобразным прологом к главной проблеме. По мнению К. Пигарева, «глубоко закономерно, что комедия открывается не сценой сватовства или урока, а сценой примерки кафтана – сценой, ярко вскрывающей сущность крепостнических отношений. Тришка – лицо эпизодическое; он больше не появится в пьесе. Но в диалоге его с Простаковой раскрывается в самом же начале комедии основная причи-

на помещичьего «злонравия»: «полная власть» над крестьянами. Тема угнетения рабством «себе подобных» проходит лейтмотивом через всю пьесу» [6, с. 112].

Однако, тут же возникает повод для разногласий между учеными: в связи с первым проявлением Простаковой ее неумного, жестокого нрава. Так, по мнению Г. Макогоненко, ее гнев на Тришку беспричинен, поскольку портной Тришка справился со своей задачей вовсе не плохо: «Тришка сшил хороший кафтан. И вместо благодарности его велят наказать. И никакая сила не способна изменить этого приказа, нет никакой возможности доказать свою правоту, ибо бесправию Тришки противопоставлен произвол помещиков» [5, с. 143]. А вот В. Ключевский оценивает эпизод в противоположном смысле: «Она [Простакова] заказывает кафтан своему крепостному, который шить не умеет, и беснуется, негодуя, почему он не шьет, как настоящий портной» [3, с. 121].

Итак, ученые, сходящиеся во мнениях по поводу важности такого персонажа, как Простакова, принципиально расходятся относительно качества проделанной Тришкой работы. Макогоненко утверждает, что кафтан сшит на славу, и у Простаковой, стало быть, нет причин ругать Тришку. В. Ключевский, напротив, склоняется к тому, что кафтан не удался, однако виноват в этом не Тришка, а, скорее, сама Простакова.

Существо полемики, в которую невольно втягиваются литературоведы, имеет параллель в том конфликте, который разыгрывается и между персонажами в течение первых четырех сцен комедии. Простакова находит кафтан слишком узким для Митрофана: «Гж. Простакова Он, вор, везде его обузил. Митрофанушка, друг мой! Я чаю, тебя жмет до смерти... Не говорила ль я тебе, воровская харя, чтоб ты кафтан пустил шире...» [10, с. 135].

Простаков, ее муж, призванный на суд своей разбушевавшейся супругой, находит кафтан... широковатым!:

«Гж. Простакова. Каков кафтанец Тришка сшить изволил?

Простаков (от робости запинаясь). Ме... мешковат немного» [10, с. 136].

Композиция первой сцены такова, что г-н Простаков появляется на сцене тогда, когда Простакова уже высказала свое мнение, и он не имеет возможности просто ей поддакнуть. Поэтому, есть, видимо, основания предположить, что Простаков высказывает собственное мнение, и кафтан, в самом деле, кажется ему «мешковатым». Наконец, Скотинин, который появляется в четвертой сцене безапелляционно заявляет, что кафтан сшит изрядно:

«Гж. Простакова. Митрофанушка, подойди сюда. Мешковат ли этот кафтан?

Скотинин. Нет.

Простаков. Да я и сам уже вижу, матушка, что он узок.

Скотинин. Я и этого не вижу. Кафтанец, брат, сшит изряднехонько» [10, с. 137].

В результате сопоставления этих трех противоречащих друг другу мнений о качестве работы портного, возникает – и действительно – вопрос: в самом деле, как же сшит кафтан?!

Существование взаимоисключающих оценок, в сущности, ничего не прибавляет к смыслу первой сцены, как ее понимают практически все ученые. Жестокость и несправедливость Простаковой по отношению к крепостным работникам не зависит от того, как сшит кафтан. Не удивительно в этой связи то обстоятельство, что никто из процитированных выше литературоведов не обратил внимания на «загадочное» качество кафтана. В самом деле, каждый из них присоединяется к мнению одного из персонажей, дискутирующих в этом эпизоде: Макогоненко «соглашается» со Скотининым в том, что кафтан вполне приличен, а В. Ключевский «разделяет» мнение Простаковой: кафтан – дрянь! Таким образом, спор о кафтане остается неразрешенным не только персонажами, но и учеными-литературоведами.

Ю. Стенник не разделяет традиционную оценку этого эпизода. Полемизируя с Г. Макогоненко, он пишет: «Жестокость и произвол Простаковой, ...демонстрируемые на всем протяжении «Недоросля», проявляются не менее отчетливо в других эпизодах. Смысл же первой сцены отнюдь не сводится, по нашему мнению, к традиционному его толкованию» [8, с. 218]. По мнению Стенника, для понимания смысла первой сцены, читатель/зритель должен обладать специфической информацией, а именно той, что Екатерина Великая написала и опубликовала в журнале «Всякая всячина» сказку под названием «Сказка о мужичке»: «Екатерина II разъясняла в ней иносказательно свой взгляд на работу Комиссии 1767 г. по составлению Нового уложения. Кафтан символизировал новый свод законов, который и предстояло выработать и утвердить депутатам. Мужичок – русский народ, порт-

ные – депутаты Комиссии и т. д. Фонвизин в зачине «Недоросля» блестяще обыграл сказочку Екатерины о кафтане мужичка, напомнив незадачливой законодательнице о ее провале, а тем самым и об ее истинных, по мнению драматурга, обязанностях». В сказке Екатерины Великой кафтан оказывается, в итоге, слишком узким для мужичка, потому что портные слишком долго возились с ним. Первая сцена комедии содержит аллюзию на неуспех царицы в ее начинании...» [8, с. 219]. Действительно, возникновение двух мнений по поводу узости/мешковатости кафтана вполне аллюзивно относительно сказки Екатерины. Тем не менее интерпретация Стенника не приближает нас к объяснению недоразумения между персонажами.

Устоявшееся мнение о том, что главной темой комедии «Недоросль» является тема крепостничества, подвергалось сомнению несколькими авторами. По мнению С. Карлинского, «Фонвизин, несомненно, мог осуждать плохое обращение со слугами в его комедии, однако нигде в его пьесах, да и в частных письмах, мы не находим свидетельств его особой восприимчивости к вопросам крепостничества как такового» [11, с. 167]. Карлинский в качестве главной темы комедии позиционирует тему образования: «Это – базовый тезис и «Бригадира», и «Недоросля». Он повторяется снова и снова. В различных ситуациях с разными персонажами: плохие люди плохи оттого, что плохо образованы... Только те, кто воспринял благодатные плоды Просвещения изображен в пьесах Фонвизина как достойный почитания и восхищения» [11, с. 171].

С этой точки зрения зачин комедии теряет то поистине символическое значение, которое ему вменяют ученые, полагающие главной-таки тему крепостного рабства. Теперь он «лишь» подтверждает «способность Фонвизина наделять крупными чертами даже второстепенных персонажей» [11, с. 170]. Исключительно просвещенность, образованность оказывается в такой перспективе, темой спора Простаковой и Тришки в первой сцене «Недоросля».

Аргумент Тришки, который он противопоставляет упрекам Простаковой, весьма близок к тезису, согласно которому плохие люди плохи, потому что плохо образованы: по мнению Тришки, недостатки кафтана объясняются недочетами в его, Тришки, образовании, последовавшая дискуссия между ним и Простаковой намечает их расхождение в этом вопросе:

«Тришка. Да ведь я, сударыня, учился самоучкой. Я тогда же вам докладывал: ну, да извольте отдавать портному.

Гж. Простакова. Так разве необходимо надобно быть портным, чтобы уметь сшить кафтан хорошенько. Экое скотское рассуждение!

Тришка. Да ведь портной ведь учился, сударыня, а я нет.

Гж. Простакова. Ища он-же и спорит. Портной учился у другого, другой у третьего, да первое портной у кого же учился? Говори, скот.

Тришка. Да поверю портной, может быть, шил хуже моего» [10, с. 136].

Простакова отвергает образование не потому вовсе, что считает его чем-то плохим, но, скорее – избыточным: можно быть хорошим портным и без образования. Подобным образом она совершенно уверена, что образование не является необходимым условием жизненного успеха: «Из нашей же фамилии Простаковых, смотри-тка, на боку лежа, летят себе в чины. Чем же плоше их Митрофанушка?» [10, с. 143]. Она уверена, что Митрофан уже готов к тому, чтобы жениться и «взвести деточек», как это сделали она и ее родители: «Без наук люди живут и жили» [10, с. 198]. Знаменитое отвержение Простаковой «географии» («Да извозчики ж на что?») [10, с. 198] и арифметики («Деньги есть – сочтем и без Пафнутьича хорошононько») [10, с. 177] говорит о том, что она считает их абсолютно не нужными в обыденной жизни.

С этой точки зрения, любопытным представляется *совпадение* взглядов на образование Простаковой и Стародума. Одна из принципиальных позиций Стародума, оформленных в его монологе, состоит в том, что образование не является необходимым условием честной жизни: «Чем умом величаться, друг мой? Ум, коль он только что ум, самая безделица. С пребеглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан» [10, с. 186]. Во время своего визита Стародум проводит четкую грань между «умом» и «честностью»: только последняя представляет собой реальную ценность. Бесчестие равно урождает и невежду, и умника: «Невежда без души – зверь. Самый мелкий подвиг ведет его во

всякое преступление» И еще: «Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек — чудовище» [10, с. 186]. По Стародуму, «честность» не зависит от образования и, более того, может быть достигнута без него. Это в точности совпадает с убеждением Простаковой: «Без наук люди живут и жили» [10, с. 198].

Более того, образование может скрывать бесчестие. Стародум рассказывает Правдину историю из своей юности, когда исключительно образованный князь оказался бесчестным человеком. Стародум признается, что этот случай имел на него решительное влияние: «Тут увидел я, что между людьми случайными и людьми почтенными бывает иногда неизмеримая разница, ...и что с великим просвещением можно быть великому скареду» [10, с. 162]. Образование, таким образом, отходит на второй план в обсуждении вопроса об истинном назначении и истинной ценности человека. Стародум пытается выделить «честность» в особую, автономную сферу, не зависящую от любого свойства воспринятого извне образования. Он восхваляет воспитательный метод своего отца. Который придавал особое значение самодостаточности «честности»: «Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время» [10, с. 161]. Единственно возможное определение честности, извлеченное Стародумом из педагогической философии его отца, тавтологично: честным человеком является тот человек, у которого есть «честь» («сердце», «душа»). Образ честного человека из монолога Стародума может быть сопоставлен с «первым портным» из диалога Простаковой с Тришкой. «Первое портной» – тот, кто действует без оглядки назад, без сверки с каким бы то ни было предшествующим опытом. Подобным образом честный человек поступает без учета какой бы то ни было внешней шкалы честности. Единственный способ определить честность – это путь отрицаний, то есть, апофатический путь.

И. Серман заметил, что если иметь в виду внесценических персонажей, в «Недоросле» изображены три поколения Простаковых / Скотининых: родители Простаковой и Скотинина; сами Простакова и Скотинин: Митрофан. Равным образом, в комедии «представлены» три поколения Стародумов: отец Стародума, сам Стародум и его племянница Софья. Отсюда исследователь заключает к важной роли наследования навыков честной жизни и их отсутствия, «единственной традицией оказывается невежество» [цит. по: 7, с. 164]. Однако то же самое наблюдение можно рассмотреть в иной перспективе.

Генеалогический экскурс в историю семейств Простаковых и Стародумов аналогичен экскурсу Простаковой в «генеалогию» искусного портного. Вопрос, таким образом, заключается в зачине традиции, а не в ее значимости. Важность семейной традиции далее оказывается сомнительной, если учесть, что Стародумы и Простаковы, собственно говоря, родственники. (Иначе Софья не попала бы в дом Простаковой после смерти матери). Стало быть, фамильная традиция честного поведения, которой следует Стародум, восходит к первому Стародуму / Простакову (первому портному), который начинает «с нуля».

Никто из «положительных» персонажей «Недоросля» не выказывает независимости и самодостаточности «честного человека». Никто из них не оказывается в ситуации, подобной ситуации «первого портного», в которой возможно продемонстрировать собственно «честь». Софья только учится чести и нуждается постольку в учителях, лучшим из которых оказывается ее дядя Стародум: «Ваши наставления, дядюшка, составят все мое благополучие. Дайте мне правила, которым я последовать должна» [10, с. 183].

Правдин – правительственный чиновник, и все его действия, естественно, согласованы с соответствующими постановлениями и решениями правительства: «Я уведомил уже обо всем нашего начальника и не сомневаюсь, что унять их найдутся меры». Милон сам признается, что: «Ни леты мои, ни чин, ни положение еще не позволили мне показать прямой неустрашимости, буде есть во мне она».

Стародум возвещает, что высшая обязанность дворянина – служить отечеству, и признает собственные промахи на этом поприще: «О, если б ранее умел я владеть собою, я имел бы удовольствие долее служить отечеству» [10, с. 161]. В комедии он – старый человек, с большим жизненным опытом, не имеющий близких родственников, которые могли бы составить смысл его жизни. В исследовательской литературе давно замечено, что «положительные» герои «Недоросля» более «ораторы», нежели «деятели».

По мнению В. Браун, «положительные герои пьесы более согладатаи, наблюдатели, иронически подсмеивающиеся над странностями персонажей отрицательных» [цит. по:

11, с. 154]. С точки зрения «честного человека» («первого портного»), не повинующемуся никакому частному правилу («честный человек не закону повинуется, не рассуждению следует...»), совершенно очевидно, что «положительные» герои комедии руководствуются именно некими правилами, отвлеченными от «честных поступков», кем-то до них совершенных. Так Правдин объясняет Милону свое отношение к Простаковым: «Я определен членом в здешнем наместничестве. Имею повеление объехать здешний округ; а притом, из собственного подвига сердца моего, не оставляю замечать тех злонравных невежд...» [10, с. 146] и т. д. Однако, «честь» («подвиг сердца») правительственный указ («повеление») являются взаимоисключающими намерениями, несмотря на стремление Правдина примирить их. Как исполнитель команд в высшей степени уважаемого начальника («Ты знаешь образ мыслей нашего наместника! С какою ревностью помогает он страждущему человечеству!») Правдин не имеет возможности упражняться в подвигах чести. По причине бездеятельности «положительные» персонажи признаются, как правило, «безжизненными». Однако, если бы «положительные» персонажи попытались воплотить свои благородные чувства в жизнь, это лишило бы их остатков «жизни», по всей видимости. Правдин. Самый активный из «положительных» персонажей, в то же время – самый «безжизненный»: в каждом своем поступке он либо исполняет приказ, либо руководствуется общими моральными правилами: «Я никогда не читаю писем без позволения тех, к кому они написаны». Взятое в своем логическом пределе, поведение «положительного» персонажа, всегда действующего в согласии с моралью, становится механическим, автоматическим: бездушным. Более того, именно нерешительность «положительных» персонажей обуславливает их «драматическую смерть» в комедии. Эпизод с письмом заслуживает особого внимания.

Софья реально нуждается в ком-нибудь, кто бы прочел вслух письмо, адресованное ей, с намерением уверить Простакову, что Стародум жив. Скотинин и Простаков не имеют моральных преград к тому, чтобы прочитать письмо, но они, к несчастью, не умеют читать. Правдин, с другой стороны, одинаково хорошо осведомлен и в правилах морали (одно из которых запрещает читать чужие письма), и в правилах чтения. Однако в этом конкретном случае Софье нужен, необходим кто-то, кто мог бы **нарушить** моральное правило, запрещающее читать письма, адресованные другому, и Правдин оказывается не способен на это. Только вместе Правдин и Скотинин составляют «персонаж», обладающий и знанием, и отсутствием церемонности, необходимых для помощи Софье.

С точки зрения «честного человека» (= первого портного), способного взять на себя ответственность и учредить новое правило («честный человек... сам себе законодатель»), Правдин не способен к нарушению порядка, а Скотинин и Простаков – к чтению. «Положительные» персонажи пьесы столь же зависят от своего знания, как «отрицательные» – от своего невежества. С точки зрения «честного человека» и те, и другие – несамодостаточны и, как следствие, смешны. Многие авторы связывали надежды на преодоление несуразности «положительных» героев с умелой режиссурой. Так, комментарий В. Ключевского выглядит просто как указание режиссеру: «Как новички в своей роли, они еще нетвердо ступают, сбиваются, повторяя уроки, едва затверженные из Лабрюйера, Дюкло, Наказа и других тогдашних учебников публичной и приватной морали; но как новообращенные, они немного заносчивы и не в меру усердны. Они еще сами не посмотрят на свой новенький нравственный убор, говорят так развязно, самоуверенно и самодовольно, с таким вкусом смакуют собственную академическую добродетель, что... иногда попадают впросак, чем усиливают комизм драмы...» [3, с. 240].

Фонвизин делит своих персонажей на «положительных» и «отрицательных» в соответствии с господствовавшими в его время правилами неоклассицистской комедии. Это в традициях классицизма, чтобы один из персонажей (положительных), в частности, Стародум, «присоединялся» к точке зрения самого автора. В литературе не раз отмечено это обстоятельство. Соответственно, конфликт комедии «Недоросль» иногда, и мы это отмечали выше, понимается как столкновение между грубым и невежественным провинциальным дворянством и просвещенным, цивилизованным оратором (Стародум, Правдин, Милон).

В свете вышеизложенного, можно констатировать, что в комедии Фонвизина, помимо положительных и отрицательных героев, парадоксально совпадающих в принципиальном

смысле, автор имеет в виду еще и третью «вариацию» – «честного человека», который не представлен непосредственно ни в одном из персонажей комедии. Сталкивающиеся «позитивные» и «негативные» персонажи «Недоросля», с точки зрения «честного человека» – не конфликтующие субъекты, но *структурные эквиваленты*. В апофатической процедуре определения «чести» поведение тех и других как бы дает примеры того, как «честный человек» себя НЕ ведет. Как известно, положения классицизма требовали, чтобы в каждом персонаже персонифицировалось одно или два доминирующих чувства. Как кажется, Митрофан в этом отношении отличается от всех остальных. По мнению Карлинского, Митрофан персонифицирует чувство, дух «угрюмого эгоизма» [11, с. 175]. По словам Гоголя: «Митрофан, который, ничего не заключая злобного в своей природе, не имея желанья нанести кому-нибудь несчастье, становится нечувствительно, с помощью угрождений и баловства, тираном всех...» [2, с. 144]. Авторы, как видим, сходятся в том, что Митрофан не претерпевает никаких стимулов к действию извне. Равно как не имея этих стимулов и в собственной натуре.

Все другие «отрицательные» персонажи имеют род влечения, страсти. Зависимости, которые руководят их поведением, диктуют им правила жизни. Так, Простаков полностью зависит от супруги: «При твоих глазах мои ничего не видят». Страх Простакова перед женой лишает его уважения всего остального мира, в то же время сама Простакова полностью ослеплена своей любовью к сыну. Хотя она и весьма нетверда в здравой самооценке (ср. «хоть разругай, век слова не скажу»), когда она говорит: «У меня материно сердце» – она говорит правду. Все ее проступки – от брани на Тришку до похищения Софьи – продиктованы любовью к Митрофану. Белинский так писал об этом: «...она любила его так, что если бы он вздумал бить ее по щекам, она стала бы горько плакать, что милое, ненаглядное дитище больно обколотит об нее свои ручонки» [1, с. 175].

Увлечение Скотинина свиньями граничит с извращением, но оно является его идефикс и определяет все его действия. Когда он узнает о наследстве Софьи, его взору предстает свиной рай как осуществление самой заветной его мечты: «Экое счастье привалило; да я столько родясь и не видывал; да я на них всех свиней со бела света выкуплю; да я, слышь ты, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям». Хотя иерархия ценностей в представлении Скотинина выглядит перевернутой, его любовь к свиньям представляется схожей с некой благородной страстью. По Гоголю, «его неуклюжая природа... обратилась в какую-то более спокойную, в своем роде художественную любовь к скотине, вместо человека: свиньи для него то же, что для любителя искусств картинная галерея» [2, с. 144].

И только Митрофан, недоросль, не проявляет никакой привязанности, да и вообще, никакой заинтересованности в окружающем мире. Он выглядит абсолютно самодостаточным и независимым. Ничто не волнует его внутренний мир: ни грамматика с арифметикой, на вдалбливание которых его учителя потратили годы (после четырех лет занятий Митрофан «трех перечесть не умеет... и зады мямлит без складу по складам, без толку по толкам»), ни самоотверженная любовь матери («да отвяжись, матушка, как навязалась...»). Он кажется увлеченным идеей женитьбы на Софье, но и то только потому, что так захотела мать: «Ты меня взманила...» Когда их афера рушится, Митрофан не выказывает никакого огорчения, ни, вообще, заинтересованности в своей судьбе:

«Правдин (Митрофану). С тобой, дружок, знаю, что делать. Пошел-ко служить...

Митрофан (махнув рукою). По мне, куда велят...» [10, с. 214].

Эта индифферентность отличает Митрофана от всех персонажей пьесы. По сравнению с Митрофаном и «положительные», и «отрицательные» персонажи проявляют свою человечность в том или ином роде. Уникальное положение Митрофана по отношению к другим персонажам, как кажется, дает ключ к пониманию и первой сцены пьесы, с разбора которой мы начали наш анализ, заинтересованности в мире. Один и тот же кафтан может быть то узок, то широк, а то – как раз при одном-единственном условии: если его примеряют три разных человека.

Ю. Стенник, один из немногих, кто обратил внимание на суть дела, пришел к следующему заключению: «Забитому, безропотному Простакову кафтан кажется мешковат. Зато любителю свиней Скотинину кафтанец кажется «сшит изряднехонько» [8, с. 219]. Поскольку

ку рациональная связь между «забитостью» и «мешковатостью», так же как и между страстью к свиньям и хорошо сшитым кафтаном с трудом поддается экспликации, наблюдение Ю. Стенника оказывается нерелевантным. Ничего «не подходит» самому Митрофану, но его существование в комедии обеспечивает остальным персонажам определенную меру причастности к полноте человечности. Независимость и самодостаточность как раз и характеризуют «честного человека», не представленного в кругу персонажей «Недоросля». Митрофан, как и «честный человек», обеспечивает устойчивость перспективы, в которой оппонирующие персонажи комедии оказываются эквивалентными в своей зависимости и несамодостаточности.

Итак, поскольку Митрофан и «честный человек» являются прямыми оппонентами как «положительный» и «отрицательный», в комедии они являются структурными эквивалентами. В своей независимости и самодостаточности «честный человек» является, так сказать, контрагентом Митрофана, избегающим всех мыслимых человеческих характеристик, как это делает Митрофан.

Проведенный анализ главного творения Фонвизина позволяет предположить, что авторское намерение состояло при создании «Недоросля» не в обрисовке положительно-прогрессивной физиономии современника, но в художественно-убедительном доказательстве «от обратного» – «через» образ Митрофана Простакова – сомнительности справедливости по правилам. Тем самым – опосредованно – в комическом ракурсе оказался идеал просветителей: просвещенный «честный человек».

Список использованной литературы

1. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу / В.Г. Белинский. – М.: Современник, 1988. – 246 с.
2. Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии... / Н.В. Гоголь // Фонвизин в русской критике. – М.: Просвещение, 1958. – 198 с.
3. Ключевский В. «Недоросль» Фонвизина (опыт исторического описания учебной пьесы) // Ключевский В.О. Исторические портреты. – М.: Вече. 2005. – С. 236–252.
4. Макогоненко Г.М. Денис Иванович Фонвизин / Г.М. Макогоненко. – М. – Л.: Изд. АН СССР, 1950. – 231 с.
5. Макогоненко Г.М. Денис Фонвизин. Творческий путь / Г.М. Макогоненко. – М.: Наука, 1961. – 280 с.
6. Пигарев К.В. Творчество Фонвизина / К.В. Пигарев. – М.: Учпедгиз, 1954. – 324 с.
7. Рассадин С. Сатиры смелый властелин... / С. Рассадин. – М.: Книга, 1985. – 243 с.
8. Стенник Ю. Русская сатира 18-го века / Ю. Стенник. – М.: Наука, 1985. – 332 с.
9. Стенник Ю.В. Драматургия русского классицизма. Комедия / Ю.В. Стенник // История русской драматургии. – М.: Наука, 1976. – С. 64–95.
10. Фонвизин Д.И. Недоросль: Избранные произведения / Д.И. Фонвизин. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 320 с.
11. Karlinsky S. Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin / S. Karlinsky. – Stanford University Press, 1985. – 341 p.

У статті викладено результати аналізу комедії Д.І. Фонвізіна «Недоросль» у контексті методологічної переоцінки принципів аналізу класицистичної драми на російському ґрунті. Обґрунтовується теза, згідно з якою у комедії розкривається ілюзорність просвітницького ідеалу виховання.

Ключові слова: комедія, російський класицизм, герой, драма, конфлікт.

The article sets out the results of analysis of D.I. Fonvizin's comedy «Ignoramus» in the context of methodological reappraisal of principles of analysis of Russian classicist drama. It gives ground for the thesis according to which «Ignoramus» reveals the illusiveness of upbringing ideal of enlighteners.

Key words: comedy, Russian classicism, hero, drama, conflict.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

Т.В. ПУДОВА,

*доктор филологических наук, профессор
кафедры российского литературоведения Института неофилологии
Академии Поморской в Слупске (Польша)*

«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК»: РЕТРОСПЕКТИВА ОБРАЗА

В статье исследуется генезис образа «маленького человека» в русской литературе. Определяются характеристики образа «маленького человека» как вневременного, вненационального литературного типа. Анализируется специфика данного образа в творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова.

Ключевые слова: образ «маленького человека», литературный тип, психологический тип героя, романтическая традиция.

Почему писатели не перестают обращаться к образу «маленького человека»? Здесь имеется несколько причин. Во-первых, гораздо интереснее наблюдать за слабым человеком, который чего-то хочет, но по разным причинам не достигает результата. Этот конфликт человека и обстоятельств является всеобъемлющим, включающим в себя множество более частных конфликтов. Это могут быть и социальные условия, тогда конфликт наполняется конкретным общественным смыслом. Может быть столкновение человека с непреодолимой силой обстоятельств, и тогда конфликт приобретает экзистенциальный характер. Конфликтная ситуация может создаваться и в результате борьбы амбиций внутри «маленького человека», не соответствующих его реальным личностным возможностям. В таком случае возникает психологический конфликт. Возможны и противоречия между нравственными установками, впитанными с детства «маленьким человеком», и необходимостью поступать вопреки им. Это порождает этический конфликт. Универсализм образа «маленького человека» как раз и заключается в том, что он может быть выразителем многообразных жизненных конфликтов и ситуаций. «Маленький человек» интереснее сильного героя, всегда одерживающего победу, потому что в герое уже израсходован тот предельный потенциал, который дремлет в «маленьком человеке».

«Маленький человек» находится вне времени, потому что «маленькие люди» живут вокруг нас в повседневной жизни, в будничных обстоятельствах, а герои либо жили в далеком героическом прошлом, либо для проявления своего героизма нуждаются в специальных обстоятельствах. Более того, «маленький человек» сидит в каждом, только у одних он «придушен», у других – «притушен».

«Маленький человек» – это не национальный тип. Он существует в разных странах и у разных народов. Такой тип можно найти в творчестве француза Альбера Камю, австрийца Франца Кафки, норвежца Кнута Гамсуна и других. Значит, актуальность образа «маленького человека» связана с его всеобщностью, вневременностью, национальной неприкрепленностью, то есть внешними, внелитературными факторами.

Образ «маленького человека» в русской литературе появился еще в эпоху сентиментализма, для которого было характерно четкое разделение героев на положительных и от-

рицательных. Но изображение «маленьких» людей было эпизодическим. Примером изображения «маленького человека» в сентиментальном ключе может служить произведение Николая Карамзина «Бедная Лиза» (1792). Писатель показывает, что в душе простого человека тоже может родиться большое чувство, что он, как и представители высших слоев общества, может бескорыстно любить, радоваться, страдать и переживать, готов к самопожертвованию, то есть он такой же человек, как и другие. Слова «и крестьянки чувствовать умеют» становятся отражением демократического пафоса сентиментализма.

Как известно, к теме «маленького человека» в русской реалистической литературе первым обратился А.С. Пушкин. Пушкинский Евгений из «Медного всадника» стал прообразом «маленьких людей» Гоголя. «В истории пушкинского героя можно различить своеобразные «завязи» двух гоголевских сюжетов. В «Медном всаднике» герой сходит с ума, внезапно утратив свое единственное «бедное богатство». Не таков ли один из главных сюжетобразующих мотивов «Записок сумасшедшего»? В «Медном всаднике» мелкий петербургский чиновник сталкивается с безличными силами природы и государства и погибает в этом столкновении, никем не оплаканный, никому не нужный. Не таков ли сюжетный стержень гоголевской «Шинели?» [1, с. 89]. Но, если пушкинский Евгений, несмотря на авторскую иронию, касающуюся романтических черт героя, в читательском сознании вызывает однозначное сочувственное восприятие, то гоголевский образ «маленького человека» разрушает пушкинское гармоничное видение мира. Позаимствовав у Пушкина этот образ, Гоголь развивает его иначе, подвергнув «сильной символической трансформации». Гоголь заставляет читателя раздваиваться между жалостью и пренебрежением. «Маленький человек» вызывает противоречивые ощущения. Гоголевские герои также не лишены романтических черт, но автор намеренно помещает их в подробности обыденной, повседневной жизни, (как раз этого нет у Пушкина), а сами эти романтические черты травестированы: Евгений испытывает любовь к женщине и мечтает создать с ней семью, любовная мечта Башмачкина овеществляется, место женщины занимает шинель. Надеясь своих героев романтическими чертами, Гоголь вступает в «своеобразную полемику с романтизмом», и таким образом преодолевает его. «Гоголь обнаруживает освященное романтической традицией высокое содержание там, где присутствие такого содержания не предполагалось или было вовсе исключено» [1, с. 88].

Впервые в центр повествования «маленький человек» был поставлен А.С. Пушкиным. В «Станционном смотрителе» (1831) самым важным является «незаметная трагедия покинутого отца» [2, с. 15]. Эта повесть стала родоначальником новой фабулы, которая получила название «фабулы об ограблении бедняка», центральное место в ней отведено «бесильному бунту ограбленного против необоримых обстоятельств» [2, с. 15].

«Медный всадник» стал развитием и развертыванием данной фабулы. Пушкин называет поэму «петербургской повестью», таким образом определив важную роль Петербурга для раскрытия этого образа. У Пушкина конфликт развивается не между героем и стихией, где Петр Первый символизирует организующую силу прогресса (для Петра наводнение было принято как условие: жертвы входили в расчет его победы), а между «кумиром» и «маленьким человеком». В этой оппозиции памятник Медному Всаднику выступает как символ губительной стороны того же прогресса. Стихия, наводнение, противостоит «маленькому человеку» и вместе с кумиром составляет ту силу, которая и приводит его к гибели.

«Медный всадник» и «Станционный смотритель», несмотря на различие реалий, образуют фабульный инвариант, давший начало традиции. Сюжет строится по одной и той же схеме: мечта о счастье, внезапный удар судьбы и незаслуженная катастрофа; трагическое одиночество героя среди равнодушного мира, безумный бунт, отчаяние и гибель [2, с. 16]. Самое главное, на чем сконцентрировано внимание автора, – состояние лишённости, утрата, когда похищено любимое существо, являющееся смыслом жизни.

Гоголь строит свою повесть «Шинель» по пушкинской фабуле, но место любимого человека занимает вещь, которая становится смыслом жизни, происходит овеществление человека. В этом основное отличие гоголевского взгляда на тему «маленького человека» от пушкинского, что дает нам право говорить о гоголевской традиции образа «маленького человека».

Гоголь показывает сверхценность вещи, шинели, переход личности «маленького человека» в предмет обладания. Именно в этом проявляется его авторская позиция: «ибо Го-

голь не просто перевел фабулу из сферы философской символики в сферу быта, но и произвел сильную переакцентировку, а в «фантастическом анекдоте» финала – инверсию субъекта и объекта действия» [2, с. 17]. Гоголевский Башмачкин после смерти бунтует против бюрократической дьяволиады.

Поэма Пушкина и повесть Гоголя имеют одну локализацию – Петербург, но их миры различны: у Пушкина это трагически прекрасный город, у Гоголя – абсурдно-нелепый и преступный мир. Для Гоголя Петербург – это не город Петра, построенный исходя из государственной необходимости, это обман, мираж, он видит в подавлении человека лишь дьявольски наглое издевательство. Постоянная тема Гоголя – это демонизм пошлости.

Гоголевская трактовка фабулы и темы «маленького человека» в «Шинели» – антипушкинская, а соединение самого пошлого быта с фантастикой предвещает абсурд в литературе XX в. Стихия, наводнение заменено социальным злом, которому придается абсурдно-издевательская форма.

У Гоголя «маленький человек» ограничен не только социальными условиями, но и духовно, его душевные стремления примитивны, он хочет жить спокойной жизнью, в которой не будут происходить никакие перемены, любая перемена, даже в лучшую сторону, выбивает его из привычного течения жизни и заставляет нервничать, задумываться, а именно этого и не желает Башмачкин. «Существование Акакия Акакиевича подается как монотонный набор однотипных ситуаций и шаблонных действий. В башмачкинском мире не происходит никаких событий. Исключение составляет эпизод с начальственной попыткой повысить служебный статус Акакия Акакиевича, поручив ему «что-нибудь поважнее, чем обычное переписывание». Из этой попытки ничего не выходит, и сюжетно она предвещает катастрофу героя» [3, с. 84].

Не заботится «маленький человек» и о своем внешнем виде, который является отражением чувства собственного достоинства в человеке. «Внешний же мир абсолютно чужд Башмачкину <...> Контакт с окружающей сферой приводит к недоразумениям и конфликтам <...> Лишенный друзей и «общества», помещенный в замкнутый круг самости, Башмачкин является своим собственным другом и собеседником» [3, с. 85].

Гоголь пишет о Башмачкине: «Вне этого переписывания, казалось, для него ничего не существовало. Он не думал вовсе о своем платье: вицмундир у него был не зеленый, а какой-то рыжевато-мучного цвета. <...> Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице <...> Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки» [4, с. 145].

О громадном влиянии творчества Гоголя на последующую русскую литературу свидетельствует общеизвестная фраза: «Все мы вышли из гоголевской Шинели». Продолжателем и наследником темы «маленького человека» является Ф.М. Достоевский, в «Бедных людях» (1845) он обращается к «Станционному смотрителю» и «Шинели», что говорит о сознательном и продуманном использовании традиции. Достоевский опирается на гоголевский синтез фантастики с гиперболизированной пошлостью, но при этом восстанавливает пушкинское осмысление темы: Макар Девушкин, будучи типичным гоголевским героем, требует к себе обращения «по-пушкински» [2, с. 18].

Для Достоевского, в отличие от Гоголя, важен, прежде всего, внутренний мир «маленького человека», поэтому «Бедные люди» написаны как роман в письмах, что позволило писателю передать и показать все движения души и переживания своего героя, увидеть в нем личность в полном смысле этого слова. Но из-за своего униженного положения в обществе главными чертами личности «маленького человека» становятся самоутверждение и сильно выраженная амбициозность. Такие люди очень ранимы, им страшно, что другие могут не заметить в них духовно богатую личность. У Достоевского «маленький человек» живет идеей осознания и утверждения собственной личности, у Гоголя все иначе, хотя живут «маленькие люди» обоих писателей в одинаковых социальных условиях.

Традиционная трактовка образа маленького человека как существа униженного, смиренного, оскорбленного характерна для литературной традиции XIX в. Этой трактовкой Башмачкин ставится в один ряд с пушкинскими «маленькими людьми» Семеном Выриным, Евгением и Макаром Девушкиным Достоевского.

Развитие образа «маленького человека» находит место в творчестве А.П. Чехова.

Чеховский Беликов, человек в футляре, наследует определенные черты гоголевского «маленького человека». Этому посвящена статья М. Эпштейна «Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова». В работе указаны черты сходства, объединяющие персонажей Гоголя и Чехова, хотя на первый взгляд может показаться, что между ними нет ничего общего. Но даже уменьшительный суффикс «к» в фамилии Беликова говорит о какой-то его «маленькости», подобной «маленькости» Башмачкина. Сходно и описание внешности. Башмачкин – «низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат» [4, с. 141]. «Маленький, скрюченный» Беликов носит темные очки и постоянно прячет лицо в воротник. «И внешность их, и образ жизни – сама серость, стертость, бесцветность, боязливость, отчужденность от всей окружающей действительности. Оба стараются скрыться в иной, стерильно-отвлеченный мир, которым, как футляром, отгораживаются от современности. Оба как будто еще не родились на свет, не вступили в настоящую, взрослую жизнь, и поэтому главной заботой и темой их существования является вторичная материнская утроба – шинель, оболочка, футляр, которые оберегали бы их от сурового климата и всех превратностей внешнего мира» [5]. Оба персонажа приблизительно в одном возрасте: Башмачкину за пятьдесят, Беликову далеко за сорок.

Схожи и их профессиональные занятия. Один – чиновник-переписчик, укрывающийся от действительности за переписыванием и любовью к буквам. Другой – учитель гимназии, но учитель древнегреческого языка, языка мертвого, который так же, как переписывание, помогает уйти от действительности. Оба ведут почти аскетический образ жизни, оторванные от внешнего мира, от общения с другими людьми. Гоголевский Башмачкин косноязычен, чеховский Беликов хотя и умеет красиво говорить, все же предпочитает молчать.

Судьбы героев развиваются параллельно, но вдруг появляется мечта обзавестись «подругой жизни». Это нарушает привычный ход жизни и неизбежно ведет к развязке – к крушению мечты. Сцена ночного ограбления Акакия Акакиевича, утери новой шинели сопряжена со сценой, когда Беликов, близкий к сладостным брачным узам, изгоняется из дома невесты. Фиаско мечты приводит и к невозможности дальнейшего существования. «Почти одинаковая концовка обоих рассказов и жизненного пути героев: спуститься по лестнице, вернуться домой, слечь в постель и уже более не вставать – еще раз подчеркивает сходство двух сюжетов: пустая, бессобытийная жизнь маленького человека, расцвеченная только одним каким-то странным «знаковым» увлечением «не от мира сего»; попытка выйти в жизнь и стать «как все люди», обзавестись женой или новой шинелью; как месть за эту измену своему призванию мгновенное потрясение и смерть, виновниками которой становятся «сильные», «большие» люди» [5].

Творчество А.П. Чехова можно считать закрытием темы «маленького человека» в XIX веке. Писатель вступает в полемику со своими предшественниками, выступает как пересмешник устоявшихся канонов и шаблонов, показывает перерождение характера «маленького человека», его «червеобразность». В «Смерти чиновника» (1883) пародируется гоголевская «Шинель»: историю о шинели заменяет анекдот о чихании в театре, а Червяков, деградирующий потомок Башмачкина и Девушкина, умирает от окрика генерала. Он умирает не из-за страха, а потому что ему было отказано в праве на пресмыкательство. Если Башмачкин еще может вызывать жалость, то после Червякова жалеть бедного чиновника стало невозможно, поэтому можно говорить о смерти традиции или ее переходе в иное качество.

Чехов устранил жалкие житейские условия, в которых живет «маленький человек» Гоголя и Достоевского. Это позволило ему перенести акцент с причин внешних (общественно-социальных) на внутренние (психологические и нравственные), коренящиеся в душе «маленького человека». Червяков унижает свое человеческое достоинство настойчиво и по собственной воле, писатель показывает, что он является чиновником не по занимаемому положению в обществе, а по своей внутренней нравственно-психологической сущности. Он не личность, а персонификация бюрократической системы, основанной на преклонении нижестоящих перед вышестоящими, независимо от индивидуальных качеств и заслуг.

Червяков занимает должность чиновника-эзекутора, который состоит при канцелярии или служит в присутственном месте, в чьи обязанности входит исполнение чужих приказов без обдумывания. В конечном итоге такое исполнительство без думы приводит к раблепии и холопству, обратной стороной которых является насилие. Неслучайно Чехов

дает ему должность экзекутора. Это слово родственно слову «экзекуция», которое означает телесное наказание или исполнение судебного или административного приговора (казни, изъятия имущества).

Чехов изобразил универсальный психологический тип чиновника по природе, холопа по натуре и пресмыкающегося существа, тип, который может появиться в любой стране, при любом государственном строе, в любое время. В таком качестве он бессмертен и вечен. Гоголь и Достоевский открыли в бедном и одиноком чиновнике человека, Чехов показал, что «маленький человек» не меньше, чем всякий иной, способен быть чиновником по своей природе.

Чехов увидел в унижении «маленького человека» весьма страшную сторону: человек сам признает себя «маленьким», сам добровольно пресмыкается и страшно переживает, если его подозревают в нежелании унижаться. «Маленькость» – не только и не столько продукт социальных отношений (как трактовала проблему русская классическая литература), сколько ставшее уже неотъемлемой частью психики внутреннее самоощущение, некое закрепившееся за человеком душевное уродство, рабство.

Чеховский «маленький человек» превратился в мелкого человека, он унижается добровольно, но не только осознаёт свою мелкость, но и не пытается «выдавливаться» из себя раба. Большинство персонажей писателя первой половины 1880-х годов – мелкие чиновники Червяковы, Подзатылкины, Козьявкины – яркая иллюстрация того, как в эпоху безвременья мельчает и дробится человек.

У «маленьких людей» обычно говорящие фамилии, ведь имя, род «обеспечивают некую линейно предопределенную заданность поведения и облика» [6, с. 435]. Также имя может предопределять дальнейшую судьбу человека: «меняя имя, герой избирает для себя и своих потомков новый фатум» [6, с. 436]. Интересно проследить зависимость вариаций типа «маленького человека» от данной писателем персонажу фамилии.

Башмачкин: семантика заниженная, в прямом значении, башмаками топчут, их стаптывают, они близко к грязи, к пыли, к низу (впрочем, в тексте повести рассказчик сам выступает в роли толкователя происхождения фамилии); суффикс «к» также выполняет функцию уничижения. Голядкин: семантика от «голяда» – голь, нищета, но опять, по традиции, заданной Гоголем, суффикс «к» умалает человека. Карандышев: семантика из области канцелярской мелочи, а если глубже – в фамилии сфокусирована генетическая профессия «маленького человека». Девушкин: чистота, целомудрие, жизненная неприспособленность, но рифмуется с – Башмачкин, Голядкин – тот же уменьшительно-уничижительный суффикс. Поприщин: от «поприще», семантика несоответствия гипертрофированных запросов и реального статуса ее носителя, фамилия как антитеза Башмачкину – от низа к верху – претензия на пьедестал. Передонов: фамилия явно неблагозвучная для русского уха, слышится в ней параллель с Поприщиным. Червяков: в фамилии занижающая метафора. Червяков – развитие Башмачкина в сторону уничижения. Червяк еще ниже башмака, под башмаком. Смерть и там и там наступает после крика «значительного лица». Но смерть Акакия Акакиевича освящает его жизнь, бросает на нее отсвет жития. Смерть Червякова, совсем не вызывающая жалости, только смешна. Налицо десакрализация смерти ничтожного существа.

Макар Девушкин не умирает, он обмирает, пережив духовную смерть, когда, увидев себя в зеркале, осознает свою ничтожность. Для него смерть – это утрата человеческого достоинства, «амбиций». Подобное чувство испытывает современная героиня повести Е. Чижовой Нюточка. Башмачкин лишен самосознания, только одно чувство присуще ему в полном объеме – страх. Он умирает от страха перед «значительным лицом». Чехов все переворачивает: у него виновата не социальная система, а сам человек. Писатель высмеивает «маленького человека» за его пресмыкательство и добровольное самоуничижение. Все «маленькие люди» XIX в. умирают, когда лишаются смысла жизни, только смысл жизни у всех разный: для пушкинского Евгения смысл жизни заключается в любимом существе, для Башмачкина – в надежде на осуществление мечты, для Девушкина – в человеческом достоинстве, для Червякова – в сладости пресмыкательства. Таким образом, тип «маленького человека», заданный Гоголем, к концу XIX в. реализовывался в реалистической литературе в разных вариантах: из жертвы системы, вызывающей сострадание и жалость, он превратился в рабски приниженное существо, которое можно только презирать.

Свое прочтение темы «маленького человека» предлагает серебряный век. Разрыв с традицией для модернизма еще не означал ее преодоления. Вступая в диалог с традицией, модернизм ее переосмысливает, оспаривает или пародирует. Во многих смыслах пограничным произведением стал «Мелкий бес» (1902–1905) Ф. Сологуба, представляющий собой диалог с реалистической прозой XIX века. Уже в самом названии романа «Мелкий бес» заложена проекция сути главного персонажа, который весь соткан из реминисценций и аллюзий, отсылающих к его предшественникам. Если Достоевский сумел показать в образах «маленьких людей» их скрываемые и потаенные амбиции, то Сологуб вынес их на поверхность. Смыслом жизни, «шинелью» Башмачкина становится для Передонова, главного персонажа романа, чин инспектора гимназий. Передонов – ничтожное создание, распираемое от амбиций, считающее себя исключительным и мыслящее себя «большим». Сологуб противопоставляет видимость сущности.

В рассказе Сологуба «Маленький человек» (1907) главный персонаж, выпив капли жены, мельчал, мельчал пока совсем не исчез. Его исчезновение можно считать своеобразной точкой в модернистском истолковании реалистической традиции. Позже в европейской литературе Кафка в рассказе «Превращение» (1915) покажет, как человек постепенно становится насекомым, которое в итоге смели венником и выбросили в никуда.

Модернистское развитие традиции Гоголя проявилось в романе А. Белого «Петербург» (1913–1914), в котором показан конфликт между отцом и сыном Аблеуховыми (тоже говорящая фамилия, семантически связанная с оплеухой, пощечиной). В лице отца-сенатора изображена деградирующая петербургская аристократия. Ему противопоставлен сын – бунтарь-одиночка. Роман является модернистской пародией на пушкинскую поэму и одновременно экспериментальным развитием гоголевской традиции.

Но поставленная точка в традиции не означала исчезновения «маленького человека», можно сказать, что он изменился, приспособился, поменял одежды. Проблемное время рубежа веков рождало экзистенциальные настроения. «Маленький человек» – это уже не столько социальный тип уязвимого и беззащитного бедного чиновника, это человек вообще: он слаб и беззащитен перед мировыми катаклизмами и катастрофами, переломами, судьбой, Вселенной.

В русской литературе советского периода тип «маленький человек» словно выпадает из поля зрения. Это связано с двойственным положением простого человека в социалистическом обществе. С одной стороны, человек как личность, как индивидуум не играет главной роли, человеческое «я» заменяется коллективным «мы», человек превращается в винтик, в песчинку, ценность отдельной человеческой личности практически сводится к нулю. С другой стороны, каждый конкретный человек, принадлежащий к большинству, ощущал свою необходимость, востребованность в достижении общей цели. К этой объединяющей всех цели и следовать надо было сообща, всем вместе. Достижение общей цели гарантировало улучшение всеобщей жизни. Поэтому на десятилетия угасает интерес к человеку в его экзистенциальном аспекте. Когда в 1960-е годы миф о коммунизме перестает удовлетворять массы, просыпается и интерес к отдельному человеку, к его проблемам и мыслям. Принцип «всем миром», который срабатывал в послереволюционные годы и послевоенные годы разрухи, перестает работать, происходит поворот к индивидуальности. Отдельный человек вновь начинает осознавать свою автономность, свою отдельность от массы, свое одиночество в мире. Но в гоголевском понимании тип «маленького человека» в русской литературе претерпевает изменения и проявляется в основном в «деревенской» прозе. Он представлен, как правило, женскими образами. Катерина в «Привычном деле» (1966) Василия Белова, Матрена в «Матренином дворе» (1959) Александра Солженицына, Анна в «Последнем сроке» (1970) Валентина Распутина – «маленькие люди», зависящие от государственной и местной власти, от катаклизмов истории. Но в них писателями подчеркивается терпение, трудолюбие, способность сохранять человеческое достоинство в самых неблагоприятных условиях. Именно этими качествами они противостоят давящей Системе.

Тема «маленького человека», казалось бы, исчерпанная в гоголевском варианте к концу XIX в., в начале XXI ст. получила второе дыхание: современные авторы охотно обращаются к этому гоголевскому образу, универсализм которого позволяет раскрыть «человека вообще и его извечную судьбу в мире» [1, с. 100]. Нельзя не обратить внимание на то,

что все современные писатели, обращающиеся к образу «маленького человека», постоянно маркируют свою причастность к гоголевской традиции вещным символом – шинелью, которая является признаком художественной рецепции Гоголя.

Современные писатели В. Пьецух, Е. Чижова, Е. Шварц, М. Кураев, наследуя именно гоголевскую традицию, каждый по-своему актуализирует образ «маленького человека». В центре внимания современных авторов находится наш современник, унаследовавший типичные черты данного образа: социальное положение, одиночество, бедность, отчужденность, узость кругозора. Все они ведут незаметную жизнь, никому не мешая, но и не вызывая ни в ком интереса. Но однажды наступает момент, когда какое-то событие, на первый взгляд, совершенно будничное и незаметное, переворачивает их жизнь, наполняя ее духовным содержанием.

Следуя гоголевской традиции, современные авторы во многом пользуются теми же художественными приемами при создании образа «маленького человека». В портрете «маленького человека» подчеркивается его незначительность, малозаметность, отсутствие ярких черт. Практически всегда делается акцент на жалкость его внешнего облика. Интерьер, в котором живет современный «маленький человек», отличается убогой прочностью, стабильностью, косной неподвижностью вещей. Эмоциональный мир «маленького человека» – духовное убожество, внутренняя дряблость, отсутствие сопротивления среде. «Маленький человек» находится в состоянии непреодолимого одиночества.

Авторское отношение к современному «маленькому человеку» может быть различным: сочувственным, жалостливым, ироничным или выражающим презрение, но всех современных писателей объединяет болезненная реакция на измеление человеческого духа.

Список использованной литературы

1. Маркович В. Петербургские повести Н.В. Гоголя / В. Маркович. – Л.: Художественная литература, 1989. – 208 с.
2. Назиров В. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. Назиров. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1995. – 45 с.
3. Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя / Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 568 с.
4. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1952. – Т. 3. – С. 141–174.
5. Эпштейн М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина–Беликова / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – С. 193–203 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ep7.html>
6. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 686 с.

У статті досліджується генезис образу «маленької людини» у російській літературі. Визначаються характеристики образу «маленької людини» як позачасового, позанаціонального літературного типу. Аналізується специфіка даного образу у творчості О.С. Пушкіна, М.В. Гоголя, Ф.М. Достоєвського, А.П. Чехова.

Ключові слова: образ «маленької людини», літературний тип, психологічний тип героя, романтична традиція.

The paper investigates the origin of the image of the «little man» in Russian literature. It describes the image of the «little man» as atemporal, non-national literary type. The researcher analyses the specific character of this image in Pushkin's, Gogol's, Dostoyevsky's and Chekhov's works.

Key words: the image of the «little man», literary type, psychological type of hero, romantic tradition.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.112.5

Н.Б. КАЛАШНИКОВА,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри зарубіжної філології
Інститута гуманітарних наук
Московського державного педагогічного університету*

ПОЭТИКА ПРОЗЫ КЕРРИ ВАН БРЮХХЕН (НИДЕРЛАНДЫ)

В статье исследуются вопросы творческого наследия нидерландской писательницы Керри ван Брюххен. Анализируется своеобразие творческого метода писательницы, являющего синтез реалистических, натуралистических и модернистских традиций. Рассматриваются основные мировоззренческие и творческие принципы писательницы в контексте нидерландской литературы конца XIX – начала XX в.

Ключевые слова: жанр, эссеистика, реалистические / натуралистические традиции, модернизм, творческое наследие, индивидуализм, психологизированное повествование.

Даже самый краткий обзор литературных исканий женской прозы первых десятилетий XX в. демонстрирует усилия женщин-писательниц, которые настойчиво работали над признанием их заслуг в художественном творчестве. Одной из показательных фигур в этом отношении стала Керри ван Брюххен (1 января 1881, Смильде – 16 ноября 1932, Ларен), урожденная Каролина Леа де Хаан (Carolina Lea de Haan). Несмотря на отсутствие академического образования она некоторое время проработала учительницей. В 1904 г. вышла замуж за Кееса ван Брюххена, журналиста, писателя и литературного критика, с которым провела годы (до 1910) в Индонезии, тогда еще нидерландской колонии, а затем вернулась в Амстердам, а с 1914 года жила в Ларене. За исключением романов, созданных под псевдонимом Юстин Аббинг (Justine Abbing), даже после развода и второго замужества (в 1920 г. она вышла замуж за историка и искусствоведа Адриаана Пита) сохранила свое авторское имя по первому мужу – ван Брюххен. Ее творческая история началась с журналистской деятельности (сначала на Суматре, а затем и в Нидерландах), с работы в таких крупных периодических изданиях, как «Groot Nederland» и «De Gids». Что касается собственно литературной эволюции ван Брюххен, то начало было положено в первое десятилетие XX в. рассказами, явно носившими признаки ученичества, лишенными заметного литературного новаторства или сложившегося авторского стиля.

В жанровом отношении наследие К. ван Брюххен разнообразно, но, несмотря на работу в малых прозаических формах, наибольшей популярностью пользуются все же ее романы и эссеистика.

Романистка отличалась от многих соратников проблематикой произведений, набором тем, не просто женских, а крайне лично воспринятых, в связи с чем критики много писали об автобиографической составляющей ее прозы. История отношений писательницы с литературной критикой и академической средой вообще стала проблемной зоной, поскольку автор уже при жизни резкостью и категоричностью суждений настроила против себя многих современников. В полный голос писательница заявила о себе, пожалуй, рома-

ном «Покинутая» (*De verlatene*, 1910), в котором предложила читателям трагическую историю жизни еврейки, чьи дети отступились от традиции (как, впрочем, поступила и сама писательница). Этот роман определил проблематику творчества ван Брюххен: отношения с еврейскими национальной, религиозной и культурной традицией и судьба отщепенца. Следующий, снова ставший автобиографическим, роман «Хелеен, ранняя зима» (*Heleen, een vroege winter*, 1913) предлагает читателю итоги размышления писательницы о преходящей, скоротечной молодости. Сочинение 1915 г., роман «Кокетка» (*Een coquette vrouw*), построен на авторских впечатлениях от замужества, источника глубоко драматического опыта для самой ван Брюххен. Романы 1920-х гг. стали продолжением и развитием лейтмотивов раннего творчества. При этом нарастающее ощущение одиночества героинь – узнаваемый штрих в истории авторского взросления. В этом отношении галерея образов, выстраиваемых К. ван Брюххен, обеспечивает крайне интересный синтез реалистической / натуралистической и модернистской традиций. Герои, мучающиеся в мире с проблемами по сути неразрешимыми, прописаны в трагическом натуралистическом ключе, однако ощущение значимости личностного выбора роднит их с качествами героев модернистской литературы.

Проблематика прозы К. ван Брюххен, по мнению А. Ромейн-Версхоор, во многом сформирована теми уникальными факторами, с которыми сталкивалась писательница с юности: «Чрезмерно чувствительная и неуверенная в себе, но одновременно готовая отстаивать свое мнение, она с ранней юности мучилась от тройного чувства унижения: как еврейка, как самоучка мещанского происхождения и как женщина». Ее тексты – это глубоко психологизированные повествования, драматичные и в силу натуралистической поэтики, и в силу мощности авторского «я», отчетливо проступающего в мыслях и жизнях ее героинь.

Говоря о значимости наследия К. ван Брюххен для нидерландской литературы необходимо в первую очередь отметить, что не «женский взгляд» и героини романов, не особенности восприятия семейного конфликта и осмысления роли женщины в семье и обществе делают писательницу автором первого ряда. Сколько бы не сопротивлялись литературоведы рубежа веков, необходимо признать, что К. ван Брюххен стала одним из провозвестников национального варианта модернизма. Ее проза – основа индивидуалистических поисков литературных героев в противовес коллективному сознанию, чему посвящены ее публицистические и эссеистические сочинения, например, работа «Прометей» (*Prometheus*, 1919). Как явствует из предисловия, автор своим трудом вносит вклад в разработку понятия «индивидуализм» в литературе. Серьезный философско-публицистический труд ван Брюххен стал началом нового направления в ее творческой активности и связан с потребностью писательницы в признании ее не только как романистки, но и как современного мыслителя. Авторское толкование заглавия становится символичным: идея противостояния личности толпе подчеркивается К. ван Брюххен как синоним усилий Прометея, «борющегося одиночки», отказывающегося повиноваться Зевсу, «власть имущему большинству». Подробный анализ особенностей человеческой природы позволяет ван Брюххен выявить двойственность характера и устремлений, определяющих человека как существо социальное и как личность/индивидуальность. Богатый культурно-исторический материал, ставший основой этого сочинения писательницы, охватывает крайне широкие временные рамки и настраивает читателя на самостоятельное обдумывание множества фактов и позиций: Реформация, Великая французская революция, даже Октябрьская революция в России (во время которой и писалась эта книга); исторических личностей (Кальвин, Робеспьер, Наполеон и др.), философов, художников, писателей (Бёме, Дидро, Микеланджело, Эль Греко, Байрон, Шелли, Фихте, де Мюссе...).

Выход в свет «Прометея» был связан с довольно бурными и неоднозначными откликами: критики указывали на туманность слога и стилистическое несовершенство текста, что выливалось в определенные сложности с восприятием авторских идей. А Й. Хёйзинга, как член редакционного совета журнала «*De Gids*», воспротивился даже предварительной журнальной публикации отрывков работы, когда она уже была практически завершена. Однако, несмотря на определение работы как релятивистской, цели автором все же были достигнуты: позиция ван Брюххен – сторонницы индивидуализма была обнародована, а полемический настрой текста стал очевидным стимулом к саморазвитию читателя. Продолжением размышлений публициста ван Брюххен стали работы «Самосокрытие абсолютов» (*De zelfvermomming der absoluten*, 1920) и «Современный фетишизм» (*Hedendaagsch*

fetischisme, 1925), работы, значимые не только для исследования авторской эволюции, но и для осмысления путей развития национального модернизма.

Авторские идеи разворачиваются в русле признания естественных человеческих потребностей, не отрицающих стремления к самовыражению и поисков себя. К. ван Брюххен подчеркивает, что «умение выделиться и преподнести себя – условие нашего самосохранения», поэтому каждый из нас стремится к самовыделению. Но свойственные человеку множество потребностей заставляют каждую отдельную, уже заявившую о себе, личность искать единения с другими: здесь подразумевается любовь к ближнему и единение с себе подобными, чувство товарищества, заставляющее отказаться от себя, забыть о себе и искать слиянности с другими. Но тогда, когда индивид вливается в коллектив, – он отказывается от себя, теряет себя. Эта мучительно осознанная писательницей двойственность человеческого положения, проговоренная отчасти до того, как Фрейд завладел умами широкой аудитории, позволяла ей поднять уровень художественной саморефлексии на принципиально новый уровень.

Смерть, постигшая Керри ван Брюххен, символична. Драматическая судьба мятущейся души, финалом которой становится душевное расстройство. В 1932 г. писательница умирает, приняв избыточное количество снотворного.

Восприятие творчества писательницы читательской аудиторией тоже прошло свою эволюцию, попавшую во внимание исследователей. На протяжении десятилетий ван Брюххен воспринимали как автора «Покинутой» и ранних рассказов. Но после Второй мировой войны, во времена очередного взлета феминистского движения, все большим интересом стали пользоваться более поздние произведения, роман «Эва» в частности.

Что увидели критики в прозе романистки? Чем так привлекла читателей К. ван Брюххен? При том, что Э. ван Бовен подтвердила обилие писательниц в начале XX столетия, она же и признала, что значимых имен из них всего несколько. Вторя ей в своем культурно-социологическом исследовании, Анни Ромейн-Версхоор отмечает, что в большинстве случаев женская литература, т.е. произведения эмансипированных дам, имела одну общую проблему. Эта проблема заключалась в том, что текст представлял собой повествование разочарованной своей свободой женщины или женщины, не сумевшей этой свободой правильно распорядиться. В этом смысле К. ван Брюххен стала отдушиной для разочарованной публики. Свою свободу она испытывала в той мере, которая свойственна была европейскому модернистскому литературному крылу, и даже не столько в художественной технике, сколько в силе одиночки.

Список использованной литературы

1. Bork G.J. De Nederlandse en Vlaamse auteurs / G.J. van Bork, P.J. Verkruijse. – Weesp: De Haan, 1985. – 276 p.
2. Ibsch E. Carry van Bruggen / E. Ibsch, D. Fokkema // Het Modernisme in de Europese letterkunde. – Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984. – P. 223–251, 344–346.
3. Is vol van schatten hier... (2 delen). Onder red. van Korteweg A., Salverda M. – Amsterdam /'s-Gravenhage: De Bezige Bij / Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1986. – P. 216–218.
4. Braak M. Ter. Journaal van het tweede gezicht (1932-1934) / M. Braak // Ter. Het tweede gezicht. – 's-Gravenhage: Folemprijs, 1935. – P. 182–251.

У статті досліджуються питання творчої спадщини нідерландської письменниці Керрі ван Брюххен. Аналізується своєрідність творчого методу письменниці, що являє собою синтез реалістичних, натуралістичних та модерністських традицій. Розглядаються основні світоглядні та творчі принципи письменниці в контексті нідерландської літератури кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: жанр, есеїстика, реалістичні / натуралістичні традиції, модернізм, творча спадщина, індивідуалізм, психологізована оповідь.

The article investigates the artistic legacy of the Dutch writer Carry van Bruggen. It analyses the peculiarities of the writer's artistic method which synthesizes realistic, naturalistic and modernistic traditions. The article considers the writer's main ideological and creative principles in the context of Dutch literature of the end of the XIXth – beginning of the XXth centuries.

Key words: prose problematics, genre, essays, realistic / naturalistic traditions, modernism, artistic legacy, individualism.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 882 (09)

Е.А. ГУСЕВА,

*кандидат филологических наук, докторант
кафедры зарубежной литературы*

Днепропетровского национального университета им. Олеса Гончара

ВОЙНА И МИР В «ЗАПИСКАХ РУССКОГО ОФИЦЕРА» Ф. ГЛИНКИ

Рассматриваются «Записки русского офицера» Ф. Глинки, отражающие реалии российской жизни начала XIX в.

Ключевые слова: очерк, журнал, война, патриотизм, сражение.

Очерк – жанр сложный и многогранный – всегда привлекал внимание и читателей, и критики. Свободная и гибкая форма позволила ему занять достойное место в литературе и сыграть заметную роль в развитии литературы и журналистики. Обычно очерк определяется как небольшое художественное произведение, в основе которого лежит воспроизведение реальных фактов, событий, лиц. Он находится на стыке художественной литературы и публицистики, а границы, отделяющие его от других эпических жанров, весьма условны и подвижны.

Очерк включает в себя не только описательные элементы (портрет, пейзаж, вещный «интерьер»), но и повествование о динамических «деталях», о действиях персонажей. В художественном очерке «специфическим предметом изображения обычно является состояние, уклад жизни той или иной среды, нравы в широком смысле этого слова <...> Событийность такого сюжета – это событийность множества случайных встреч, приездов и отъездов и т. д.» [3, с. 516]. Для очерка характерно постоянное присутствие на первом плане автора, разъясняющего, комментирующего, обобщающего события. М. Щеглов в этой связи отмечает, что именно «момент личного раздумья» придаёт очерку публицистичность, «накладывает на него печать размышления писателя о важнейших проблемах времени, которые он угадал в ряде живых фактов и явлений» [5, с. 17]. Личность автора очерка, по мнению Е. Журбиной, «объединяет разрозненные звенья живой действительности, наблюдаемой им» [2, с. 41].

Жанр очерка, существующий на грани литературы и журналистики, начал формироваться в XVIII в., в XIX сложился целый ряд его внутрижанровых разновидностей, в том числе путевой, портретный, нравоописательный и т. д. Этому способствовало заметное оживление общественной и литературной жизни страны в первые годы XIX в. Здесь сыграла свою роль и победа над Наполеоном, и поход в Европу.

Роль Отечественной войны в русской истории далеко не однозначна. С одной стороны, как и всякая другая война, она несла разрушения и смерть многих тысяч людей. Но с другой – способствовала росту национального сознания, подъёму патриотизма, что нашло отражение в тематике выступлений периодики того времени.

В начале века увеличилось число литературных журналов разных направлений, которые на своих страницах охотно помещали публицистические произведения. Скажем, в

«Русском вестнике» (1808–1820) С. Глинки, журнале патриотической и монархической направленности, печатались статьи на военную тему, очерки, стихотворения. Отечественная война здесь рассматривалась как защита православной церкви и российского престола. В журнале, скажем, был напечатан очерковый цикл брата С. Глинки Фёдора «Письма русского офицера» (1808, 1812–1813).

Предваряя II часть «Писем...» Ф. Глинка писал: «Путешествуя в отечестве нашем, нельзя наполнить листов записной книжки описанием картин, мраморных изваяний и прочих произведений художеств; но можно описывать картины с нашей природы, которая богата ими, а всего <...> важнее узнавать и описывать нравы своего народа. Путешествие есть единственное к тому средство» [1, с. 66]. Надо сказать, что вольно или невольно «Письма русского офицера» отчасти напоминают главное радищевское произведение: Ф. Глинку тоже волнует бедственное положение русского крестьянина. Например, в главе «Сетование поселянки» автор пишет: «... она проговорила такую речь, в которой не было <...> и тени тех риторических красот, которыми блещут речи, сказываемые на кафедрах; но за всем тем у нас <...> волосы становились дыбом и сердце несколько раз обливалось кровью» [1, с. 66–67]. А ведь крестьянка просто рассказала о своей жизни, наполненной тяжёлым трудом и лишениями («... отдыху нет ни на минуту, и в воскресный день кряхтим и потеем на работе...» [1, с. 67]). Но не только тяжёлый и часто бессмысленный труд стал уделом жителей «деревни С*». Новый барин привёз садовника-француза, который завёл свои порядки: уничтожил сады и на их месте насадил берёзы и ели. Кроме того, беспощадные поборы сверх обычного оброка довели людей до полного обнищания. «Крестьяне у господина суть то же, что персты на руках: ими и через них приобретает он всё, чем может удовлетворить нуждам и прихотям своим», – поведал путешественникам управляющий. Завершается глава неутешительным выводом: «... все сельские доходы, орошённые потом и слезами земных тружеников <...> возлагаются на алтарь большого света – роскоши!» [1, с. 68].

Автор «Писем...» видит, однако, и позитивные стороны российской жизни. Скажем, проезжая Ржев, он замечает, что его жители склонны к механике. В городе много кузниц, а в них – замечательных мастеров, которых Глинка называет *художниками*. Причём это могут быть кузнецы, архитекторы-самоучки, механики, столяры, ювелиры... А иногда (как, например, Максим Егорович Немилев) соединяют в себе все эти ипостаси. В конце главы Ф. Глинка с удивлением отмечает: «... и в России могут родиться изобретательные умы и процветать дарования» [1, с. 70]. Ржеву и его жителям автор «Писем...» посвятил несколько глав. Это и понятно: в городе было столько выдающихся мастеров, что не сказать о них он не мог. Одним из них был Терентий Иванович Волосков – изобретатель, богослов, химик и мастер на все руки – столяр, слесарь, механик. «Все деревянные, медные и стальные вещи им самим были сделаны. Наконец, <...> Волосков соорудил памятник во славу себе и России: он сделал астрономические часы, каких доселе в отечестве нашем, кажется, не бывало» [1, с. 71]. К сожалению, отмечает Ф. Глинка, имя Терентия Волоскова неизвестно широкой публике. Действительно, в памяти людей остались лишь Черепановы да Кулибин. Современники же Волоскова, сетует автор, «не ободрили его особенным вниманием; да будет потомство справедливее их!» [1, с. 72].

В главе «Трактир в Завидове» Ф. Глинка рассказывает о месте отдыха путников – заведении уютном, светлом и тёплом, где подавали вкусную еду, лучшие напитки, где были удобные диваны для отдыха, где, наконец, можно было найти интересных собеседников и завести новые знакомства. Автор очерков замечает, что ямщики при каждой встрече, «снимающая шапки, приветливо друг другу кланяются: вот учтивость русского народа!» [1, с. 73]. При этом, скажем, к генералу (по их ошибочному мнению, французу) они относились без особого почтения и шумели, несмотря на просьбы говорить потише, чтобы дать ему отдохнуть. В авторском примечании Ф. Глинка заметил: «Прежде ещё нашествия французов души русские уже были ополчены противу них» [1, с. 73]. Зато, узнав, что уставший генерал – испанец, все тут же «заговорили шёпотом о твёрдости духа испанцев, о героической любви их к отечеству...» [1, с. 73].

Несколько глав Ф. Глинка посвятил Москве. С необыкновенным талантом художника он пишет пейзаж, на котором яркими красками изображена древняя русская столица, яв-

ляющая собой сочетание старых готических башен, церквей, поросших мхом, и новых великолепных зданий, прекрасных площадей и бульваров. Развалины старинных боярских теремов соседствуют на «картине» с пышными палатами вельмож; здесь же «полезнейшие здания: воспитательный дом, университет и русские народные училища...» [1, с. 74]. Но Ф. Глинка не был бы автором «Русского вестника», если бы не поддел всё тех же французов: в разных местах рассеяны «модные французские пансионы, нарисованные, правда, самыми блестящими, но такими, однако ж, красками, которые, <...> от малейшего прикосновения стираются (такова и нравственность, в них преподаваемая!)» [1, с. 74]. Одним словом, тогдашняя Москва, представшая перед взором путешественников, сочетала в себе черты исконно русского и уже вполне европейского города. Не нравятся автору очерков и французские лавки: если в русских товар был дороже, но можно было торговаться, то «во французских что запросят, то и давай: попробуй поторговаться... назовут тебя грубым, непросвещённым, вандалом, сущим русским!» [1, с. 75]. С досадой патриота Ф. Глинка вспоминает русских вельмож, платящих огромные деньги иностранцам, чтобы те сделали их детей совершенно нерусскими. Наверное, война с Наполеоном была нужна – хотя бы для того, чтобы то наносное, ненужное, внешнее, привнесённое из Европы, осыпалось, а русский народ сплотился для борьбы с общим врагом.

Четвёртая часть «Писем русского офицера» посвящена войне с Наполеоном. И здесь уже не записки путешественника, с любопытством знакомящегося с новыми местами и людьми, а размышления патриота и защитника Отечества: «Русские не выдадут земли своей! Если не достанет воинов, то всяк из нас будет одной рукою *водить соху, а другою сражаться за Отечество!*...» [1, с. 75]. Однако не только патриотическими речами заполнена тетрадь Ф. Глинки. Он также подробно описывает повседневную жизнь армии и всеобщую готовность к *народной войне*. «Дух пробуждается, – пишет автор, – души готовы» [1, с. 76]. В записи от 8 августа – описание гибели Смоленска («Погубление Лиссабона не могло быть ужаснее» [1, с. 76]). Русские дрались ожесточённо, не отступая ни на шаг, и Наполеон приказал сжечь город, который не смог взять приступом. Ужасные картины горящего Смоленска написаны истинным художником: «Тучи бомб, гранат и <...> ядер полетели на дома, башни, магазинны, церкви <...> и всё, что может гореть, – запылало!.. Опламенённые окрестности, густой разноцветный дым, багровые зори, треск лопающихся бомб, гром пушек, кипящая ружейная пальба, стук барабанов, вопль старцев, стоны жён и детей...» [1, с. 76]. Следующие записи – более спокойные; главный персонаж в них – Кутузов, одним своим видом внушавший спокойствие и уверенность в победе. Подробно Ф. Глинка описывает подготовку к главному сражению войны – Бородинскому. Записи от 24–29 августа созвучны знаменитому лермонтовскому стихотворению: «Всё безмолвствует!.. Русские <...> тихо дремлют, облёгши дымящиеся огни. <...> Так всё покойно на нашей стороне.

Напротив того: ярко блещут утроенные огни в *таборах* неприятельских; музыка, пение, трубные гласы и крики <...>» [1, с. 80]. Как тут не вспомнить «Бородино»:

Прилёг вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета,
Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито,
Кусая длинный ус [4, т. 1, с. 409].

Запись от 29 августа содержит подробное описание Бородинского сражения. «Мой друг! – пишет Ф. Глинка, – я видел сие неимоверно жестокое сражение и ничего подобного в жизнь мою не видал, ни о чём подобном не слыхал и едва ли читывал» [1, с. 80]. И далее следует ярчайшее описание боя, достойное кисти великого художника. В то же время батальное полотно пишет не только художник, но и боевой офицер, способный по достоинству оценить и подвиг простого солдата, и мудрость полководца.

В записи от 4-го сентября Ф. Глинка рассказывает об отступлении и пожаре в Москве: «Она, казалось, погружена была вся в огненное море. Огромная чёрно-багровая туча дыма висела над нею. Картина ужасная!..» [1, с. 82]. Действительно, русскому патриоту москов-

ский пожар представлялся катастрофой. Но Ф. Глинка воспринял огонь, пожирающий древнюю столицу, и как очищающее пламя: «...видя в *настоящем* всеобщее вооружение, воскресший дух народный, твёрдость войск и мудрость вождей, я предчувствую, что *будущее* <...> должно возвратить нам свободу, за которую теперь, как и прежде всё ополчается» [1, с. 82]. Более поздние записи цикла рассказывают уж об изгнании французов за пределы России. Снова-таки, русский патриот, Ф. Глинка пишет: «Прощайте, высокие подоблачные горы, прелестные виды на долины, картины по скатам! Прощайте, величественные буки, стройные тополи, плодоносные рощи! Прощайте, воды, брызжущие из скал, журчащие в ручьях <...> яркая зелень, чистый воздух и чистые нравы – прощайте! – Переезжаю в Бриг за Одер и вижу унылую пустыню» [1, с. 87]. Как видим, автор записок не разделяет любви «западников» к Европе и презрения ко всему русскому. Для него нет другого Отечества, кроме России, и за неё-то он и воевал с врагом и с болью видел разрушения принесённые войной: «Я видел разорение моей родины и слышал тяжкие вздохи её. Повсюду пепел и разрушение! [1, с. 87]. Но не только это угнетает автора записок: «Прежние страсти и прихоти выползают из пепла и старое своё господство утверждают в новых домах» [1, с. 88]. Таким образом, Ф. Глинка понял, что с окончанием войны в России ничего не изменилось, и народ, одержавший победу, остался таким же бесправным и угнетённым. Не это ли ужасное озарение спустя годы заставило декабристов вывести войска на Сенатскую площадь?

В случае с «Письмами русского офицера» (как и с другими подобными произведениями) можно говорить о пересечении жанра очерка с жанрами мемуаров и дневников, которые построены на документальных свидетельствах очевидцев, записях, воспоминаниях, но при этом обладают новой информацией для читателя, что во многом объясняет его интерес к ним. Очерк, таким образом, становится отражением жанров исторической прозы, поскольку ориентирован на осознание современности, а, скажем, мемуары и дневники рассказывают о прошлом. Заметим, однако, что в любом случае авторы обращаются и к типичным событиям, и уникальным фактам, привлекающим своей неизвестностью. Это и «Письма русского путешественника» Н. Карамзина, и «Фрегат «Паллада»» И. Гончарова, и, конечно же, «Письма русского офицера» Ф. Глинки... Однако само по себе наличие факта как случая из реальной жизни может и не сопровождаться предметной новизной, не лишая при этом актуальности проблему, к которой обращается автор.

Список использованной литературы

1. Глинка Ф.Н. Письма русского офицера / Глинка Ф.Н. Русские очерки: в 3-х т. – Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 66–88.
2. Журбина Е.И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. (Очерк. Фельетон) / Е.И. Журбина. – М.: Мысль, 1969. – 398 с.
3. История всемирной литературы: в 9 т. / Гл. ред. Ю.Б. Виппер – М.: Наука, 1983–1991.
4. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, Институт русской л-ры (Пушкинский дом), 1958–1959.
5. Щеглов М.А. Очерк и его особенности / Щеглов М.А. Литературно-критические статьи. – М.: Сов. писатель, 1965. – С. 9–44.

Розглядаються «Записки російського офіцера» Ф. Глінки, що відображають реалії російського життя початку XIX ст.

Ключові слова: нарис, журнал, війна, патріотизм, бій.

The article considers «A Russian Officer's Notes» by F. Glinka which reflect the realia of Russian life at the beginning of the XIXth century.

Key words: sketch, magazine, war, patriotism, battle.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

Н.А. МОСКАЛЕНКО,
*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської філології і переклада
Дніпропетровського університету економіки і права
імені Альфреда Нобеля*

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ЭЛЕМЕНТ В СТРУКТУРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ

В данной статье рассматривается поэтический мир О. Седаковой через один из пространственных элементов, функционирующих на уровне поэтического высказывания. Акцентируется внимание на семантике инвариантного пространственного образа, что позволяет сделать вывод о его взаимосвязи с мировоззренческой основой творчества поэтессы.

Ключевые слова: тезаурус, пространственный элемент, структура тропа.

Выбор художественного пространства в качестве предмета исследования поэзии известной современной поэтессы Ольги Седаковой обусловлен следующими причинами: во-первых, современная культура переживает период (или, может быть, эпоху) смены модели описания мира, в соответствии с чем пространственный символизм и, если так можно выразиться, «вопросание пространства» (известный философ А. Дугин называет это «мыслить пространством» [6]) приобретает первостепенное значение; во-вторых, анализ пространственных элементов позволяет понять особенность поэтического мира в целом и специфику воплощения индивидуального образа пространства на уровне поэтического высказывания.

Художественная пространственность и пространственность мысли довольно давно существуют в поле исследовательской практики. Понятие пространства, а точнее, пространственного чувства, вошло в обиход гуманитарных исследований, благодаря немецкой философской критике начала двадцатого века, обратившейся к текстам Кьеркегора, Ницше, Хайдеггера, в которых метафизическая пространственность весьма актуальна: в них, по словам В. Подороги, «происходит зримое становление незримого» [8, с. 27].

Задачи данной статьи в том, чтобы проследить варианты художественного проявления индивидуального образа пространства в девяти поэтических циклах О. Седаковой; проанализировать виды и функции пространственных элементов, организующих художественное пространство поэзии; представить творчество О. Седаковой в контексте общекультурных духовных универсалий.

Объектами исследования являются девять стихотворных книг О. Седаковой: «Дикий шиповник», «Тристан и Изольда», «Старые песни», «Ворота, окна, арки», «Стансы в манере Александра Попа», «Стелы и надписи», «Ямбы», «Китайское путешествие», «Элегии».

Говоря о художественном пространстве поэзии О. Седаковой, прежде всего необходимо рассмотреть пространственные элементы, выступающие в структуре поэтических

тропов. Многочисленные примеры с участием пространственных элементов в сравнениях, метафорах, метафорических сравнениях [5, с. 281] позволяют говорить о том, что пространственные значения играют одну из ключевых ролей в определении особенностей идиостиля О. Седаковой. Именно пространственные элементы чаще всего выступают средством сравнения в сравнительных конструкциях и метафоризирующим элементом в метафорических конструкциях. Поэтический объект, который, как правило, сопоставляется с пространством, осмысливается как пространство. Седакова почти всегда открывает и объект, и средство сравнения. Для неё важно выявление, но неназывание общего между различными предметами. Именно это неназываемое третье, по словам поэтессы, «сверхслово», и является главным в любом тропе: «В сравнении и метафоре не только два их очевидных члена: важнее этих двух – третья, общая стихия их родственности. То есть то самое целое, реальность которого выявляется в самых чудесных метаморфозах» [1, с. 140]. Для Седаковой принципиальным является создание особого рода семантического напряжения при столкновении непространственных объектов с пространственными. «Сверхслово», о котором она говорит, безымянно на том языке, которым написано стихотворение. «Оно присутствует в каждом из слов, составляющих поэтический текст» [1, с. 163]. Создавая, например, сравнительную конструкцию, Седакова часто не сопоставляет объект сравнения напрямую с пространственным элементом. Особенно интересны именно те конструкции, в которых пространственный элемент косвенно участвует в сравнении. Он расширяет семантику тропа, увеличивает число возможных, сходных, общих смыслов. При этом в качестве объектов может выступать само действие или состояние. Не внешний вид в таком случае описывается, а качество бытия. Приведём одну из таких конструкций: «Без меня// мой дар лежит на собственной могиле,// как во пленница на похоронах:// она как будто землю разрывает,// откидывает прозвища, приметы,// походку, обхождение, привычки,// она раскапывает свежий ход// в тяжёлой глине...// И передаёт// тяжёлый факел темноты// туда, где свет, как кровь идёт» [2, с. 85]. В данной сравнительной конструкции сопоставляется именно действие: «дар лежит так, как во пленница на похоронах». Средство сравнения расширяется и воспринимается как самостоятельный образ. Оно разрастается до сюжета, заставляя читателя забыть об объекте сравнения, т.е. о причине своего возникновения; вводит «в поэтический оборот ряд фактов, не вызванных логическим ходом повествования» [11, с. 294]. Этим самым расширяется и усложняется художественное пространство, уподобляясь лабиринту, который «водит» читателя около «невыразимого смысла» стихотворения. Такой приём трансформации вспомогательного элемента в главный является одним из частых в поэзии Седаковой. Пространственные элементы, как правило, косвенно участвуют в сопоставлении, они очерчивают пространство действия и, соответственно, характеризуют это действие. В данном примере пространственные элементы указывают на углубление, на проникновение сквозь пространство земли и темноты как сквозь смерть к глубоко сокрытому свету.

М. Гаспаров, считая частотный тезаурус языка писателя «художественным миром в переводе на язык филологической науки» [4, с. 275], определил два типа тезаурусов: формальный (по сходству) и функциональный (по смежности). И тот, и другой строятся только из существительных без прилагательных и глаголов, относящихся к ним. Хотя М. Гаспаров отмечает, что необходимо «расширять круг учитываемых слов – принимать к рассмотрению не только существительные, но и прилагательные (конечно, вокруг своих существительных), и глаголы (вокруг своих подлежащих и дополнений)» [4, с. 283]. Для тезауруса, отражающего пространственный мир поэзии О. Седаковой, принципиальным является учёт «сочетательных связей» пространственных элементов с другими словами. В одном случае, с предлогами, показывающими отношение к объекту и вектор движения относительно него; в другом – с прилагательными; в третьем – с глаголами. Тезаурус полнее отразит особенности пространственного мира и средств его выражения, при считывании этих связей. Отметим, что значение пространственных элементов, как правило, обусловлено контекстом. Например, такой элемент, как «в иголку» в стихотворении выступает в значении вместилища: «По узкому ходу мы входим назад – // в иголку, трудящуюся над предметом» [2, с. 81]. А «луг» может выступать в значении пограничного пространства: «И луг тяжёлый и цветной \ за тобой задвигает ночь» [2, с. 106].

Тезаурус пространственных элементов со значением «вместилище», участвующих в структуре тропа, позволяет увидеть неизменную актуализацию трёх типов пространственных образов в поэзии Седаковой. Один из них – это пространство дома и его атрибутов («комната», «спальня», «чердак»). В каждой книге дом выступает наиболее часто употребляемым пространственным элементом. «В словаре модели мира дом представляет собой одну из основополагающих семантик. С одной стороны, дом принадлежит человеку, олицетворяя целостный вещный мир человека. С другой стороны, дом связывает человека с внешним миром, являясь в определенном смысле репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека» [10, с. 65]. Таким образом, пространство дома выступает в качестве посредника между микро- и макрокосмосом, соотношение и взаимопретекание которых особо значимо для поэзии О. Седаковой.

Другой тип – это пространство, которое вне дома, которое больше дома, – это «сад», «виноградник», «город», «поле», «земля». Третий тип – это пространство различных предметов, как правило, помещённых в пространство дома («сосуд», «котомка», «колыбель»). Таким образом, в поэзии О. Седаковой обнаруживается устойчивая тенденция использовать в качестве выразительных средств пространственные образы вместилища, которые семантически соотносятся друг с другом по принципу русской матрёшки: потенциально пространство «дома» вмещает пространство предметов, пространство вне дома, соответственно, вмещает пространство дома.

По интенсивности участия пространственных элементов со значением вместилища можно судить о том, насколько актуально для того или иного поэтического цикла представление предмета или явления через пространственную оппозицию внутреннее-внешнее, закрытое-открытое. Данный тезаурус демонстрирует снижение интенсивности в использовании пространственных элементов со значением «вместилище», начиная с книги «Стелы и надписи», для которой пространственные элементы мало актуальны и относительно которой говорить о художественном пространстве можно весьма условно. Уменьшение пространственных элементов «вместилища» очевидно в «Китайском путешествии», пространственный мир которого, уже исходя из данного факта, характеризуется открытостью, отсутствием замкнутости, присущей в большей степени первым двум книгам.

Большая часть представленных пространственных элементов со значением «вместилище» участвует, повторим, в описании объекта поэтического высказывания, в качестве которого может выступать и вещь, и событие. Пространственные элементы, как было отмечено, в таком качестве не обладают самостоятельностью, они выполняют вспомогательную роль, которая не исключает трансформацию, что видно из приведённого выше примера. Для данной работы важно выявить, какие именно объекты поэтического высказывания представлены через сравнение (явное или скрытое) с пространственным элементом со значением «вместилище» или через метаморфозу пространства «вместилище».

Самый многочисленный для «Дикого шиповника», «Тристана и Изольды», «Ворот, окон, арок» класс объектов обозначен словом «человек». В него входят объекты, напрямую связанные с человеком: «тело», «сердце», «разум», «взгляд». В каждой из книг обнаруживаются семантические различия в тропах с объектами этого класса. В «Диком шиповнике» одна из самых устойчивых тенденций представлять человека или лирического героя обладающим внутренним закрытым пространством. А точнее, осмыслять человека как закрытое пространство: «Есть город враждебный внутри человека, // могучие стены, влюблённые в тленье, // и там, поднимаясь последнее эхо, // болезненно живо открыто растение» [2, с. 56]; «И тело крепкое проклясть – // ларец, закрытый на земле» [2, с. 14]; «Себя ли ей хочется бросить как дом» [2, с. 78]; «Ты надо мной стоишь, как над котлом // с клубами лёгких, колотым стеклом // и кожей лягушечьей внутри» [2, с. 21]; «внутри как свет зажгут и размахнут во мне // живое, мощное кадило» [2, с. 69]; «И вот в тебе тоска, как в зеркале гостит, // в зеркальном кубке крупной грани» [2, с. 69]; «Я слушаю долгий и связный рассказ // в огромном раю глубочайшего тела» [2, с. 61]; «разрушь меня, как дом, непригодный для души бездомной» [2, с. 94].

В «Тристане и Изольде» меняется семантический акцент, более частыми становятся сопоставления не человека вообще с пространством (хотя и такие сопоставления встречаются: «Он их позор в себя в вмещает, // как океан – пустой челнок» [2, с. 121]), а того,

что присуще человеку, что является «частью» человека. Здесь обнаруживается тенденция представлять неформальное явление замкнутым пространством, оформленным и сконцентрированным: «И странные картины// в закрытые двери войдут,// найдут себе название// и дело мне найдут.// И будут разум мой простой// пересыпать, как песок морской,// то раскачают, как люльку,// то, как корзину, сплетут» [2, с. 111]; «И этот взгляд, как дупло, открыт,//и в том дупле свеча горит// и стоит подводный дом» [2, с. 103]; «И малая тоска героя// к тоске великой океана – // как деревушка под горою,// как дом, где спать ложатся рано» [2, с. 116]. В последней сравнительной конструкции объект сравнения – «взгляд» – оформляется как сложное, одно в другое помещённое пространство. У Седаковой это далеко не единственный пример описания явления в качестве многоуровневого пространства, организованного по принципу «матрёшки». Также распространены «нанизывания» средств сравнения, когда подчёркивается необходимость выявить то самое неназываемое общее, которое присутствует, как в приведённом примере, и в лирическом герое, и в селенье, и в доме. При «нанизывании» пренебрегаются особенности каждого из средств сравнения, и сами средства сравнения, выстраиваясь в перечислительный ряд, выявляют нечто сходное в друг в друге. И, может быть, в таких «многословных» сравнениях откликается один из приемов, присущих апофатической византийской традиции, где «сверхзадача столь многих слов – отнюдь не в выговаривании, но в выразительном замолкании, во внушении читателю чувства выхода за слово» [3, с. 220], когда, как писала Седакова, «вновь требуется более прямое, исчезающее перед своим предметом слово» [2, с. 5]. Нельзя не заметить, что Седакова следует принципам стиля «плетения словес», когда, как отметил Д. Спивак относительно поэзии Епифания Премудрого, с приближением к «особозначимому, несказуемому предмету поступательное движение рассказа останавливается, автор как бы топчется на месте, бесконечно нанизывая синонимические конструкции» [9, с. 65]. Для Седаковой принципиально выявление в разнообразии предметов, как правило, несовместимых, «далеких по смыслу друг от друга», того особо значимого, безымянного, ради которого и создается лирическая композиция. Именно так подобный прием в стилистическом единстве произведения Седаковой «получает свое эстетическое оправдание» [7, с. 35].

Сопоставления человека с пространством представлены в большом количестве в «Воротах, окнах, арках» (В «Старых песнях» обнаруживается единственный пример: «Милость качает разум, как глубокую дряхлую люльку» [2, с. 151]). Здесь, с одной стороны, в качестве образа сравнения выступает человек вообще: «Пиши на мне болезненное имя.// Я и в слезах его пойму// и передам, пересыпаясь,// как неприметное селенье,// как горсть огней – // из темноты во тьму» [2, с. 195]; «И что человек, что его берегут? – // гнездо разоренья и стона» [2, с. 173]; «Мы, должно быть, бываем тем деревом// прочным и чистым,// тёмной люлькой для образов, снящихся// змеям пятнистым» [2, с. 189]. С другой стороны, связанными с «вместилищем» выступают состояния человека: «круглая, как яблоко, тревога //качается в котомке колокольной» [2, с. 186]; «Печаль таинственна и сила глубока// семь тысяч лет в какой-нибудь долине// она лежала//...//А то поднимется, как полный водоём» [2, с. 175]. Через пространственный образ представлена «душа»: «душа для души – // не враг и не умная стража,// не мать, не сестра, а селенье в глуши» [2, с. 173]. В «Ямбах»: «Как в раковине ходит океан,//так в разум мой, в его скрипучий дом» [2, с. 255]; «Мой разум ныл и голодал,// как мышь в холодном погребе» [2, с. 257].

Пространственные элементы со значением «вместилище» при сопоставлении с человеком, его телом, разумом, душой, состоянием выявляют не только способность вмещать и сохранять, но такое качество, как «пригодность// непригодность» для жизни. Большинство элементов в приведённых конструкциях – это имена обжитых, упорядоченных пространств.

Следующий класс объектов сравнения составляют абстрактные понятия: «жизнь» и «смерть», «судьба», «рок», «счастье». Примеры из «Дикого шиповника»: «И наша смерть понравится тебе,// как старый ларчик в дорогой резьбе» [2, с. 50]; «И жизнь внутри изнемогла,// как в говорящей, пробующей клетке// непрорастающая мгла» [2, с. 85]; «как ларь летающий, как ящик потайной,// открыта тьма предназначенья» [2, с. 49]; «И зачем на весу// судьбу его держат, короткую воду// в стакане безумном, в стекле из природы» [2,

с. 25]. В «Тристане и Изольде» продолжается тенденция представлять явления неформленные, неподдающиеся визуализации в сопряжении с оформленным, сконцентрированным пространством: «мы здесь с котомкой бытия» [2, с. 102]; «но жизнь, мой друг, – // стеклянный подарок, упавший из рук» [2, с. 103]; «В пустой и грубой жизни, // как в поле, клад зарыт» [2, с. 127]; «Да сохранит тебя Господь, // читающий сердца, // в уныньи, в безобразии, и в пропасти конца – // в недосыгаемом стекле // закрытого ларца» [2, с. 127]; «О счастье, ты простая, // простая колыбель, // ты лыковая люлька» [2, с. 125]. Пример визуализации незримого, опредмечивания беспредметного обнаруживается в «Ямбах»: «как перстень-рок, ты камень в этом перстне» [2, с. 265] и в «Элегиях»: «о престранной // родине, сверкнувшей из прорех // жизни ненадёжной, бесталанной, // как в лачуге подземельной смех» [2, с. 309].

В отдельный класс объединяются объекты поэтического высказывания, обозначающие такие явления как «красота», «дух», «слово». Примечательно, что в «Диком шиповнике» примеров с такими объектами нет. Не много таких примеров находим в «Тристане и Изольде», где красота и предание соотносятся с сосудом: «Великолепие горит // жемчужину растворённой // в бутылки тёмной, засмоленной» [2, с. 115]; «Ведь красота сильней, чем сердце наше. \ \ Она гадательная чаша, \ \ невероятного прозрачнейший футляр» [2, с. 118]; «в ковше преданья тесном» [2, с. 107]. Важно отметить, что в данных примерах через пространственные образы «вместилища» транслируется способность красоты, предания, вмещать нечто невидимое, неведомое. «Красота» в сопоставлении с «чашей» наделяется сакральным смыслом.

В «Воротах, окнах, арках» находим следующую сравнительную конструкцию: «Ты слово моё, как сады в глубине, // ты, слава моя, как сады и ограды» [2, с. 176]. В «Стансах в манере Александра Попа» объектом сравнения выступает дух: «дух говорит, как клады из волны, // изъеденные солью глубины» [2, с. 239]; «тот далёкий отлетевший дух, // который наполняет этот стих, // как Фүльский кубок в глубинах морских» [2, с. 239].

Тенденция неформленные, неподдающиеся оформлению и визуализации объекты соотносить с пластическим пространственным образом «вместилища» продолжается в сравнениях явлений природного мира с пространственными элементами. Один пример такой конструкции встречаем в «Диком шиповнике»: «И некогда было: ещё за ольху – // и вырастет ветер, как город вверх» [2, с. 25]. Ещё один – в «Старых песнях»: «Как звезда, глядящая на // ясли, или в чаше малая // сторожка, на цепях почерневших качаясь, // ты гори, невидимое пламя» [2, с. 146]. Преобладают такие конструкции в «Воротах, окнах, арках»: «Из чулана зимы, // из коморки ночи // солнце выходит» [2, с. 212]; «мгла осени, как зёрнышко лежит» [2, с. 194]; «и эту тень, как чашку с белым светом, // возьми себе» [2, с. 185]. Соотнесение неформленного с оформленным обнаруживается и в таких конструкциях, где объект не называется определённым именем как нечто известное. Примеры таких конструкций обнаруживаются в «Воротах, окнах, арках»: «Не я ли раздвинул тяжёлые вещи, // что это дышало и было как сад» [2, с. 188]; «что ослепнет, то, друг мой, и светится, // то и мчит как ковчег» [2, с. 214] и в «Стансах в манере Александра Попа»: «Всё уйдёт из глаз моих // по образам и по ступеням их, // всё катится, как некий тёмный шар» [2, с. 232]; «И нужен облик, видимый, как снег: // он колыбель, качающая всех» [2, с. 231]; «это прячется: в орех, – // в ближайший миг, где шумно и черно, // сушёный мак, в горчичное зерно» [2, с. 226].

Следующий класс объединяет оформленные объекты поэтического высказывания. Это, как правило, вещь вообще или конкретная вещь («бусы», «камень»). Примеров конструкций с такими объектами гораздо меньше, чем конструкций с неформленными абстрактными объектами и примечательно, что большая часть их сосредоточена в «Старых песнях», о которых пока речь почти не шла: «В каждой печальной // вещи есть перстень или // записка, как в условленных дуплах» [2, с. 153]; «Плывёт себе камень, как лодка» [2, с. 165]; «Пёстрые они <бусы – Н.М.>, простые, // как сад и в саду павлины» [2, с. 157]. Пространственные элементы в «Старых песнях» раскрывают в вещи сокрытое внутреннее пространство. Для поэзии О. Седаковой принципиальным является проникновение в сокрытое, когда «незримое становится видимым». В данной книге, и это одно из отличий «Старых песен» от других книг, оформленное, сопоставляясь с оформленным, обнаруживает сходство в способности и вмещать, и сокрывать внутреннюю, никому невидимую жизнь.

Вещь в таком описании расширяется, открывает в себе внутренний простор. Один из ярких примеров такого описания находим и в «Ямбах»: «Большая вещь – сама себе приют.// Глубокий скит или широкий пруд,// таинственная рыба в глубине// и праведник, о неведном дне// читающий урочные часы.// Она сама – сосуд своей красоты» [2, с. 255]. Выявление элемента сходства между объектом и средством сравнения приводит к пониманию того, что вещь, по О. Седаковой, сущность свою, смысл свой и жизнь свою сохраняет внутри себя, что вещь – это скрытое явление, что форма вещи, её «внешний вид» – только скрывают внутреннюю сущность предмета. Седакова, создавая подобные конструкции, акцентирует вещь как «вещь в себе», в своём невидимом измерении.

Последний класс составляют пространственные объекты, сопоставляемые с пространственными элементами со значением «вместилища». В конструкциях с такими объектами пространство сопоставляется с пространством. Варианты подобного описания пространства через пространство обнаруживаются в «Диком шиповнике»: «И зимняя степь представлялась одной// занавешенной спальней из тёмных зеркал» [2, с. 64]; «Палка в землю стучит,// как в тёмные окна// дома» [2, с. 50], «Они <дома – Н.М.> как лампы висят на холме» [2, с. 77]; «в саду высокою, как чердак» [2, с. 41]. В данных конструкциях видна тенденция к сопоставлению «большого» пространства с «меньшим», тенденция к сужению, уменьшению пространственного объекта. В «Тристане и Изольде» обнаруживается похожая тенденция: «Не зря мы ходим, как по дому,// по ненасытной глубине» [2, с. 118]; «высокая волна – ларец для лучшего кольца» [2, с. 111]. И в «Воротах, окнах, арках»: «и выткнем своё мирозданье – // чулан, лабиринт, мышеловку, короче – // и странный, и душный его коридор, // колодезь, ведущий в сокровища гор» [2, с. 190]; «Никто не знает берега другого, \\\\ никто не \\\\ вынет драгоценный образ\\\ из этой неизвестной колыбели» [2, с. 200].

Таким образом, в поэзии Седаковой пространственные элементы со значением «вместилища», представляющие инвариантные пространственные образы дома, природного ландшафта, домашней утвари описывают объекты поэтического высказывания, в качестве которых выступает человек и всё, что является составляющими его, неоформленные явления («жизнь», «смерть», «красота», «слово»), оформленные вещи и само пространство. При этом акцентируются различные семантические нюансы в элементе сходства. В одних случаях акцентируется сходство внутреннего устройства сопоставляемых объектов, в других внешняя форма, т. е. элементом сходства является качество сконцентрированности, собранности в замкнутое пространство.

Список использованной литературы

1. Седакова О.А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ / О.А. Седакова / Волга. – 1991. – № 6. – С. 135–165.
2. Седакова О.А. Стихи / О.А. Седакова. – М.: «Гнозис», «Carte Blanche», 1994. – 384 с.
3. Аверинцев С.С. Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса / С.С. Аверинцев // Памятники книжного эпоса. – М.: Наука, 1978. – С. 215–230.
4. Гаспаров М.Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 275–286.
5. Григорьев В.П. Поэтика слова / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – 342 с.
6. Дугин А.Г. Абсолютная родина / А.Г. Дугин. – М.: Арктогея-центр, 1999. – 752 с.
7. Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – С. 15–56.
8. Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. – М.: Ad Marginem, 1995. – 426 с.
9. Спивак Д.Л. Язык при изменённых состояниях сознания / Д.Л. Спивак. – М.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. – 86 с.
10. Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира / Т.В. Цивьян // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Вып. 10. – Тарту, 1968. – С. 65–85.
11. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 272–316.

У статті розглядається поетичний світ О. Седакової через один з просторових елементів, що функціонує на рівні поетичного висловлювання. Особлива увага приділяється семантиці інваріантного просторового образу, саме це дозволяє дійти до висновку про його взаємозв'язок зі світоглядом поетеси.

Ключові слова: тезаурус, просторовий елемент, структура тропа.

The article investigates O. Sedakova's poetic world through one of the space elements that function on the level of poetic utterance. Attention is drawn to the semantics of invariant space image and it leads to the conclusion about its connection with the world outlook of the poetess underlying her creative activity.

Key words: thesaurus, space element, trope structure.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.111.82-191

К.А. ВЕЛЬЧЕВА,

*старший преподаватель кафедры английской филологии и перевода
Днепропетровского университета экономики и права
имени Альфреда Нобеля*

АЛЛЕГОРИЯ ПУТИ В ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА «ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»

В статье исследуется семантика образа пути в аллегорической поэме «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда. Анализируется хронотоп пути и его роль в раскрытии проблематики поэмы.

Ключевые слова: видение, аллегория, персонификация, время, пространство.

XIV век в Англии стал временем формирования национальной традиции, зарождения тенденций, характерных для английской литературы в последующие века. Английская поэзия этого периода представлена яркими именами Джеффри Чосера, Уильяма Ленгленда, Джона Гауэра. Опираясь на достижения средневековой литературы, творчество каждого из них несет черты неповторимого своеобразия.

Нам кажется важным обратиться к анализу аллегорической поэмы Ленгленда «Видение о Петре Пахаре», так как она не только вызвала резонанс среди современников, но и оказала сильное влияние на английскую поэзию Возрождения, в частности на творчество Эдмунда Спенсера. Только первые семь глав поэмы были опубликованы на русском языке в переводе Д.М. Петрушевского [5]. «Видению о Петре Пахаре» посвящена обзорная статья академика М.П. Алексеева [1], некоторые аспекты поэмы были затронуты в книге М.К. Поповой «Аллегория в английской литературе Средних веков» [10], произведение также становилось объектом исследований М.И. Николы [6–9]. Этим, насколько нам известно, изучение поэмы в советском и российском литературоведении ограничивается. В украинской науке творчество Ленгленда вообще пристально не рассматривалось. Между тем изучение «Видения о Петре Пахаре» необходимо для раскрытия специфики английской литературы Предвозрождения и понимания традиции, повлиявшей на английскую аллегорическую литературу Возрождения.

Аллегория играла важную роль в литературном процессе XIV века. Как форма мироощущения, «способ понимания и художественного отражения окружающего мира» [10, с. 8] аллегория существовала на протяжении всего средневековья. Человеку было свойственно искать скрытый смысл во всех проявлениях окружающего мира, который понимался как написанная Богом книга. Такое мировосприятие, определяемое В.В. Бычковым как символично-аллегорическое [2], повлияло на распространение аллегории как художественного средства. Попова подчеркивает, что «аллегория как художественный прием применялась практически во всех жанрах средневековой литературы. ... Аллегория определяет художественную структуру таких жанров, как словопрения, видения, притчи, моралите» [10, с. 33].

Аллегорические персонажи, которыми «населено» художественное произведение, могут совершать различные действия. А. Флетчер выделил два типа фабулы или две парадигмы действий аллегорических персонажей: сражение и движение. Парадигма сражения характерна также для спора и диалога. К парадигме движения исследователь отнес путешествие в поисках приключений или истины, шествие семи Смертных грехов, танец Смерти, энциклопедические и космогонические аллегории [10, с. 33–34].

Жанр видения часто строится на основе парадигмы движения. Традиционно в религиозном видении сновидец совершает загробное путешествие, посещает ад, чистилище и рай или только какую-либо часть загробного мира. Творческое воображение автора, как правило, насыщает картины ада большим количеством ярких подробностей, рай изображается значительно более стереотипно [8, с. 9]. В светском видении сновидец перемещается в некий фантастический мир, придуманный автором. Такой вариант видения представлен «Романом о Розе» и ранними поэмами Чосера. Традиции религиозного видения продолжают и развивают «Божественная комедия» Данте и «Видение о Петре Пахаре» Ленгленда. Сравнивая эти две аллегорические поэмы, Никола приходит к выводу, что «Ленгленд идет дальше Данте, отказываясь и от проецирования действительного мира на мир потусторонний и от поддержания иллюзии инобытия; он прямо переносит действие видения в плоскость земной, «посюсторонней» жизни» [7, с. 22]. В поэме Ленгленда события видения происходят в Англии XIV века, в Иерусалиме, а также в местности, не имеющей четких пространственных характеристик. Как и «Божественная комедия», «Видение о Петре Пахаре» обладает морально-религиозной проблематикой: в центре внимания автора – современное состояние нравов, он озабочен поиском способов спасения души.

Символика пути присутствует во многих культурах мира. «Прохождение пути всегда связано с преодолением трудностей, препятствий, поэтому путь также символизирует инициацию, обряд посвящения, приобщения к прежде недоступному знанию, обретение мудрости, житейской или сакральной» [3, с. 487]. «Концепция пути всегда связана с тайной спасения» [4, с. 407]. В культуре христианской важным становится образное библейское описание добродетельной и греховной жизни: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7: 13–14). Библия дает многочисленные примеры странствий пророков и Иисуса Христа. Помимо этого, в реальной жизни странствия совершали многие современники Ленгленда, которые отправлялись в паломничества и посещали святые места в надежде обрести спасение души.

В жанре видения «структурообразующим элементом сюжета» выступает фигура сновидца [8, с. 9]. В поэме Ленгленда этот образ выполняет именно такую функцию, скрепляя воедино разнородные части сюжета произведения. Увиденное излагается от первого лица. Основная доля изображенных событий приходится на сновидения. Социальное положение сновидца точно не определено, его имя – Уилл – называется только с середины поэмы. Уилл показан в произведении в состояниях сна и бодрствования, они чередуются, эпизоды бодрствования обрамляют сны. Граница перехода между ними всегда четко определена. Но оба состояния объединяет мотив пути: рассказчик совершает странствия как во сне, так и наяву. Уилл не единственный персонаж в поэме, который отправляется в путь. Массовое паломничество предпринимает толпа кающихся грешников в первой части поэмы, по дороге сновидец встречает различные аллегорические персонажи и некоторое время путешествует с ними вместе, в конце поэмы в путь отправляется Совесть, движимый желанием найти Петра Пахаря. Мотив пути лежит в основе сюжетного ряда и помогает автору выстроить идейный комплекс произведения. Объект поиска в поэме несколько раз меняется: толпа грешников ищет Истину, после этого сновидец хочет узнать, что такое Делай-хорошо, Делай-лучше и Делай-лучше-всего, далее он желает увидеть Петра Пахаря. Этот поиск приводит сновидца к пониманию концепции христианской любви к ближнему, помогает ему прочувствовать и осознать то, о чем он услышал в первом сновидении от Святой Церкви.

«Видение о Петре Пахаре» состоит из пролога и двадцати глав, которые у Ленгленда названы *passus* (лат. шаг). Таким образом, само членение поэмы на главы показывает, что ее композиция строится как движение вперед, состоящее из последовательных шагов. Перемещения Уилла в пространстве, связанные с его интеллектуальными и духовными поис-

ками, подразумевают его развитие и приближение к пониманию высших истин и ценностей.

Пролог открывается сообщением сновидца о том, при каких обстоятельствах ему явилось видение:

In a sommer seson, whan soft was the sonne,
I shoe me in shroudes as I shepe were,
In habite as an heremite unholy of workes,
Went wyde in this world wondres to here.

Летнею порою, когда солнце грело,
Надел я грубую одежду, как будто я был
пастухом,
Платье пустытника, вовсе не святого по
своим делам,
И пошел бродить по этому широкому свету,
чтобы послушать о его чудесах [5, с. 42–43].

Иными словами, Уилл праздно скитается без определенной серьезной цели, живя в греховности. Цель поиска появляется у него в результате опыта, пережитого во сне. Задремав, Уилл видит башню на возвышении, под ней – темницу в долине, между ними – поле, полное людей. Этот пейзаж аллегорически изображает выстроенную вертикально средневековую картину универсума, то есть рай, ад и человечество. Спящему Уиллу является леди Святая Церковь и объясняет значение увиденного, а также учит его, что для спасения души необходима любовь. Далее рассказчик наблюдает сцену свадьбы леди Мид (имя этого аллегорического персонажа переводится как «мзда, взяточничество»), присутствует при исповеди семи смертных грехов. После этого толпа кающихся отправляется на поиски Истины, но никто не знает, где найти святого с таким именем. Рассказчик не сообщает о том, что он сам движется в этой толпе, но обстоятельства странствия этих людей ему хорошо известны. Создается впечатление, что сновидец остается на месте, его положение статично, а события «проплывают» перед его взором.

У кающихся есть цель поиска, но они не знают верного направления пути, «потому они блуждали, как звери, по берегам и холмам» [5, с. 205]. Беспорядочные передвижения толпы напоминают суету людей на поле-человечестве в прологе. Уже осознав необходимость поиска, они не в состоянии самостоятельно пройти трудный путь духовного совершенствования и нуждаются в руководстве. По дороге странники встречают пилигрима, идущего с Синая и от гроба Господня. Он рассказывает о своем паломничестве:

In Bethleem and in Babiloyne I haue ben in bothe,
In Ermony, in Alisaundre, in many other places.
Ye may se bi my signes that sitten on myn hatte,
That I haue walked ful wyde in wete and in drye,
And soughte gode seyntes for my soules helth.'

Я был в Вифлиеме и в Вавилоне,
В Армении, в Александрии и во многих
других местах.
Вы можете видеть по моим памяткам,
которые сидят у меня на шляпе,
Что я очень далеко странствовал и в
дождь, и в засуху
И посещал божьих святых для блага
моей души» [5, с. 206–207].

Пилигрим совершал путешествия по святым местам, но никогда не слышал о «святом муже» по имени Истина. Таким образом, перемещения в пространстве не становятся для него духовным путем. По мысли автора, одни путешествия по святым местам не дают человеку возможности приблизиться к спасению души.

Духовное паломничество кающимся может помочь совершить только простой пахарь Петр. Он берет за указание путь к Истине, вехами которого являются библейские заповеди. Автор выстраивает из них особую географию, прибегая, как отмечает М.И. Никола, к «овеществлению идей» [7, с. 26]:

"And so boweth forth by a brook, "" Beth-
buxom-of-speche',
[Forto] ye fynden a ford, " Youre-fadres-
honoureth' :

А затем направляйтесь мимо ручья *Будьте скромны в своей речи*,
Пока не найдете канала *Чтите ваших отцов*.

...

...

And so shaltow se “Swere-noght-but-if-it-be-for-nede- And-nameliche-on-ydel-the-name-of-God-Almyghty.” “Thanne shaltow come by a croft, but come thow noght therinne: The croft hatte “” Coveite-noght-mennes-catel-ne-hire-wyves- Ne-noon-of-hire-servauents-that-noyen-hem-myghte.”	И тогда ты увидишь <i>Не клянись, разве только по нужде, И в особенности не клянись всуе именем Бога всемогущего.</i> Затем ты будешь проходить мимо огорода, но не входи в него; Этот огород называется <i>Не пожелай скота ближнего своего, ни жены его, Ни единого из слуг его, что может нанести ему урон.</i>
... “Two stokkes ther stondesth. ac stynte th[ow] noght there: Thei highte “”Stele-noght” and “” Sle-noght”-- strik forth by bothe,	... Два пня стоят там, но вы там не останавливайтесь, Они называются <i>Не укради, Не убий;</i> быстро проходите мимо них обоих.
... “Thanne shaltow blenche at a bergh, “Bere-not-ais-witnesse”; He is frythed in with floryns and othere fees manye:	... Затем ты повернешь мимо холма <i>Не лжесвидетельствуй.</i> Он обсажен флоринами и множеством другого добра.
... “ Thanne shalt thow see “” Seye-sooth-so-it-be-to-doone In-no-manere-ellis-noght-for-no-mannes-biddyng.”	... Затем вы увидите <i>Говори правду, так должно быть сделано, И никоим образом иначе, кто бы об этом ни просил</i> [5, с. 208–211].

В индульгенции, которая дарована Петру Истиной, сказано, что спасется делающий добро и поступающий хорошо. После пробуждения и в дальнейших сновидениях рассказчик хочет узнать, что же такое *Делай-хорошо*, поэтому отправляется на поиски аллегорического персонажа с таким именем. Массовое паломничество сменяется индивидуально предпринятым путешествием рассказчика. В центре внимания поэмы – его личные интеллектуальные и духовные искания, аллегорически изображенные как странствие. Наяву рассказчик размышляет о сне, жалеет о том, что во сне не увидел большего, продолжает поиск того, кого искал во сне. Во время странствий во сне он встречается с различными персонажиками. Среди них – Мысль, Ум, Воображение, Обучение, Ученость, Природа, Совесть, Терпение, Бедность, Вера, Надежда, Любовь. Эти образы строятся на основе олицетворения понятий различных типов – этапов работы интеллекта, свойств человеческой психики и характера, существующих независимо от человека внешних реалий, базовых понятий христианской религии. Таким образом, путь во сне является и путешествием во «внутреннем» пространстве рассказчика, и во внешнем объективном пространстве, и в пространстве христианской идеологии.

Созданию образа пути способствуют глаголы движения («went wide» [5, с. 42], «I hadde faren a fourlonge» [5, с. 152], «my waye ich yede» [5, с. 262], «romed aboute» [11], «forth gan I walke» [11], «wente I forth after» [11]). В некоторых случаях хронотоп пути прерывается хронотопом архитектурного пространства. Так, в поэме дается подробное описание жилища Истины, представленное как гипотетическая цель поиска, в которое участники поиска не входят. В ходе странствий сновидец попадает ко двору Учености (автор здесь акцентирует внимание на действии, разворачивающемся внутри помещения, а не на его описании). На глазах у читателя происходит строительство амбара для хранения зерен добродетели под названием Единство, аллегорически представляющего церковь, в который сновидец входит в конце поэмы. Время и место странствия рассказчика достаточно условны. Иногда он сообщает, сколько времени провел на каком-либо отрезке пути («Thought and I thus thre daies we yeden» / «три дня Мысль и я шли вместе» [11]). В поэме нет подробного описания местности, через которую он идет. Предстоящий путь точно очерчен только в тех случаях, когда аллегорический персонаж хочет преподать сновидцу четкий свод правил поведения.

Помимо уже процитированного отрывка, где Петр Пахарь наставляет кающихся на путь библейских заповедей, подобным образом построено описание дороги от Обучения к Учености. Дама Обучение обращается к сновидцу:

“Aske the heighe wey,’ quod she, – hennes to Suffre-
Bothe-wele-and-wo, if that thow wolt lerne;
And ryd forth by richesse, ac rest thow noght therinne,
For if thow couplest thee therwith to Clergie comestow nevere.
“And also the likerouse launde that Lecherie hatte--
Leve hym on thi left half a large myle or moore,
Til thow come to a court, Кеpe-wel-thi-tunge-
Fro-lesynges-and-lither-speche-and-likerouse-drynkes.
Thanne shaltow se Sobretee and Sympletee-of-speche,
That ech wight be in wille his wit thee to shewe;
And thus shaltow come to Clergie, that kan manye thynges.

«Спрашивай прямой путь, – сказала она, – отсюда к Страдай-
И-в-счастье-и-в-беде, если ты хочешь это выучить;
Проезжай мимо богатств, не останавливайся там,
Ибо если ты привяжешься к ним, то никогда не придешь к Учености.
А также распутная земля, которая зовется Разврат –
Оставь ее слева от себя на хорошую милю или больше,
Пока не придешь ко двору Держи-хорошо-свой-язык-
От-лжи-и-клеветы-и-распутных-напитков.
Тогда увидишь Трезвость и Простоту-речи,
С которыми каждый человек охотно поделится с тобой своим умом;
И таким образом придешь ты к Учености, который знает многие вещи [11].

Так, представляя абстрактные правила в виде конкретных элементов пространства, автор предлагает читателю некий кодекс поведения, демонстрируя характерную для средневекового человека способность «ставить знак равенства между материальным и нематериальным, между конкретно-чувственным и понятийно-абстрактным» [10, с. 17].

Хотя пространство в прологе организовано по принципу готической вертикали, в своих исканиях сновидец перемещается в горизонтальной плоскости. Исключение составляют только два эпизода. В одиннадцатой главе Природа возносит Уилла на гору Середина-земли, чтобы показать чудеса мира природы и вызвать у него восхищение замыслом Творца. В восемнадцатой главе Уилл спускается к вратам ада, где слышит требование Христа открыть ворота и выпустить избранных, однако сам ад сновидец не посещает. Никаких подробностей спуска или подъема автор не приводит, акцент делается на том, что рассказчик увидел, и его чувствах при этом. Аллегорические башня на возвышении и темница в долине, которые Уилл видит только издалека, представляют два нравственных полюса притяжения для человечества и придают времени и пространству поэмы глобальный масштаб.

Проснувшись, рассказчик находится под влиянием увиденного. Он размышляет о приснившемся, жалеет о том, что во сне не увидел большего, продолжает поиск того, кого искал во сне. Наяву у рассказчика нет поводыря. В отличие от странствия во сне, в состоянии бодрствования лишь однажды топос пути соединяется с топосом встречи. Уилл видит двух монахов, задает им вопросы и выслушивает ответы, что повторяет ситуации встреч во сне. Монахи не могут удовлетворить интеллектуальные и духовные запросы сновидца, и это состояние неудовлетворенности порождает череду встреч с персонифицированными абстракциями во сне.

Иногда рассказчик упоминает, сколько времени он путешествовал («er I hadde faren a fourlonge» / «прежде, чем я прошел ферлонг» [5, с. 152–153], «after my wakynge it was wonder longe» / «прошло много времени» [11]), прежде, чем снова уснул. В некоторых случаях фигурирует время года, когда Уилл увидел сон: это, как и в прологе, лето. Местность, по которой он бродит, не названа. Только один раз сообщается, что он бродил «by a wilde wildernesse, and by a wodes side» / «по дикой пустынной местности и на опушке леса» [11]. Кроме того, рассказчик говорит, что окружающие считали его поведение неподобающим. Он не оказывал почтения лордам и леди «in pelure with pendaunts of silver» / «в мехах с се-

ребряними подвесками» [11], адвокатам или другим высокопоставленным особам. Можно заключить, что Уилл бродил по большому городу, возможно, это был Лондон. Внимание также уделяется психологическому состоянию рассказчика во время его странствий наяву. Он «wittees nerhande» / «почти обезумевший» [11], «so my wit weex and wanyed til I a fool weere» / «у меня то прибывало, то уменьшалось ума, пока я не стал дураком» [11].

Начиная с семнадцатой главы местность, по которой во сне идет Уилл, идентифицируется как дорога в Иерусалим. Он продвигается в сопровождении Веры и Надежды, в образах которых узнаваемы Авраам и Моисей. Автор органично вплетает в повествование библейскую притчу о добром самаритянине. Пространство пути рассказчика срастается с пространством притчи:

And as we wenten thus in the wey, wordynge togideres, Thanne seighe we a Samaritan sittynge on a mule, Ridynge ful rapely the righte wey we yeden, Comynge from a contree that men called Jerico-- To a justes in Jerusalem he [j]aced away faste.	И когда мы так шли, споря, нашей дорогой, Мы увидели самаритянина, который сидел на муле И очень быстро ехал той же дорогой, что и мы, Из страны, которую люди называют Иерихон, – Он спешил на турнир в Иерусалим [11].
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Вслед за библейскими комментаторами у Ленгленда повторяется и развивается параллель между образами самаритянина и Христа, в которых основное звучание в общем контексте поэмы приобретает мотив любви, один из центральных в «Видении». Сновидец проходит путь Христа, видит распятие и воскресение, соперечивает и духовно перерождается. Теперь после пробуждения его путь лежит в церковь.

Однако завершение цикла поиска переходит в начало нового витка, композиция поэмы оказывается разомкнутой. Вскоре после того, как Уилл во сне укрывается в Единстве от атаки Антихриста и грехов, выясняется, что оно почти разрушено. Так как амбар Петра Пахаря уже не способен выполнять свои функции спасения грешников, Совесть отправляется на поиски самого Петра Пахаря.

Образ пути также аллегорически представляет в поэме человеческую жизнь. Воображение сообщает сновидцу, что следовал за ним сорок пять лет, в конце поэмы Уилла атакует Старость. Таким образом, рассказчик изображен на разных этапах своей жизни, он меняется не только духовно, но и физически.

Образ пути в поэме представляет собой многоуровневую аллегорию. В буквальном смысле он выглядит как посещение определенных мест в некотором географическом пространстве. Кроме того, понятие пути служит для обозначения человеческой жизни, которая также разворачивается во времени и пространстве. Продвижение сновидца вперед символизирует его моральное совершенствование, а также приближение к Богу.

Список использованной литературы

1. Алексеев М.П. Видение о Петре Пахаре / Михаил Алексеев // Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. – М.-Л., Гослитиздат, 1960.
2. Бычков В.В. Образ // Бычков В.В. Эстетика отцов церкви. – Институт философии Российской академии наук. Научно-издательский центр «Ладомир». – М., 1995. – Режим доступа: http://www.krotov.info/libr_min/b/bulgakovs/bychkov00/html
3. Королев К. Путь / К. Королев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005.
4. Куклев В. Путь / В. Куклев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Астрель-Миф, 2002.
5. Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре / У. Ленгленд // Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д.М. Петрушевского] – Л.: Издат. Акад. Наук СССР, 1941.
6. Никола М.И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда. Своеобразие жанра / Марина Никола // Метод и жанр в зарубежной литературе. – Вып. 4. – М., 1979.

7. Никола М.И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения / Марина Никола // Художественное произведение в литературном процессе / на материале Англии/. – М., 1985.

8. Никола М.И. Сюжетно-композиционные особенности средневековых видений / Марина Никола // Проблемы литературных жанров. Материалы четвертой научной межвузовской конференции. – Томск: Изд-во Томского университета, 1983.

9. Никола М.И. Эволюция средневековых видений и «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М.И. Никола. – М., 1980.

10. Попова М.К. Аллегория в английской литературе Средних веков / Мария Попова // Аллегория в английской литературе Средних веков. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1993.

11. William Langland's The Vision of Piers Plowman [перевод осуществлен автором статьи] – Режим доступа: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=cme;idno=PPLan>.

У статті досліджується семантика образу шляху в алегоричній поемі «Видіння про Петра Орача» У. Ленгленда. Аналізується хронотоп шляху та його роль у розкритті проблематики поеми.

Ключові слова: видіння, алегорія, персоніфікація, час, простір.

The article researches into the meaning of the image of way in the allegorical poem «The Vision of William Concerning Piers the Plowman» by W. Langland. The author of the article analyses the chronotop of way and its role in revealing the problematics of the poem.

Key words: vision, allegory, personification, time, space.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 811.161.1'38

Е.И. ПАНЧЕНКО,

*доктор филологических наук,
заведующая кафедрой лингвистической подготовки иностранцев
Днепропетровского национального университета им. Олеся Гончара*

ОБЪЕМ ТЕКСТА КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ЕГО СЖАТОСТИ

В статье рассматривается проблема статистических параметров особого вида текстового образования – сжатого текста.

Ключевые слова: текст, сжатый текст, объем, графема, слово.

В данной статье в общем виде ставится проблема исследования одного из аспектов сжатого текста – его объема. Актуальность данного исследования обусловлена значительной ролью сжатых текстов во многих сферах деятельности человека (реферирование, аннотирование, сообщение новостей, SMS-переписка и др.).

Под сжатым текстом мы понимаем сообщение, объективированное подобно любому иному тексту в письменной форме, построенное путем сокращения полного текста либо созданное как изначально краткое, предназначенное при необходимости для дальнейшего развертывания в более объемный текст. Сжатый текст имеет повышенную информативную насыщенность по сравнению с первичным полным вариантом, что достигается благодаря разнообразным обязательным и факультативным средствам всех уровней языка.

Объем сжатого текста (СТ) можно считать одним из важных его признаков, хотя для ряда текстов (конспект, тезисы) этот признак, по-видимому, является факультативным. Такой признак СТ, как его объем, на наш взгляд, непосредственно связан с его лингвистическими характеристиками, так как, по нашим наблюдениям, существует определенная корреляция объема текста как с планом содержания (характер и тематика СТ), так и с планом выражения (в частности, выбор грамматических способов передачи необходимой информации). Исследование краткости и компрессии текста ведут Б.П. Дюндик, И.И. Инфантова, К.М. Сухенко и многие другие авторы, однако проблема, связанная с влиянием объема текста на процесс и результат его сжатия еще остается нерешенной.

Целью данной статьи является установление соотношения полного текста и его сжатого варианта на уровне графем, лексем и предложений.

По нашим наблюдениям, существуют две основные разновидности таких текстов: первичный сжатый текст, формирующийся до создания полного варианта, и вторичный сжатый текст, являющийся результатом переработки соответствующего развернутого текста. Первичный текст может быть потенциально развертываемым (словарная статья, телеграмма) или необходимо развертываемым (проспект издания, план сочинения). Потенциально развертываемый текст может быть независимым, то есть понятным без контекста и ситуации, ситуативно или контекстуально зависимым или опираться на экстралингвистическую основу (подпись к рисунку). Необходимо развертываемый текст может быть подготовлен для публикации и существовать самостоятельно (тезисы научного сообщения) или

быть вспомогательным звеном при построении полного варианта (план выступления). В свою очередь, вторичный сжатый текст может существовать как неотъемлемая составная часть полного варианта либо как отдельное речевое произведение.

Наиболее актуальной является проблема объема документа и степени его сжатия для таких распространенных жанров СТ, как реферат и аннотация того или иного издания, чаще всего научного. Как указывается в лингвистической литературе, научный текст адресован узкому кругу специалистов и рассчитан на наличие общего опыта, знаний, интересов и целей. Поскольку коммуникация в науке есть непрерывный процесс, отправитель сообщения описывает не все детали денотативной ситуации, а лишь новую информацию и выявляет связи этого нового с уже известным, что осуществляется в форме реферата и аннотации.

Существуют определенные стандарты, касающиеся объема указанных жанров, хотя многообразие назначения и видов рефератов и аннотаций иногда заставляет их составителей отходить от таких стандартов. Согласно ГОСТу, объем реферата зависит от объема реферируемого издания и может составлять от 500 печатных знаков и кратких сообщений до 2500 знаков для документов большого объема. Средний объем аннотации составляет около 600 печатных знаков.

Таким образом, теоретически определены верхний и нижний пределы указанных документов, и мы поставим перед собой вопрос: как практически соотносятся объем первичного и вторичного документов?

Как неоднократно подчеркивалось в лингвистических работах, исследование различных аспектов того или иного текста целесообразно проводить с учетом количественных измерений. Количественные подсчеты не являются основной целью нашего исследования, и мы не претендуем на их полноту и завершенность, считая, что для специальных исследований именно в этом направлении нужны особые методы и несравненно большее количество материала, чем то, которое отобрано нами для получения некоторых количественных иллюстраций. Поэтому основное внимание в нашем исследовании мы уделяем не абсолютным, а относительным количественным показателям, касающимся объема документа.

Для наших количественных исследований мы сосредоточим внимание на соотношении таких речевых произведений, как первичный текст (книга, статья, диссертация) и относящиеся к нему вторичные документы – реферат и аннотация. Первичный текст является исходным материалом, который подвергается процессу сжатия при необходимости представить его в той или иной минимизированной форме. В первую очередь в таком случае происходят изменения в семантическом и семантико-логическом плане. Тем не менее, возможно, существует определенная закономерность между объемом первоисточника и объемом того текста, который возникает при его сокращении. Для данного исследования мы произвели соответствующий отбор первоисточников и указанных СТ, сформировав выборку в количестве 100 текстов-первоисточников, 100 рефератов, 100 аннотаций. В данную выборку вошли речевые произведения с различной содержательной направленностью: работы по техническим дисциплинам (машиностроение, энергетика и другие), а также теоретические произведения в области языкознания и литературоведения, опубликованные в реферативных журналах.

Для получения усредненных данных тексты были сгруппированы в 10 серий по 10 единиц в каждой и по указанным сериям были проведены определенные количественные подсчеты. Проведение количественных подсчетов имело целью решение следующих задач: определение абсолютного и относительного соотношения объемов первичного и вторичного документов по количеству графем; определение такого же соотношения по количеству слов и предложений; определение степени сжатия и ее зависимость от объема первоисточника; исследование степени использования новых слов в указанных жанрах СТ.

Необходимо дать следующие пояснения к выборкам, результаты анализа которых представлены в табл. 1–3. В выборки 1–8 вошли тексты, представляющие собой научные работы по техническим дисциплинам; рефераты и аннотации к ним соответствуют названным выше требованиям к их построению. Выборки 9 и 10 включают тексты по филологическим проблемам (языкознанию и литературоведению). Рефераты к ним представлены в соответствующих реферативных журналах. Эти рефераты имеют значительно больший объем по сравнению с техническими стандартными текстами и, как нам представляется,

являются рефератами по названию, а по сути приближаются к жанру рецензии и не имеют четко определенных объемных рамок.

Приведем примеры текстов рефератов и аннотаций, которые послужили объектом нашего исследования.

Аннотация. В книге рассмотрена классификация машин для подачи жидкостей и газов, изложены кратко основы теории этих машин, освещены вопросы ориентировочных аэродинамического и гидродинамического расчетов некоторых типов насосов и компрессоров. В книге рассмотрены конструкции машин и их элементов. Уделено внимание некоторым новым оригинальным конструкциям машин.

Книга предназначена для ИТР, занимающихся исследованием, проектированием, изготовлением и эксплуатацией насосов. Она может быть также полезна студентам машиностроительных специальностей.

Реферат. Сообщается о классификации насосов, их особенностях и полях применения. Далее раскрываются типовые х-ки всех основных групп лопастных и объемных насосов (в том числе и с магнитным приводом), включая также и зависимости подачи и функции времени (для объемных машин). Рассматриваются конструктивные схемы и особенности каждой типовой конструкции. Наибольшее внимание уделяется новым и перспективным конструкциям – насосам с магнитным приводом, дозировочным насосам повышенной точности дозирования однофазных и двухфазных жидкостей, а также центробежным насосам высокого давления. Сформулированы основные требования к современному насосостроению: высокий КПД, надежность, автоматическое регулирование процесса, герметизация, применение пластмасс.

Результаты количественных подсчетов по приведенным выше текстам суммированы в последующих таблицах. В табл. 1 представлено соотношение объема первичного и вторичного документов (реферата и аннотации), выраженного в графемах. Подсчет количества графем в полном варианте (первичном тексте) был сделан приблизительно, подсчитывалось их среднее количество на нескольких страницах и затем проводился общий подсчет по всему объему текста. Как видно из приведенной таблицы, в среднем реферат и аннотация составляют 1–1,8% объема текста-первоисточника. Если сравнить полученные данные с требованиями стандарта к реферату, аннотации, то можно сделать вывод о том, что объем аннотации несколько меньше, чем это отмечается в стандарте, тогда как объем реферата примерно соответствует стандартным требованиям, однако различия в объеме рефератов являются более заметными.

Таблица 1

Объем первичного и вторичного текстов в графемах

Вид текста № выборки	Документ	Реферат	% к 2	Аннотация	% к 2
1	2	3	4	5	6
1	8250	91	1,1	78	0,95
2	33000	370	1,1	363	1,1
3	22000	105	0,5	122	0,6
4	24750	644	2,6	511	2,1
5	13750	595	4,3	364	2,65
6	30250	966	3,2	501	1,7
7	16500	294	1,8	237	1,4
8	27500	182	0,7	206	0,75
9	657250	6201	0,9	434	0,07
10	189750	3475	1,8	392	0,2
Среднее	102300	1292	1,8	320,8	1,14

Рассмотрим далее полученные нами подсчеты, касающиеся объема первичного и вторичного документов, выраженного в лексических единицах и предложениях. Эти под-

счета представлены в табл. 2 и 3. Подсчет количества лексических единиц в полном варианте (первичном тексте) был сделан приблизительно, то есть нами подсчитывалось среднее количество слов на нескольких страницах (около десяти), а затем проводился общий подсчет по всему объему анализируемого текста.

Таблица 2

Объем первичного и вторичного текстов в словах

Вид текста № выборки	Документ	Реферат	% к 2	Аннотация	% к 2
1	2	3	4	5	6
1	900	13	1,4	11	1,2
2	3600	53	1,5	50	1,4
3	2400	15	0,6	18	0,8
4	1500	85	5,7	52	3,5
5	3300	138	4,2	70	2,1
6	1800	42	2,3	38	2,1
7	3000	26	0,9	33	1,1
8	3600	210	5,8	78	2,2
9	71700	1120	1,6	62	0,09
10	20700	462	2,2	56	0,27
Среднее	11250	216	2,6	46,8	1,48

Таблица 3

Объем первичного и вторичного текстов в предложениях

Вид текста № выборки	Документ	Реферат	% к 2	Аннотация	% к 2
1	2	3	4	5	6
1	48	3	6,3	3	6,3
2	204	4	1,96	4	1,96
3	128	2	1,6	2	1,6
4	144	4	2,8	3	2,1
5	85	3	3,5	4	4,7
6	188	5	2,7	4	2,1
7	96	3	3,1	2	2,1
8	170	2	1,2	4	2,4
9	3824	39	1,02	4	0,1
10	1104	19	1,7	3	0,3
Среднее	599	8,4	2,6	3,3	2,4

В результате анализа количественных данных, представленных в табл. 1–3, можно сделать следующие выводы. Количество слов и предложений в рефератах и аннотациях произведений по техническим дисциплинам сопоставимо между собой, в некоторых случаях рефераты несколько длиннее аннотаций, в других случаях – наоборот, хотя в основном аннотации незначительно короче. В выборках 9 и 10 по филологическим проблемам рефераты значительно длиннее аннотаций (в среднем в 10 раз), тогда как аннотации к указанным текстам соответствуют общему стандарту и по объему практически не отличаются от имеющих аннотаций к техническим произведениям.

В определенной мере изменение объема сжатых текстов, выраженного в количестве слов и предложений, зависит не только от объема полного текста, но и от того издания, в котором рефераты опубликованы, иными словами, от личности составителя и целей, которые он ставит перед собой, то есть реферат несет отпечаток субъекта творческого процесса. Это заметно в выборках 3, 7 и 8, когда объемы текстов в выборках 3 и 7 (РЖ «Машиностроение») оказываются несколько меньше средних, а в выборке 8 (РЖ «Насосостроение») несколько больше.

Исходя из соотношения размеров вторичных документов (реферата и аннотации) и первичного документа, можно также отметить, что в среднем реферат и аннотация по количеству слов и предложений составляют около 2% объема первоисточника, то есть формально текст сворачивается примерно в 1/50 объема, тогда как в лингвистических исследованиях отмечается, что оптимальная цифра составляет 1/8.

Количественные данные по различным видам сжатого текста позволяют предположить, что объем сжимаемого текста косвенным образом влияет на объем текста сжатого, хотя представляется затруднительным определить их прямую зависимость. Как свидетельствуют наши исследования, при объеме документа более 20 страниц, то есть около 6000 слов, объем реферата перестает увеличиваться. Объем же аннотации практически не зависит от объема аннотируемого произведения.

Еще одним направлением количественного анализа сжатых текстов является исследование разнообразия их лексического состава. Процентное соотношение разных слов на фиксированном отрезке текста было проанализировано нами по нескольким методикам. В первом случае в силу того, что, как правило, сжатые тексты представляют собой достаточно короткое речевое произведение, мы осуществили 100 выборку текстов рефератов и аннотаций длиной по 100 слов в каждой выборке. В соответствующих текстах первоисточников также были отобраны отрезки равного объема. В каждой выборке было определено процентное содержание новых слов по сравнению с предыдущей. Несколько иное в количественном плане второе исследование процентного соотношения разных слов в документе – реферате – аннотации было проведено на текстах, посвященных проблемам: 1) насосостроения; 2) двигателестроения; 3) языкознания. Была проанализирована выборка из 1000 слов первоисточника и такой же объем аннотаций и рефератов по указанным проблемам. Анализ полученных данных свидетельствует о том, что количество новых слов в таком виде выборки выше в реферате и аннотации по сравнению с текстом первоисточника; аннотации можно считать несколько более разнообразными по составу, чем реферат (на 2–3%). Различие в степени разнообразия слов в первом и втором случае, по-видимому, связано с тем, что в 10 выборках анализу подвергались разные тексты-первоисточники, тогда как во втором случае аннотации и рефераты представляли собой сжатый вариант одного и того же произведения, а 1000 слов были отобраны из одного первичного текста. Иными словами, степень разнообразия лексических единиц в определенной мере связана с объемом СТ.

Было также исследовано количество разных слов в полном тексте – аннотации – реферате методом обратного наложения. При этом мы проанализировали 50 аннотаций и 50 рефератов по техническим вопросам и соответствующее их объему количество слов в первоисточнике, отобранных в его произвольно взятой части. При этом процент разных слов в документе составил в среднем 79%; в аннотации – 83%; в реферате – 84%.

Таким образом, можно отметить, что объем текста реферата имеет косвенную зависимость от объема текста-первоисточника, тогда как объем аннотации является более стандартизованным и определяется внутренними законами построения этого жанра. Этот объем наполняется достаточно разнообразными по составу единицами, степень разнообразия которых в реферате и аннотации примерно одинакова.

У статті розглядається проблема статистичних параметрів особливої текстової побудови – стислого тексту.

Ключові слова: текст, стислий текст, обсяг, графема, слово.

The article deals with the problem of statistic parameters of compressed texts as a special textual construction.

Key words: text, compressed text, volume, grapheme, word.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 81(373)

В.В. ЗИРКА,

*доктор филологических наук,
профессор кафедры английской филологии и перевода
Днепропетровского университета экономики и права
имени Альфреда Нобеля*

РЕКЛАМА: МАНИПУЛЯТИВНАЯ ИГРА С ПОТРЕБИТЕЛЕМ

Статья раскрывает сущность языкового манипулирования, осуществляемого на основе сознательного и целенаправленного использования особенностей устройства и употребления языка. Определено, что языковое манипулирование представлено его атрибутивными ценностями: манипулятивная игра, манипулема, манипулятивный компонент (квалификатор).

Ключевые слова: язык, рекламный текст, реклама, манипуляция, потребитель.

Языковое манипулирование используется в рекламе, и этот факт признается бесспорным. Впрочем, у исследователя может возникнуть масса вопросов, как, например: «в любой ли рекламе используется манипулирование»; нужна ли манипуляция в рекламе; «возможно, это вовсе и не манипулирование, а естественное речевое воздействие»; «если и прибегают к манипулированию, то где грань между собственно манипулированием и речевым воздействием» и т. д. и т. п. Поэтому необходимость решения вопроса об определенной формализации манипулирования, то есть о выделении средств реализующих манипуляцию, очевидна, и этими мощными средствами являются, безоговорочно, языковые, но в большей степени, как показывает исследуемый материал, их необычная сочетаемость в рекламном тексте. Иными словами, собственно языковая система дает возможность любой рекламной кампании использовать имеющиеся ресурсы.

Исследователи рекламы сходятся в одном: реклама – это искусство, это результат интеллектуальных усилий рекламиста. За дружественным поведением по отношению к потребителю скрывается сложная гамма умелых маневров (манипулятивных приемов), конечная цель которых – продать товар или услугу, при этом потребитель должен стать добροжелателем [5]. Не секрет, что именно на игровом компоненте основана большая часть интеллектуальных усилий. Так, например, Б.Л. Борисов отмечает, что «именно этот фактор (игровой) способен ... взорвать любую стабильность. Тот, кто рационально интересуется лишь одним смыслом, попросту тратит время. Ведь никто еще не доказал, что для достижения хаотичного, сумбурного мира и начала реальной, практической деятельности по его обустройству необходима лишь строгая логика и методика научной аргументации» [1, с. 12].

Среди научных трудов, изданных в конце 30-х годов и остающихся бестселлером до наших дней, следует назвать книгу нидерландского культуролога Йохана Хейдинги «Ното Ludens» («Играющий человек») [13]. Центральной темой этой книги является игра как феномен культуры, обнаруживающий себя практически во всех видах человеческой деятельности: политике, экономике, спорте, религии и т. д. Игре подвластны все возрасты и жиз-

ненные ситуации, ибо при ее посредстве человек способен овладеть магическими приемами игрового производства, позволяющего создавать «вторую реальность» (см. также: [12]).

Реклама, как известно, принадлежит по своему функциональному предназначению к массовой коммуникации, она ориентирована на социум и не существует без его одобрения. Понятие «творить» и продавать сосуществуют в рекламе как синонимы. Это мир «глянцевых» журналов, коммерческого массового телевидения и т. д. Специалисты по рекламе и PR подчеркивают, что массовость проявляется не в отдельных шедеврах, а совокупно: в строе мыслей, обычаях, обиходе, *пропитанных* понятиями и привычными мифами обыденного сознания. Вещи победили слова, этической силой оказалась массовость, формы проявления которой наиболее четко выражены в рекламе. Действительно, именно в рекламе мы наблюдали и рациональное, и игровое, именно в рекламе возникает точка приложения мастерства рекламных специалистов: одни создают информационные *ПОВОДЫ*, для того, чтобы акцентировать внимание масс на необходимых объектах; другие заняты «упаковкой» и тиражированием идей и товаров.

Поэтому можно утверждать, что реклама – это не безобидная акция, имеющая целью прежде всего продвижение товара или услуги. В ее основе – умение предвосхищать ответную реакцию потребителя. В самом общем плане игра применительно к рекламной коммуникации – это символическое инобытие, основанное на моделировании жизненных ситуаций, это набор игровых компонентов, органически вплетенных в прагматику коммерческой операции – продать Товар. В основе рекламной игры лежит стремление человека мечтать в самом широком смысле этого понятия. Реклама позволяет придать красочный манящий объем фактам обыденной потребительской реальности, превращает игру в мощный инструмент манипулирования сознанием потребителя. Врожденные потребительские доминанты человеческого существа заставляют человека принять эту игру, включиться в нее.

Игра, по мнению известного американского психолога Э. Берна, отличается от ритуалов, процедур и обыкновенного времяпрепровождения двумя основными характеристиками: различными скрытыми мотивами; наличием возможного выигрыша (цит. по: [1, с. 122]). Поэтому по своей природе она манипулятивна. Резюмируя вышесказанное об игре, можно сформулировать ее принципы применительно к рекламе: игра осуществляет заинтересованность потребителя в товаре / услуге; является инструментом для целевого развития контактов с потребителями товаров и услуг; стремится вовлечь потребителя на территорию «игрового поля», тем самым сделав его соучастником. Действительно, такой, например, заголовок рекламы о строящихся коттеджах «Дом, который станет Вам родным», безусловно, несет в себе немало положительных эмоционально окрашенных смыслов и привлекает внимание.

Тем не менее даже выявленные и перечисленные принципы манипулятивной игры, скрытая мотивация, осуществление заинтересованности, вовлечение в игру и т. п. не дают полного представления о ее сущности, о реальности ее существования, поскольку эти психологические основания оставляют манипулятивную игру на уровне абстракции. Касаясь рекламы, можно утверждать, что именно в ней слова и вещи всегда находятся в непростом взаимодействии. Магия слов способна обеспечить власть над вещами, правда, как и вещи, впоследствии способны властвовать над миром слов.

Создание красноречивого и выразительного текста и есть основная задача рекламы, текст должен быть продуман по содержанию и художественно изощрен по форме. Так, Б.Л. Борисов образно подчеркивая эту сторону рекламы, отмечает, что «хорошая реклама подобна умелому тамаде. Он говорит не то, что мы есть на самом деле, а то, что мы хотим о себе услышать» [1, с. 238].

Современная реклама выстраивает сложные отношения товар–покупатель, презентуя не товар, а марку товара (бренд), его символический образ, но не прямым образом, а с учетом потребности адресата в отождествлении себя с некоторым героем и посредством идентичных вещей, с тем, чтобы сказать: «я тоже принадлежу к». Исходя из вышесказанного, манипулятивная игра в рамках нашей статьи приобретает реальность прежде всего во взаимодействии с языковой игрой, понятие которой настолько часто стало использоваться в лингвистике, что этот термин можно отнести к модным терминам. Следует от-

метить, что в современной лингвистической науке существуют разные понимания языковой игры, но мы выделяем здесь два, ориентированных, по-нашему мнению, на специфику рекламных текстов.

Наиболее широкая трактовка восходит к концепции Л. Витгенштейна, согласно которой языковыми играми считается соединение речи и действия; любое высказывание является осуществлением какого-либо действия, то есть языковой игрой [2]. Другое понимание языковой игры находит отражение в работе Д.И. Руденко и В.В. Прокопенко: «Языковая игра – процесс создания с помощью языка новых, виртуальных, миров: говоря что-либо, человек создает особый мир, который в реальности не существует. Посредством комбинирования виртуальных миров создается гармония мира современной культуры» [9, с. 141]. Такую гармонию потребитель и наблюдает в рекламе, через нее он как бы переносится в другой мир, полный всяких вкусов, необыкновенной красоты, молодости, энергии, комфорта, богатства: он становится свидетелем *воплощения красоты*, которая создается с помощью *революционного алмазного укрепляющего средства; высокоинтеллектуальной красоты*, где присутствуют *чудотворные духи, волшебная сила крема, бриллиантовый блеск губ, высокое искусство звука – райского наслаждения* и т. д. и т. п. Покупатель во все времена заинтересован в выгодных сторонах предложения, которые используют словасимволы: *акция, распродажа, бесплатно, скидка, деньги, успех, новый, прибыль, специальный* с особым их выделением: *Это даст Вам ВЫИГРЫШ во времени; «Конкретный способ ЭКОНОМИТЬ»; «Позволит не только тратить, но и ЭКОНОМИТЬ»; «Мы оправдаем Ваш ВЫБОР»; «Законный способ НЕ ПЛАТИТЬ»* и т. д.

Безусловное присутствие игры слов в языковой игре становится в данном случае механизмом формирования манипулятивной игры. Она целенаправлена и рассчитана на определенный эффект у читателей, зрителей, а главное – на результат и вызывает интерес у слушающих благодаря неожиданным трактовкам значения слова, преобразованиям формы той или иной единицы, специфической сочетаемости единиц и т. п. Разумеется, это свойственно и языковой игре, но в языковой игре всегда присутствует автор, который дорожит своим «Я» и хочет его утвердить эффектно, в манипулятивной же игре автор неизвестен, а потому, как принято говорить, и «спрашивать не с кого». Языковое манипулирование – значимый компонент рекламы, который нередко осознается на интуитивном уровне, но в действительности реализуется всегда. Поэтому на современном этапе развития рекламного дела можно выделить уже ряд факторов, которые составляют содержание манипулятивной игры, определяют ее эффект и не ограничивают ее рамки: неизвестность авторства; языковые средства выражения определенного содержания, объективирующие новое содержание при сохранении или изменении старой формы, то есть целый корпус слов с определенной семантической направленностью, наращиванием семантики: *зеркало души; примерить красоту; утоляет жажду кожи, перешагните через границы цвета; попробуйте шведскую кухню; придайте сияния взгляду* и т. д.; нередки неканоническое употребление или яркая необычная комбинация языковых средств. Например, вызывает всегда улыбку использование какого-нибудь необычного иностранного слова в ряду «бытовых» русских слов: *«Уважаемые дистрибьютеры канала НТВ...»; «...владельцам ресиверов, не принимающих канал, следует позвонить в Call-центр канала НТВ...»* и т. д.; притягательная сила и намеренная ориентированность на эмоции, чувства адресата (в языковой игре это проявляется в меньшей степени). Существует всеобщее понятие игры, которая представляет собой универсальный элемент лингвокультуры.

Еще Платон доказывал ценность игры, считая, что человек – одновременно игрок и игрушка, что он обречен и должен играть: «Надо жить играя» [8, с. 83]. Игра отличается эвристическим мироощущением, поисковым характером; она характеризуется склонностью быть красивой, обособленностью от остального мира, таинственностью для «непосвященных»; она связана с праздничным мироощущением, что, безусловно, свойственно рекламе. Поэтому **манипулятивная игра в рекламе** – это частная разновидность игры вообще, связанная с сознательным, нередко демонстративным вербальным выражением приверженности определенному образу жизни, эталону современности, ориентированным на избавление от скуки, «обыденности», а также доставляющим (по крайней мере, в первый момент появления новой рекламы) радость своим потребителям.

По нашим наблюдениям, игра слов – один из самых распространенных приемов при создании заголовков, слоганов и самих РТ. Как и все базовые художественные приемы, используемые в креативной рекламе, игра слов стоит на страже коммерческих интересов рекламодателя, поэтому она включает в себя слово, обозначающее значимую рекламную единицу. Игра со значением представляет собой словесную шараду, разгадав которую, потребитель почувствует определенную гордость за свой интеллектуальный уровень, позволивший ему разгадать эту загадку. Ср., например, слоган «*Chevrolet Blazer – все в одном ключе*», который построен на приеме многозначности: «ключ» как ключ от машины: открыл машину и ты – владелец, и «ключ» как гармония. К игре слов относятся и фразеологизмы – устойчивые сочетания слов, составляющие единое целое с точки зрения значения. Их преимущество заключается в привычности, узнаваемости, они яркие и красочны. Одно слово всегда «тянет» за собой другое, т. е. их сочетаемость предсказуема. Например, «*Молочные реки, фруктовые берега. Fruttis*»; «*Вольному – Volvo*» (реклама автомобиля Volvo); «*Аэрофлот – легок на подъем*» и др. Отметим также созвучие, ритм и рифму как важные приемы создания запоминающейся, оригинальной и действенной рекламы: «*Ваша киска купила бы Вискас*»; «*Чистота – чисто Тайд*»; «*Москва без Зула – что поплавок без грузила*» и под.

В языковой игре многие авторы выделяют соответствующую ей единицу – игрему [4, с. 10], очевидно, логически продолжая общеизвестный, например, в лингвистике ряд значимых и важных единиц, таких как *фонема, морфема, лексема, семема, текстема и др.* Лингвистические термины с суффиксом -ем(а) связаны с понятием «мельчайший элемент определенного языкового уровня». Таким значением обладает термин *графема* как минимальная единица графической системы языка. Кроме того, лингвистические термины с суффиксом -ем(а) означают совокупности, воспринимаемые как минимальные единицы, например, *номема* – звуковая оболочка слова, а к области морфологии и словообразования относятся неонимы *граммема* (компонент грамматической категории, представляющий собой по своему значению видовое понятие [14, с. 98]). При анализе лексико-семантической системы общественно-политической лексики (ОПЛ) возник термин «идеологема», который понимается авторами как лексическая единица, обозначающая идеологически релевантное понятие [3; 6]. О.И. Воробьева, например, квалифицирует идеологемы как «слова, содержащие в семантической структуре идеологический компонент значения [3, с. 4]. Кроме идеологем, автор вводит еще два понятия – политема и социологема, при этом политемы рассматриваются как «единицы политического языка, содержащие в своей семантической структуре политический компонент значения ...» [3, с. 3]. Любопытным представляется и понятие, введенное Н.А. Купиной – «мифологема» [6] как лексема, отражающая общую деятельностную, метакоммуникативную установку социума на создание политических мифов, помогающую переделывать мир в соответствии с определенной идеологией. Понятийная характеристика мифологемы отображена лингвистом следующим образом: мифологема – это квазиидеологема, имеющая свою драматургию. Поскольку в тоталитарном языке семантические сферы философского, художественного, этического, религиозного политизировались, общественное восприятие идеологем сопровождалось примитивизацией, а слова/понятия/идеология, политика стали восприниматься как синонимы [6, с. 183].

Другим примером служит термин «текстема» как языковая (эмическая) единица, модель определенного класса текстов, включающая иерархически организованные прототипические признаки данного класса: семантические, структурные, интенциональные, прагматические и проч. (соплагается на этическом уровне с актуализированным текстом) [10, с. 332].

Аналогично и для манипулятивной игры, очевидно, необходима своя единица, которая формализовала бы речевую реализацию манипулятивной игры. Как можно заметить, приведенные выше и подобные им термины с суффиксом -ем(а) (семема, семантема, идеологема, мифологема, информатема, игрема и т. п.) обозначают *основную единицу* или определенного языкового уровня, или определенного класса текстов, или соответствующего аспекта исследования. Исследуя манипулятивные приемы рекламы и лингвистическое манипулирование в рекламном тексте, которое заключается в использовании языко-

вой системы в целях явного и скрытого воздействия на поведение потребителя, мы считаем вполне логичным введение термина *манипулема*. Это значимая рекламная единица, отражающая общую рекламную стратегию и тактику, имеющая эмоциональную положительно ориентированную коннотацию со значением «лучший» и помогающая сориентировать потребителя в соответствии с рекламной стратегией и тактикой, т.е. выступить как «приманка» для Потребителя.

Например, в рекламе «**ВЫСОКИЙ ИНТЕЛЛЕКТ КРАСОТЫ**. Клиника гипербарической косметологии и пластической хирургии и Американский лазерный центр XXI века. манипулемой, безусловно, является сочетание слов «высокий интеллект красоты», которое обращает на себя внимание прежде всего необычной их сочетаемостью, а именно: интеллект красоты, ведь мы слово *интеллект* соотносим, как правило, всегда с уровнем развития человека, его умом, рассудком и т.п. Слово **высокий** реализует в этой конструкции одно из своих значений, зафиксированных в словарях: очень хороший по качеству; отличный [11, с. 281]. Такая конструкция заставляет обратить на себя внимание, проникает в сознание со значением «лучший», хотя в конструкции и нет этой конкретной лексемы, но общая установка этой рекламы такова.

Очень часто в рекламном тексте функционируют собственно «лучшие» лексемы: *хороший, очень хороший, лучший, самый лучший* и под. Например, «Вам помогут хорошо слышать ...»; «Время лечить зубы. Практикующие профессора со своими лучшими учениками ...»; «Beauty Town – Professional City – Glamour Palace. ТОЛЬКО САМОЕ ЛУЧШЕЕ! Международная выставка ExpoBeauty ...»

Нам показалось любопытным сравнить толкование адекватива *лучший* с трактовкой слова *best – лучший* англо-русским словарем, и оказалось, что в Вебстерском словаре это слово трактуется более полно и раскрывает значение, не нашедшее отражение в Словаре:

best – лучший: 1) самого лучшего качества (сорта); наилучший; превосходящий все другие; 2) самый подходящий, самый желательный, превосходный, самый благоприятный, **самый выгодный** и т. д.; 3) будучи практически всем (целым); самый большой ... [15, с. 135].

Как видно, и первое, и второе значения цитируемого словаря реально отображают семантические значения этого магического слова, активно эксплуатируемого рекламой сегодняшних дней.

Наблюдения показывают, что манипулема непосредственно проявляется в конкретных языковых единицах: слове, сочетании слов, конструкциях. Одним из интереснейших открытий в процессе изучения семантики, семантических пространств было обнаружение классификаторов (от лат. *classis* – разряд, класс и *facio* – делаю, раскладываю), используемых для «упаковки» близких в каком-нибудь отношении единиц в ту или иную структуру. В соответствии с исследованием Дж. Лакоффа, классификаторы – категория исключительно ментальная, порождаясь мышлением человека. Они играют важную роль в создании семантического пространства каждого языка, организуя его в те или иные структуры. По утверждению автора, семантическое пространство существует как стремящееся к бесконечности множество концептов, структурированных с помощью классификаторов разного рода [7, с. 13–27]. Однако классификаторы, которые рассматривал Дж. Лакофф, имели формальное, то есть конкретно чувственное, выражение. Это были окончания, служебные слова и другие звучащие показатели. Думается, что выделение классификаторов важно для представления всей семантической системы языка. В нашем же случае мы характеризуем лишь часть этой системы и в связи с этим для актуализации манипулемы в языке вводим термин *манипулятивный компонент*, а для краткости – термин «*квалификатор*» с основным значением, зафиксированным для глагола *квалифицировать*: определять (определить), оценить (оценивать) качество или степень, достоинство..., характеризовать, отнести (относить) к определенной группе [11, с. 44]. Таким образом, квалификаторы репрезентируют манипулему, наполняют ее семантику «лучший». Манипулятивный компонент – это конкретная единица: будь-то слово, конструкция, текст или даже выделенная особым образом часть слова или конструкции, в которых реализуется установка всего рекламного текста на манипулирование сознанием адресата, хотя явно это и не просматривается.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что манипулема становится шифром для разгадки глубинной сущности всей рекламы современности, с помощью манипулемы проду-

цируються цінності реклами. Она являється інструментом структурування рекламного тексту. Можна утверждати і те, що маніпулема – це не тільки орієнтованість реклами на специфічну конотацію, але і стояще за цією орієнтованістю специфічне мироощущення. Вот чому в сучасній рекламі цінується більше всього креативність, яка в першу чергу пов'язана з емоційністю і експресивністю, і приносить заклад успіху.

Список использованной литературы

1. Борисов Б.Л. Технология рекламы и PR / Б.Л. Борисов. – М.: Гранд, 2001. – 617 с.
2. Витгенштейн Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1985. – Вып. 16. – С. 79–128.
3. Воробьева О.И. Политическая лексика. Ее функция в современной устной и письменной речи / О.И. Воробьева. – Архангельск: ПГУ, 2000. – 280 с.
4. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т.А. Гридина. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.
5. Зирка В.В. Манипулятивные игры в рекламе: Лингвистический аспект / В.В. Зирка. – Изд. 2-е, испр.– М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 256 с.
6. Купина Н.А. Языковое строительство: от системы идеологем к системе культурем / Н.А. Купина // Русский язык сегодня. – Вып. 1. – М.: Азбуковник, 2000. – С. 21–29.
7. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XXIII. – М.: Прогресс, 1988. – С. 13–27.
8. Платон. Законы // Платон. Сочинения: В 3-х т. – М.: Мысль, 1982. – Т. 3. – Ч. 2. – 678 с.
9. Руденко Д.И. Философия языка: Путь к новой эпистеме / Д.И. Руденко, В.В. Прокопенко // Язык и наука конца 20 века. – М.: РГГУ, 1995. – С. 118–143.
10. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации / Е.А. Селиванова. – К.: ЦУЛ, Фитосоцицентр, 2002. – 336 с.
11. Словарь русского языка: В 4-х тт. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – 1981–1984. [МАС ...1981–1984].
12. Столярова Л.П. Окациональное словотворчество в аспекте языковой игры / Л.П. Столярова // Питання історичного і сучасного словотвору слов'янських мов: Матеріали міжвуз. Наукової конференції. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2004. – С. 52–53.
13. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс, 1992. – 458 с.
14. Щербина С.И. Лингвистические термины с элементом -ем(а) как когнитивно-информационная модель / С.И. Щербина // Научно-техническая терминология: научно-технический реферативный сборник. – Вып. 2. – М.: ВНИИКИ, 2002. – 99 с.
15. Webster's NewWorld Dictionary. Second College Edition. – Prentice Hall Press, 1986. – 1692 p.

У статті розкрито сутність мовного маніпулювання, яке здійснюється на основі свідомого і цілеспрямованого використання особливостей структури і вживання мови. Визначено, що мовне маніпулювання представлено його атрибутивними цінностями: маніпулятивна гра, маніпулема, маніпулятивний компонент (кваліфікатор).

Ключові слова: мова, рекламний текст, реклама, маніпуляція, споживач.

The paper deals with the essence of linguistic manipulation. This happens by the way of voluntary and purposeful use of characteristics of language system and use. The linguistic manipulation is determined to be realized in semantically significant components: manipulative play, manipulema, manipulative component (qualifier).

Key words: language, ads, commercials, manipulation, consumer.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 811.111

G. VASUCHENKO,

PhD (Philology),

*Associate Professor of English Philology and Translation Department
Alfred Nobel University of Economics and Law, Dnipropetrovsk*

BUSINESS ENGLISH TERMINOLOGY SEMANTIC NAME-GIVING

The paper provides theoretical basis for considering English business terminology an integral part of general terminology theory. The author analyses the processes of terminologization, transterminologization and reterminologization and their role in terminological semantic name-giving.

Key words: terminology, general theory of terminology, business terminology, term, terminological semantic name-giving, semantic transfer, synecdoche, terminologization, transterminologization, reterminologization.

The theme of the present paper concerns some problems of English business terminology. As indicated by the title, attention has been concentrated largely, but by no means exclusively, on terminological semantic name-giving that is primarily represented by the process of terminologization, transterminologization, reterminologization.

The reason for this choice was to confirm the idea of validity of general terminological theory to the tendencies of English business terminology development.

The following aspects are to be considered:

1. Theoretical evaluation of English business terminology as part and parcel of general terminology theory, bearing in mind that terminology as a constituent part of any language wordstock may be considered as a lexical universal.

2. Semantic name-giving in terms of different processes, such as terminologization, transterminologization and reterminologization, and its linguistic representations in English business terminology, some peculiar tendencies being taken into consideration.

English has become the language for conducting international business. A lot of spheres of people's activity are considered to be of business nature: business correspondence, memoranda, documents, forms of business activities, advertising; basic terms of delivery, terms of payment; legal aspects, sales, the sphere of work of whole-salers, distributors, brokers, agents; markets, exchanges; banking; share capital. All spheres of the kind are being served by English for Special Purposes that is opposed to English for General Purposes. In linguistics we speak now about business discourse that is characterized on the lexical level by business terminology.

The term «terminology» has two meanings. First, terminology is the scientific field pertaining to the study of relations between concepts and their designations (terms; names and symbols, also called items of nomenclature) and the formulation of principles and methods governing these relations in any given subject field, in business, in particular; and the task of collecting, processing, managing and presenting terminological data in one or more languages.

Secondly, terminology is also understood as the set of terms belonging to the special language of a scientific subject field.

In business terminology fundamentals of terminological theory are followed, and first of all, the distinction between **objects**, i.e. entities in the external world, called **concepts**, which are units of knowledge, that constitute the mental representations of objects, and **designations of concepts**, which can be terms, names and symbols. Concepts are further determined by means of the relations they have with other concepts, as well as by **definitions**, which constitute the descriptive, metalinguistic denotations of concepts.

Business terminology in terms of the general theory of terminology is also defined with relation to three different dimensions: the cognitive, linguistic and communicative ones.

The **cognitive** dimension examines the concept relations and the way they constitute structured sets of knowledge units or **concept systems** of the everyday area of human knowledge, as well as the representation of concepts by definitions and terms [6].

Linguistic dimension examines or deals with existing linguistic forms as well as potential linguistic forms that can be used in order to name new concepts.

The communicative dimension covers *the use of terms* as an important means of disseminating knowledge to different categories of recipients in a variety of communicative situations and covers the activities of communication, processing and dissemination of terminological data in the form of specialized dictionaries, glossaries or terminological databases, etc.

Having in mind the multidimensional character of terminological entities (concept – term – communication unit) in the context of conveying specialized knowledge one should pay attention to significant influences of contemporary theory and practice of terminology on the contemporary linguistics.

The theory of terminology and modern linguistics work hand in hand to reduce the differences between terminology and linguistics, though some theoretical aspects concerning the status of a term as a special word, that, ideally, should be monosemantic, stylistically neutral, devoid of synonyms, independent of the microcontext, be of systemic nature, should have a scientific definition, be concise, euphonic, sometimes appears contradictory to the real state of things.

Nowadays the increasing tendency to analyze terminology in its communicative, i.e. linguistic context, leads to a number of new theoretical assumptions and also to new methods of compilation and representation. Differences between terminology and linguistics can be summarized on the one hand in the prescriptive approach of terminology with respect to selecting one single correct linguistic form to represent a concept, and on the other hand in the descriptive approach of linguistics with regard to the identification of all possible linguistic variants of a single linguistic form [6].

The current tendency in the theory of terminology is to allow the existence of synonymic expressions and term variations, thus rejecting its narrow prescriptive attitude of the past, which insisted on connecting one concept to one term. This newly-born tendency is being justified by assuming the fact that one concept above and beyond the narrow context of standardization can correspond to a variety of linguistic representations, which can serve various communication needs.

Terminology today has adopted an approach to collecting lexical data that is based on corpora. Corpora is a collection of materials that has been made for a particular purpose [8, p. 88].

The linguistic aspects of term formation in the sphere of business have much in common with other domains of knowledge and are of interest not only to terminology specialists, terminologists and subject field specialists, but also to translators and interpreters, in particular, when the latter, due to a lack of dictionaries and glossaries in less widely used languages, are obliged to go beyond the call of duty as a translator and become namers and/or neologists.

Usually term formation, or name-giving, can be carried out in a specific environment: in a research laboratory, in a manufacturing company, at a conference, in a small enterprise, at the presentation, in mass media, etc. In business term formation is influenced by the subject field in which it is carried out, by the nature of persons involved in the process of designation, by the stimulus causing the term formation and by the phonological, morpho-syntactical and lexical structures of the language in which new concept finds its linguistic expression.

Linguists that are busy in the process of term formation consider two types of term formation in terms of pragmatic circumstances of their creation: **primary term formation and secondary term formation**. Primary creation accompanies the formation of a concept and is monolingual.

Primary term formation presupposes no pre-existing linguistic entity, even though appropriate term formation rules exist. Primary term formation is quite often spontaneous.

Secondary term formation occurs when a new term is created for an existing concept in the following two cases: firstly, as a result of the revision of a term in the framework of a single monolingual community, e.g. creation of a term in the context of a normative document (standard) or **rebaptism** of a term as a result of the discovery of a new entity in the same subject field (e.g. telephone is now referred to as «fixed telephone» following the discovery of «the mobile telephone»). Secondly, as a result of transferring knowledge to another linguistic community in which corresponding term needs to be created. Secondary term formation presupposes an already existing term, which is the term of the source language, and which can serve as the basis for secondary formation. Secondary term formation is more frequently subject to rules and can be planned.

Semantic nature of a term has been investigated by many linguists and terminologists. Many modern definitions of a term represent it as a special word having substantial and functional inner nature [2, p. 61].

G.O. Vinokur's point of view is characterized by a functional approach to a term. He considers that a term has a major differential feature functionally expressed by special professional notion, i.e. it is understood by him not as a special word or a phrase but as a word or a phrase (word combination) in its special function [2, p. 61].

Without going deep into theoretical problems of terminological name-giving the process may be represented in the following way: motivator → classifier → word-building pattern → concept (notion) → a term.

Zhuravlyova T.A. considers that there are three types of terminological name-giving in English: semantic, word-building (morphological) and syntactic. Though, a chapter in her monograph deals with a borrowed name-giving.

Semantic terminological name-giving is peculiar to business English. In general semantic name-giving bases itself on semantic transfer within a special language, and in business English in particular. This is the process by which an existing term in a special language is used in order to designate a different concept, by analogous extension. Semantic transfer can be expressed by designation of a concept by analogy with a different more well-known or familiar concept. Similes, metaphors, synecdoches, etc. participate in the process of terminological name-giving.

Synecdoche is the most productive technique of utilizing existing forms, which is referred to as systematic polysemy in the contemporary linguistic theory of semantics: the whole is used for the part, and vice versa, the material for the object and vice versa, the building for the people who are in it, etc. Synecdoche can be regarded as a horizontal mechanism, influencing terminologization and interdisciplinary borrowing (so called transterminologization). Terminologization of every word in the sphere of business English is a very productive way of terminological name-giving: e.g. BRIDE, Finance: an arrangement to borrow money for a short time until you can make more long term financial arrangements [8, p. 59]; BUCCANEER – someone who succeeds in business by taking risks and using skills and determination, and sometimes cheating if necessary [8, p. 61]. In general English the word has the meaning of «someone who attacks ships at sea and steals from them» [9, p. 109]; COOK, v. informal, to dishonestly change official records and figures [8, p. 116]. in general language – someone who prepares and cooks food as their job [8, p. 116]; COOKIE, n. Computing: a file containing information that is sent to your computer when you visit a website will recognize you when you visit it again [8, p. 116]. in general English: Br.E, biscuit [9, p. 346]; COWBOY, BrE, informal – someone who is dishonest in business or bad quality work, usually because they want to make money quickly [8, p. 213]. General English: in USA – a man who rides a horse and whose job is to care for cattle [9, p. 363]; DOG, n. MARKETING: a product with low market share in a low-growth market. HEDGE, n FINANCE: something that gives you protection against a financial risk [8, p. 248]. General English: a row of small bushes or trees, growing close together, usually dividing one field or garden from another.

GHOST: people who are listed as workers on a company books and PAYROLL, but who do not do any work for the company [8, p. 932]. General English – the spirit of a dead person that people think they can see or feel in a place [9, p. 678].

Some proper names or names of literary characters may be also terminologized:

e.g. Goliath – disapproving an organization that is very large and powerful [8, p. 236].

Goliath – the giant warrior of Philistines whom David killed with a stone from a sling [7, p. 608].

Ginnie Maes (pl.) – bonds sold by the Government National Mortgage Association. Ginnie Maes are backed by the full faith and credit of the US government [8, p. 233].

Fannie Mae – informal name for the Federal National Mortgage Organization. In plural: Finance: bonds issued by the Fannie Mae [8, p. 200].

Motivation has always been a great importance in terminological name-giving. There are different types of motivation in English business terminology. In business terminology types of motivation correspond to three types of name-giving. Thus, there are semantic, word-building and syntactic types of motivation [20, p. 123].

There are two (lexical and structural) types of interaction between the word-stock of the national literary language and terminological spheres of different domains of knowledge. Terminologization and determinologization are phenomena of this interaction.

Terminologization of everyday words is a productive way of creating terms. It is the result of semantic derivation within the ready-made language signs, based on the narrowing the meaning of words or on the transfer of meaning, the latter processes being influenced by certain linguistic surrounding [2, p. 124].

The emergence of new terminological meanings is happening within oppositions; direct meaning – figurative meaning; general meaning – specialized meaning [2, p. 125].

Terminologization may cover not only single words, but also phrase consisting of two elements (words).

The most influencing terminological phrases are represented structurally by Adj + N, N + N, Participle I + N, Participle II + N structures.

In Adj + N terminological phrases one can trace a riot of colors that take on terminological connotations peculiar to different aspects of business activity. We can find there the following terminological phrases: **Grey trade** – involves buying goods from someone abroad who is not official supplier and selling them at a price which is lower than that charged for goods from an official supplier [8, p. 239].

WHITE KNIGHT, finance: someone who buys in a company to prevent another company taking it over completely [8, p. 528].

BLACK KNIGHT, finance: a company that tries to take control of another company by offering to buy larger of its shares [8, p. 48].

BLUE LAWS – laws in some US states preventing shops from opening on Sundays [8, p. 296].

PINK SHEETS FINANCE: in the US, information on shares in very small companies that are not traded on a stock market or on NASDAQ [8, p. 894].

NASDAQ Trademark National Association of Securities Dealers Automated Quotations; a system giving the prices of shares in small and newer companies that are traded OVER THE COUNTER (= directly between dealers on a national computer network rather than on a stock market) in the US. NASDAQ is officially known as NASDAQ Stock exchange [8, p. 345].

GREEN AUDIT, Economics: an official examination of the effects of a company's activities on the environment [8, p. 30].

RED GOODS, Economics: goods, such as food, that consumers use quickly after buying them and that produce a low profit [8, p. 236].

YELLOW BOOK, finance: informal Admission of Securities to Listing, a book produced by the LONDON EXCHANGE containing the rules that companies must follow if they want their shares to be traded there [8, p. 590].

The following N+N structures of Business terms are of interest. Their components, as a rule, function as elements that depend on each other, through the head word is the lead in the semantic structure of a phrase, the preceding noun being an attribute to the head word. E.g.

CUSTOMS AGENT, Commerce: a person or company that is paid to make the formal arrangements for imported goods to go through customs [8, p. 14].

PUMP PRICE, Economics: a price paid by car users for petrol [8, p. 411].

Compound adjectives having different grammatically oriented forms have been and are used in terminological name-giving in the business domain.

Linguists consider that three-element phrases in English do not participate in «pure» terminologization. E.g. CONSUMER CONFIDENCE INDEX – (usually singular) in the US, an index of whether people feel the economy will get better or worse [8, p. 263].

In the above-mentioned terminological phrase the two elements have undergone semantic transfer while the third element is used in its direct denotative meaning.

The process of terminologization in the sphere of English business is going on very actively in phrasal verbs and their derivatives [10].

The idea that all linguistic means in the domain of business are pragmatically-oriented, e.g. they serve the purposes of business discourse. Semantic resources of English are being used to achieve most productive results in disseminating business information in all spheres of the activity. It should be also underlined that different most emotional ways of conveying ideas are used in English business discourse, especially in presentations.

– All riches of English are employed to specify concepts of business English.

– Terminological business English dictionaries testify to the rise, development and stabilization of English business discourse [8, p. 10].

– Semantic name-giving is represented in English by the process of terminologization that is of great practical value and primarily incorporates single everyday words and also two-element phrases.

Transterminologization is also very productive. It reflects not only semantic components of some everyday words, but also of terms as well. Different types of stylistic phenomena participate in terminological name-giving: metaphors, synecdoches, similes, etc. that are used in the process of name-giving, but in which we can also in business texts very often find a purposeful usage of semantic transfers to make business information more accessible for differently prepared recipients.

Phrasal verbs and their derivatives are being used in English business very often because business activity, as it is, is closely connected with certain layers of English vocabulary that is defined as colloquial. Linguists have always considered the usage of verbs a distinguishing feature of English colloquial speech, some of them even pointed out that phrasal verbs are «the idiomatic heart of the English language». To be in the swim of events in the sphere of business a dictionary entitled «English phrasal verbs in the Language of Business» was compiled by K.A. Solodushkina for businessmen and economists [10].

Superanskaya A.V. and others [5] consider some semantically-based processes, such as transterminologization. Both processes are interdependent and interconnected.

Transterminologization is understood as a certain feature of a term to enter a terminological system of some other domain of knowledge due to semantic transfers.

Many grammatical terms are used as terms of Internet, e.g. syntax, verb, etc.

Reterminologization is defined as a kind of transterminologization.

A term that enters some different terminological system takes on additional or quite different semantic characteristics and having done so, «returns» to its previous terminological system, but having quite different meaning.

The above-mentioned semantic processes require further thorough investigations on the authentic English materials.

Bibliography

1. Cabré Castelli Teresa M. Theories of Terminology. – Barcelona: ed. Empuries, 1992. – 323 p.

2. Журавлева Т.А. Особенности терминологической номинации / Т.А. Журавлева. – Донецк: Торговый Дом «Донбасс», 1998. – 253 с.

3. Кумарова М. New Business English / М. Кумарова. – М.: АКАЛИС, 1997. – 400 с.

4. Sager I.C. Term Formation. In: Handbook of Terminology management / I.C. Sager. – Amsterdam: John Benjamins, 1998. – P. 25–41.
5. Суперанская А.В. Общая терминология / А.В. Суперанская, И.В. Подольская, А.В. Васильева. – М.: Наука, 1989. – 246 с.
6. Kostas Valeontis. The Linguistic Dimension of Terminology: Principles and Methods of Term Formation / Kostas Valeontis, Elena Mantzari // Электронный ресурс: http://translation.hau.gr/telamon/files/HAU-speechValeontisMantzari_EN.pdf.
7. Webster's Encyclopedic Cambridge Dictionary of the English Language. – New York: Portland House, 1989. – 1060 p.
8. Longman Business English Dictionary: Pearson Education Limited, 2007. – 250 p.
9. Longman Dictionary of Contemporary English, 2007. – 1100 p.
10. Солодушкина К.А. English Phrasal Verbs in the language of business / К.А. Солодушкина. – Санкт Петербург: Anthology, 2005. – 192 с.

У статті надається теоретичне підґрунтя для дослідження англомовної ділової термінології як складника загальної теорії термінології. Аналізуються процеси термінологізації, транстермінологізації та ретермінологізації, а також їх роль у термінологічній семантичній номінації.

Ключові слова: термінологія, загальна теорія термінології, ділова термінологія, термін, термінологічна семантична номінація, перенос, синекдоха, термінологізація, транстермінологізація, ретермінологізація.

В статье подводится теоретическая основа для рассмотрения англоязычной деловой терминологии как составляющей части общей теории терминологии. Анализируются процессы терминологизации, транстерминологизации и ретерминологизации, а также их роль в терминологической семантической номинации.

Ключевые слова: терминология, общая теория терминологии, деловая терминология, термин, терминологическая семантическая номинация, семантический перенос, синекдоха, терминологизация, транстерминологизация, ретерминологизация.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 81'22:81'27

Л.В. ЧАЙКА,

*кандидат филологических наук, докторант
Центра научных исследований и преподавания иностранных языков
Национальной академии наук Украины*

ВЕРБАЛЬНЫЕ КОНФЛИКТЫ: ВАРИАНТ КЛАССИФИКАЦИИ

В статье рассматриваются дискуссионные вопросы типологизации вербальных конфликтов как феноменов лингвопрагматического характера.

Ключевые слова: вербальный конфликт, типологизация, лингвопрагматическая классификация.

Общая направленность современного языкознания на изучение коммуникативно-функциональной стороны языка характеризуется возрастанием интереса к проблемам коммуникативной лингвистики, в частности, к вербальным конфликтам, которые привлекают внимание языковедов как результат нарушений процесса человеческого общения, основным средством которого, как известно, является естественный человеческий язык. Подобная постановка проблемы базируется на том убеждении, что социальная, культурная, этническая принадлежность коммуниканта, его психическое состояние, естественно, требуют определенных форм выражения интенций; языковые единицы и конструкции выявляют эту принадлежность (или, по крайней мере, потенциально способны к подобному выявлению), что в некоторых контекстах любого уровня приводит к нарушению процесса социальной коммуникации.

В отечественной и зарубежной лингвистике, за редким исключением, описание и анализ процесса коммуникации осуществляются с позиций позитивного знания: изучаются факторы успешности речевой деятельности, сбалансированности секвенций участников коммуникативного акта, правильности актуализаций языковых знаков в речи. На этой базе создаются модели «идеального говорящего» и «идеального слушающего», выступающие компонентами симметричного акта общения. Однако в реальной коммуникации первым и единственным условием протекания акта общения является его асимметрия и, собственно, весь акт общения направлен на ее преодоление для достижения взаимопонимания между участниками коммуникации и реализации их коммуникативных намерений. По этим причинам нами постулирована актуальная необходимость изучения периферийных типов коммуникации, которые встречаются не менее часто, чем понимание. К ним относятся и вербальные конфликты.

Под термином «вербальный конфликт» условимся понимать такое нарушение процесса человеческого общения с помощью естественного языка, при котором один из коммуникантов не полностью либо вообще не понимает другого, отрицательно относится к его манере речевого поведения, вербально-когнитивной базе или к знакам, используемым в процессе коммуникации [1–3].

Задачей предлагаемого исследования является попытка классификации вербальных конфликтов, которая была бы удобной для языковеда и не включала бы в свой состав боль-

шого количества базовых таксонов, то есть была бы приспособлена к быстрому отождествлению факта вербального конфликта с его теоретическим типом для последующего детального анализа. С этой целью в первом приближении необходимо сопоставить тип вербального конфликта с определенным компонентом структуры коммуникативного акта. Это предоставит результативную возможность, с одной стороны, включить категорию вербального конфликта в структуру акта общения, приписав каждому из ее компонентов функциональную способность к конфликтогенезу, а с другой – ограничить количество базовых таксонов.

Существующие на сегодняшний день классификации вербальных конфликтов, (впрочем, в них под основным термином «коммуникативная неудача» классифицируются преимущественно конфликтогенные факторы), не избежали ловушки калькулятивного подхода, что, безусловно, снижает их исследовательскую значимость. Не останавливаясь на общеизвестной классификации перформативных неудач Дж. Остина [4], рассмотрим две работы, претендующие на определенное обобщение и типологию коммуникативных неудач.

Б.Ю. Городецкий, И.М. Кобозева и И.Г. Сабурова в статье «К типологии коммуникативных неудач» [5, с. 64–78] понимают под коммуникативными неудачами такие сбои в общении, при которых речевые произведения не достигают своей коммуникативной задачи, и отличают от них иные виды дефектности речевых произведений, которые нами включаются в разновидности вербальных конфликтов (грамматические неправильности, коммуникативные шероховатости, коммуникативные издержки, семантическая нечеткость, искажение истины), причем материалом анализа выступает кооперативный или нейтральный диалог, а не любой тип речевой интеракции. Оговаривая, что коммуникативные неудачи являются многомерным пространством, авторы предлагают различать их типы по критериям источников и последствий коммуникативных неудач (ср. в связи с этим позицию А.Н. Гвоздева [6]). По результатам различаются скрытые и явные, широкие и узкие, глобальные и частичные, стратегические и тактические коммуникативные неудачи. Эта типология должна пониматься прежде всего как попытка бинарного градуирования вербальных конфликтов.

По критериям источников коммуникативные неудачи (далее – КН) распределяются под следующими рубриками:

1) КН, связанные с коммуникативной ситуацией (нарушение условий «нормального выхода», нарушение общепринятых норм поведения, неуместность применения речевого действия – «не те люди» или «не те обстоятельства»);

2) КН, связанные со структурой коммуникативного акта (неоднозначность различных видов, неправильность, неполнота вербализации, нечеткость смысла лексем, резкая смена темы, несоответствие содержания речевого произведения реальной действительности, употребление неизвестных партнеру языковых средств);

3) КН, в которых нет вины говорящего.

Как видим, классификация описывает не собственно коммуникативные неудачи, а лишь конфликтогенные факторы, причем в ней не просматривается единая основа: одни позиции утеряны, например, практически все социолингвистические эстимации, другие под разными обозначениями повторены – неоднозначность семантических реляций и нечеткость смысла лексем занимают разные классификационные гнезда, хотя фактически являются одним и тем же феноменом.

Другая работа – «К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского диалога)» – принадлежит известным исследователям русской разговорной речи О.П. Ермаковой и Е.А. Земской [7, с. 90–157]. Здесь понятие коммуникативной неудачи трактуется более широко, поскольку рассматривается на фоне возникающих во время общения нежелательных эмоциональных состояний, психологических и иных свойств коммуникантов, экстралингвистических факторов и т. д., однако в качестве материала избраны лишь те коммуникативные неудачи, «которые порождены неадекватным восприятием правильно услышанного текста» [7, с. 32], и отброшены шумы, помехи, ослышки, а также, что немаловажно, метакоммуникативные реакции кодового содержания, хотя именно они реализуют эстетическую функцию языка/речи. Отмечая, что теория общения, пригодная для лингвистического исследования коммуникативных неудач, еще не построена, авторы предлагают следующую их типологию:

1) КН, порождаемые свойствами языка (неоднозначностью языковых единиц – лексем, словоформ, конструкций, неточным знанием денотативной отнесенности лексической семантики конкретных и признаков слов, различным пониманием эксплицитно выраженных категорий единичности-общности и определенности-неопределенности, различиями в кодах говорящего и слушающего);

2) КН, порождаемые расхождениями в индивидуальных – психических и физических – свойствах говорящих (в оценке определенных явлений действительности, в психологических качествах говорящих, в актуальной конситуации);

3) КН, порождаемые разным пониманием форм выражения вежливости (разные формы выражения просьбы, специфика обращений);

4) КН, порождаемые неверным пониманием коммуникативного намерения говорящего;

5) КН, возникающие в манипулятивных речевых актах;

6) КН, порождаемые неадекватной передачей чужой речи (когда она трансформируется в соответствии с мировоззрением говорящего);

7) КН, порождаемые прагматическими факторами (игнорирование прагматического компонента в семантике слова, нарушение стереотипных связей между категориями смыслов, пренебрежение к стереотипам речевого поведения и мышления);

8) КН, порождаемые реакцией на дескрипцию (то есть, не на основную интенцию речевого акта, а на ее фрагмент), в которых буквальные (прямые) речевые акты понимаются как небуквальные (непрямые) и наоборот.

Если первая классификация – Б.Ю. Городецкого и его соавторов – в качестве стержневых компонентов использует функциональные стороны коммуникативного акта – адресанта и адресата, то вторая – О.П. Ермаковой и Е.А. Земской – первоначально представляется хаотическим нагромождением случайным образом рубрицированных фактов, рядомположением несводимых друг к другу понятий и категорий – речевых актов, психических реакций, языковых форм, прагматики, интенций и т. д. Поэтому последняя классификация также представляется неудачной, что лишний раз стимулирует к выработке новой таксономии вербальных конфликтов (включая коммуникативные неудачи).

Для модельного представления структуры коммуникативного акта наиболее удобной для задач нашего исследования является понятийная схема Р. Якобсона [8], позволяющая описать вербальные конфликты с лингвопрагматической точки зрения. Именно в этой интерпретации акт общения предстает как системная совокупность компонентов, определяющих языковую форму речевого произведения, причем каждый компонент выполняет в акте общения определенную функцию, способную выступать «средством объяснения наличия/отсутствия или разной степени выраженности в речевом сообщении этих элементов, то есть средством стилистической характеристики речевого сообщения» [9, с. 20]. К позитивным моментам избранной понятийной схемы-модели следует отнести то, что ее терминология уже устоялась в современной лингвистике, и это позволяет преодолеть трудности, обычно возникающие при введении новой терминологии (ср. в этой связи предлагаемую К.Н. Тищенко «футуристическую» терминосистему метатеории языкознания [10], при абсолютно строгой последовательности его методологических посылок и теоретических выводов). По этим причинам основанием для классификации вербальных конфликтов избирается функция коммуникативного акта согласно Р. Якобсону. Используя его терминологию, условимся различать:

1) эмотивный (экспрессивный) вербальный конфликт, происходящий по вине адресанта речевого произведения;

2) конативный вербальный конфликт, в котором виновен адресант;

3) поэтический (эстетический) вербальный конфликт, возникающий при нарушении говорящим установки на форму речевого произведения;

4) референтивный вербальный конфликт, порождаемый нарушением говорящим или слушателем установки на относительно адекватное соответствие речевого произведения («мира дискурса») объективной действительности;

5) метаязыковой вербальный конфликт, возникающий при сбоях самих речевых конструкций, допускающих в речевом восприятии неоднозначные толкования;

б) фактический вербальный конфликт (с фасцинативной разновидностью), связанный с отсутствием у адресанта установки на контакт или с дефектностью канала связи между коммуникантами.

Подобную классификацию следует рассматривать как лингвопрагматическую и согласно ее параметрам оценивать таксономические единицы низшего уровня вербальных конфликтов с позиций не только лингвистики, но и социологии, этнографии, психологии речи. Как видим, базовые компоненты предлагаемой классификации также не являются рядоположенными.

Охарактеризуем отдельно каждый из базовых типов вербальных конфликтов.

1. *Эмотивный вербальный конфликт.* Эмотивный вербальный конфликт занимает первое место как по своей весомости, так и по частотности и является основным типом вербального конфликта, связанным с продуктором речи. Особая роль говорящего в конфликтогенезе связана с тем, что именно он, как правило, генерирует «ошибочное» речевое высказывание, приводящее к непониманию или к негативным эстимациям со стороны адресата. В результате коммуникативная цель остается недостигнутой.

2. *Конативный вербальный конфликт.* Говорящий не является причиной возникновения конативного вербального конфликта. Это тип вербального конфликта, полностью связанный со слушающим. Он возникает в случаях, когда:

- картина мира адресата не соответствует общепринятой или социально санкционированной картине мира;
- адресат не понимает коммуникативных намерений говорящего, рассматривая его прямые речевые высказывания как небуквальные;
- адресат ошибочно понимает ситуацию, в которой развивается коммуникативный акт.

3. *Поэтический (эстетический) вербальный конфликт.* Поэтический (эстетический) вербальный конфликт может быть связан как с адресантом, так и с адресатом, в том случае, если у кого-то из них нарушена установка на форму речевого произведения (уместность данного речевого действия в данной речевой форме в данной речевой ситуации).

4. *Референтивный вербальный конфликт.* Референтивный вербальный конфликт возникает, когда говорящий или слушающий утрачивает установку на относительно адекватное соответствие речевого произведения объективной действительности. Иллюстрацией такого вербального конфликта служит объяснение Чичиковым Манилову, каких именно крестьян («мертвых душ») он хотел бы приобрести [5, с. 76].

5. *Метаязыковой вербальный конфликт.* Метаязыковой вербальный конфликт связан с тем, что сама языковая система, ее единицы и конструкции есть в некоторых случаях дву- или многозначными (нечеткость смысла лексем, референтивный конфликт, неполнота вербализации).

6. *Фатический вербальный конфликт.* Под фатическим вербальным конфликтом понимается такой тип вербального конфликта, который связан с нарушением контактоустанавливающей функции языка, с дефектным контактированием коммуникантов между собой, то есть функции языковых средств, направленной на установление, продолжение или прекращение коммуникации. «Фатическая функция определенным образом организует диалог, – отмечает Г.М. Яворская, – в чем можно убедиться, например, при знакомстве с подробными и достаточными по объему записями разговорной речи» [11, с. 61]. Соответственно, фатический вербальный конфликт связан с нарушением коммуникантами соционормативности речевого взаимодействия, то есть особо важным для его возникновения является невнимание к Максиму отношения Г.П. Грайса «Старайся сделать свой коммуникативный вклад релевантным!» [12]. Поэтому выход за рамки релевантности чреват порождением вербального конфликта, поскольку для фатического общения существуют определенные пределы глубины обсуждаемой темы. Значение имеет лишь поддержание контакта как такового плюс демонстрация своего социального статуса по отношению к социальному статусу других коммуникантов – участников фатической беседы. В этом смысле можно было бы согласиться с тезисом О.П. Ермаковой и Е.А. Земской: «Является универсальной также одна общая особенность появления коммуникативных неудач: коммуникативные неудачи в первую очередь характерны для речи информативной» они не свойственны речи фатической. Лишь в случаях, когда фатическая речь говорящего воспринимает-

ется в ином качестве, может возникнуть коммуникативная неудача» [7, с. 63]. Однако, по нашим наблюдениям, есть смысл выделять одну из разновидностей вербального конфликта, которая не удовлетворяет этому условию, – вербальный конфликт фасциативного характера, при котором говорящий не может нейтрализовать помехи в мозгу приемника информации. В этом случае адресатом нарушается установка на контакт, что само по себе фатично. Фасциативные вербальные конфликты ограничены стилистически, по зоне своего распространения: они возникают только в устной речи в сиюминутном акте общения и связаны с невосприимчивостью адресата к речевому произведению адресанта. Поэтому положение Ермаковой–Земской можно рассматривать как универсалию исключительно статистического характера.

Предлагаемая классификация является одним из подходов, поскольку многомерность проблемы вербальных конфликтов не позволяет выстроить их таксономию исходя лишь из одного параметра. Основная ее ценность, по нашему мнению, состоит в потенциальной пригодности для использования представителями разных научных дисциплин, исследующих человеческое общение как с теоретической, так и с прикладной точки зрения.

Список использованной литературы

1. Борисевич В.В. Значение социальной роли коммуниканта в генезисе вербального конфликта / В.В. Борисевич // Язык и история: Периодический сборник научных трудов. – Вып. 59. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 13–15.
2. Борисевич В.В. Образы вербально-конфликтных ситуаций / В.В. Борисевич // Культура народов Причерноморья. – № 44. – Симферополь: Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского, 2003. – С. 186–190.
3. Борисевич В.В. Деструктивная и конструктивная функции вербальных конфликтов / В.В. Борисевич // Культура народов Причерноморья. – № 54. – Симферополь: Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского, 2004. – С. 211–215.
4. Остин Дж. Слово как действие / Дж. Остин // Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов / Сост. и вступ. ст. И.М. Кобозевой и В.З. Демьянкова. Общ. ред. Б.Ю. Городецкого. – Вып. 17. – М.: Прогресс, 1986. – С. 22–129.
5. Городецкий Б.Ю. К типологии коммуникативных неудач / Б.Ю. Городецкий, И.М. Кобозева, И.Г. Сабурова // Диалоговое взаимодействие и представление знаний. – Новосибирск: Наука, 1985. – С. 64–78.
6. Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка / А.Н. Гвоздев. – М.: Учпедгиз, 1955. – 464 с.
7. Ермакова О.П. К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского диалога) / О.П. Ермакова, Е.А. Земская // Русский язык в его функционировании: Коммуникативно-прагматический аспект. – М.: Наука, 1993. – С. 90–157.
8. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
9. Тарасов Е.Ф. Проблемы анализа речевого общения / Е.Ф. Тарасов // Общение. Текст. Высказывание. – М.: Наука, 1989. – С. 7–40.
10. Тищенко К.М. Метатеория языкознания / К.М. Тищенко. – К.: Основы, 2000. – 341 с.
11. Яворская Г.М. Социоллингвистика / Г.М. Яворская // Методологические основы новых направлений в мировом языкознании / под. ред. акад. А.С. Мельничука. – К.: Научная мысль, 1992. – С. 46–94.
12. Грайс Г.П. Логика и речевое общение / Г.П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая прагматика. Вып. 16. – М.: Прогресс, 1985. – С. 217–237.

У статті досліджуються дискусійні питання типологізації вербальних конфліктів як феноменів лінгвопрагматичного характеру.

Ключові слова: вербальний конфлікт, типологізація, лінгвопрагматична класифікація.

The article deals with debatable questions of typologization of verbal conflicts as linguopragmatic phenomena.

Key words: verbal conflict, typologization, linguo-pragmatic classification.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 82:659.1

Н.А. ХАБАРОВА,

*кандидат филологических наук,
преподаватель кафедры романо-германских языков
Днепропетровского университета экономики и права
имени Альфреда Нобеля*

ДЕМОНСТРАЦИЯ РЕКЛАМЫ В ТЕКСТАХ АННОТАЦИЙ К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ (ТАКХП)

В статье проведён анализ специфических характеристик текста аннотации с позиции информирования, воздействия и манипулирования как разновидности краткого рекламного текста. Рассмотрены структурно-композиционные особенности аннотации в ракурсе рекламно-информационного жанра.

Ключевые слова: текст аннотации, рекламно-информационный дискурс, жанр.

Объектом исследования данной статьи является текст аннотации к художественным произведениям (ТАКХП), который изучается нами в рамках институционального дискурса как разновидность рекламно-информационного жанра. Проблема жанра и информационного дискурса нас интересует в разрезе изучения текста аннотации. В начале XXI в. жанр аннотации приобретает новые черты, трансформируется композиционно и стилистически, что объясняется, прежде всего, высоким уровнем технического процесса, новыми приёмами создания текста. Рекламно-информационный дискурс (термин В.В. Зирки, И. Соколовой), исследуется синонимично терминам массово-информационный, массово-медиаальный, массово-медийный. Жанровое разнообразие текстов массовой информации освещено в работах В.Н. Вакуровой и Л.И. Московкина [3], М.Р. Желтухиной [5], М.Н. Кожинной [6], А.А. Тertyчного [10], Г.И. Юровой и Е.В. Королькова [11] и др. Различие жанров в рекламно-информационном дискурсе продолжает оставаться актуальным и зависит от дифференциации целей сообщения, общий спектр которых направлен на расширение диапазона воздействия на адресата. Актуальность статьи проявляется в том, что текст аннотации как «периферийный» жанр в основном изучался исследователями в парадигме научного стиля как «предельно сжатая характеристика первоисточника, имеющая чисто информационное значение» [2, с. 78]. Нами предпринята попытка изучить аннотацию в сравнении с рекламой и выявить проявление функций информирования, воздействия и манипулирования, общих для указанных кратких типов текстов. Цель данной статьи заключается в изучении текста аннотации к художественным произведениям (ТАКХП) как разновидности краткого интеллектуального рекламного текста и его информативно-воздействующего потенциала. В соответствии с поставленной целью выделим намеченные задачи: 1) определить место аннотации в жанровой классификации текстов массовой информации; 2) выделить в тексте аннотации структурно-композиционные особенности с их информативно-воздействующим потенциалом.

Отметим, что жанровое разнообразие рекламно-информационного дискурса отличается чрезвычайной сложностью, многоаспектностью и находится в постоянном процессе развития. Опираясь на рассуждения академика Д.С. Лихачева о том, что жанры составляют определенную систему, подверженную историческим изменениям, согласимся с мнением учёного о принадлежности жанра не только к категории языка, но и к исторической категории. Отмирание старых и возникновение новых жанров, их становление и развитие является неизбежным процессом. Обновление так называемой «жанровой палитры» вызвано необходимостью «адаптации» известных жанров к новым коммуникативным ситуациям вследствие развития самого общества.

По удачно приведённому сравнению М.Р. Желтухиной «масс-медиаальный дискурс имеет центр, где располагаются прототипные жанры, и периферию, которую составляют маргинальные жанры, отличающиеся неоднородной природой в силу своего расположения на стыке разных типов дискурса. Масс-медиаальный дискурс носит опосредованный характер, т. е. между адресантом и адресатом есть дистанция – пространственная и / или временная» [5, с. 149]. К текстам массовой информации относятся различные газетные тексты – репортаж, интервью, хроника событий, а также аннотации новинок кино, видео, аудио и книг, которые исследуются нами как разновидности краткой интеллектуальной рекламы.

Весь объем информации, отображаемой в рекламно-информационном дискурсе, распределяется на жанры в соответствии с целым рядом принципов деления. Каждое конкретное произведение, входящее в состав системы рекламно-информационного дискурса, имеет набор определенных характеристик. Возникновение таких характеристик может быть либо относительно произвольным (когда автор не задумывается над тем, каким должен быть его текст), либо в результате специальных творческих усилий автора (когда он заранее определяет, что должно быть отображено в тексте, как именно и с какой целью). Согласно классификации М.Н. Кожинной выделяют три вида речевых жанров: «тексты, содержание которых строится по более или менее жестким, но всегда информативным обязательным моделям; тексты, содержание которых строится согласно соответствующим общепринятым информативным моделям; тексты не регламентированные» [6, с. 143]. Те тексты, которые обладают схожими качествами, объединяются в отдельные жанрообразующие группы. Основным критерием подобного объединения становятся существенные признаки текстов, включаемых в устойчивую группу. Соответственно базовым характеристикам, выделяемым Н.В. Вакуровой и Л.И. Московиной, жанры текстов массовой информации определяют по функциональной направленности, по степени обобщенности повествования (глубиной анализа в интерпретации фактов и связей данного события с другими), оценки события или эмоционально-аксиологической направленности, а также характера использования тех или иных изобразительно-выразительных средств [3]. Так, А.А. Тертычный в своей работе «Жанры периодической печати» отмечает, что целевая установка является важным жанрообразующим фактором [10]. Разнообразие целей, которые авторы ставят при создании конкретных публикаций, предопределяет модификации качеств этих текстов, а значит – создает основу для отнесения их в разные жанровые группы. В то же время совпадение некоторых целей разных текстов при наличии качеств, «рожденных» в них другими жанрообразующими факторами, может придавать этим текстам некие «родственные» черты, объединяющие тексты, относящиеся к разным жанровым группам» [10, с. 135].

Тексты, объединённые в жанры рекламно-информационного дискурса, выделяются большинством учёных на основании преобладания тех или иных жанрообразующих признаков. Первую группу составляют информационные жанры (интервью, репортажи, заметки, оперативные сообщения, видеосюжеты); вторую – аналитические или аналитико-публицистические (статьи, рецензии, аналитические обзоры); третью – документально-художественные или художественно-публицистические (зарисовки, очерки, эссе, фельетоны). К отдельной межвидовой жанровой группе М.Р. Желтухина относит тексты обьявлений, рекламы, писем в редакцию и тексты аннотаций [5]. В монографии М.Р. Желтухиной «Тропологическая суггестивность масс-медиаального дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ» предлагается классификация жанров рекламно-информационного дискурса по характеру ведущей интенции. Различают жанры дискурса

массовой информации, классифицирующиеся по объему и скорости распространения информации. Среди них выделяют экстренные сообщения, сводки, ежедневные или еженедельные, ежемесячные обзоры основных информационных сообщений, доклады, аналитические записки.

Для нашей статьи представляет интерес жанровая классификация С.Ю. Медведевой, приведённая в статье «Критерии выделения публицистических текстов», поскольку она выделяет жанры печати по степени выраженности информативной или воздействующей функций. Исследователь относит «к первой группе с максимальным проявлением информативной функции заметку, прямой информационный отчёт, интервью. Вторая группа, с равнозначным проявлением информативной и воздействующей функций, включает в себя корреспонденцию, статью, обозрение, аннотацию. В третью группу, с максимальной выраженностью воздействующей функции, входят передовая статья, очерк, фельетон» [7, с. 221–222].

Итак, опираясь на исследования учёных в этом вопросе, лингвистическое понятие «аннотация», на наш взгляд, целесообразно исследовать с позиции информирования, воздействия и манипулирования как основных функциональных характеристик рекламного текста, который является одним из видов оценочно-критического типа текста. Основанием для этого можно считать оценочный параметр рекламного текста, точнее актуализацию положительной оценки рекламируемого объекта.

Определение «аннотация» в лингвистике трактуется учёными по-разному. Базовый словарь лингвистических терминов описывает аннотацию как «краткое изложение содержания книги, статьи и т. п.» [8, с. 25]. Некоторые лингвисты определяют аннотацию как по возможности краткое, без излишеств, изложение содержания документа, задача которого – дополнить заголовок документа. Кроме того, аннотацию относят наряду с такими текстами, как рецензия, резюме, критический обзор, сжатое изложение, конспект к обобщающим текстам вторичной литературы. Вторичная литература – это литература о литературе; литература вокруг литературы, литература, рожденная литературой (если бы не было подобной перед тем, так и эта бы не родилась, так определяет аннотацию М.М. Бахтин [1]. Более полное определение аннотации находим в словаре-справочнике В.М. Полонского, где она трактуется как «краткая характеристика произведений печати (их совокупности или их частей) с точки зрения содержания, назначения, формы и других особенностей. Аннотация включает в себя сведения о содержании произведения, его авторе и достоинствах работы, носит объяснительный или рекомендательный характер, используется работниками информационных органов и библиотек для рекламы и пропаганды произведений печати» [9, с. 54]. На наш взгляд, рекламный текст аннотации применительно к книжной продукции, является своего рода художественным произведением, в котором автор демонстрирует свое искусство написания текста, умение подобрать такие слова и выражения, найти такие определения, которые создали бы у читателя ясное представление о внешнем виде и содержании товара, т. е. точно передали бы рекламную тему, тем самым воздействовали на адресата и на его дальнейшее поведение. С точки зрения коммуникативной лингвистики, реклама – это специфическая форма коммуникации, словесное воздействие в широком смысле, понимаемая как речевое общение, взятая в аспекте его целенаправленности и обусловленности; это однонаправленное и не личное обращение, проводимое разнообразными средствами, которые агитируют в пользу товара, услуги, марки, фирмы, идеи [4]. Рекламный текст характеризуется тем, что апеллируя к рациональному началу адресата, обращается к эмоционально-чувственному восприятию с помощью использования известных образов и социально-значимых стереотипов, подчеркиванию исключительно выгодных условий продажи, а также прямому убеждению в необходимости приобретения. Таким образом, логика тематического развития текстов массовой коммуникации – это логика, обращенная к адресату, и поэтому коммуникативно маркированная. Она призвана вести адресата сообщения в нужном автору направлении и побуждать к действию. Содержательное построение рекламных текстов, в том числе и ТАкХП, дополняется особым структурно-композиционным воплощением, выраженным вербально с помощью вопросительных, восклицательных предложений, многоточий и перечислений. Приведём пример аннотации, в которой присутствуют,

на наш взгляд, выделенные нами синтаксические особенности, характерные как для рекламных текстов, так и для аннотаций.

Ромэн Сарду

Прости грехи наши

Леденящая душу история о злодеяниях, которым нет прощения

Глазам путников, прибывших в деревню Эртелу 1284 года, открылась ужасная картина: церковь, лежащая в развалинах, заброшенные дома, разрезанные на куски трупы в реке... Однако этот приход почему-то интересует высшие церковные круги в Риме. Похоже, что в исчезновении деревни кроется какая-то ужасная тайна... Этот роман разошёлся во Франции тиражом более 300000 экземпляров и был переведён на 15 языков. Ромэн Сарду – экспериментатор, чьи романы представляют собой взрывоопасную смесь жанров: исторический роман, фэнтези, детектив.

«Захватывающее путешествие в средневековье, напоминающее «Имя Розы» Умберто Эко. Мурашки гарантированы (Натали: 07/08).

Объясним, каким образом проявляется информативно-воздействующий потенциал в приведённом тексте аннотации. 1. Перечисления выражают информативную функцию, которая является основополагающей для исследуемого жанра. 2. Многоточие обладает воздействующим эффектом и подталкивает адресата на дальнейшие размышления. 3. Вопросительные конструкции выражают «виртуальную» коммуникацию между адресатом и адресантом, либо являются риторическими вопросами, побуждающими читателя к дальнейшему действию, ознакомлению либо приобретению первоисточника.

Примером употребления вопросительных конструкций может служить аннотация польской писательницы Мануэлы Гретковской к роману «Женщина и мужчина»:

Быть женщиной в мире, которым правят мужчины, – легко ли это? А быть женщиной в католической Польше? Доктору Кларе придется испытать многое, прежде чем она найдёт ответы на свои вопросы. И всё это для того, чтобы убедиться: жизнь неисчерпаема в своём многообразии.

Общепризнанно, что огромное количество информации не намного лучше, чем недостаток ее. При стремительном информативном потоке для читателя было бы невозможно проследить за многочисленными изданиями и выпускаемыми в свет книгами, т. е. владеть в полном объеме всей новой актуальной информацией, если бы он воспринимал эту информацию из первоисточников. В этой ситуации совершенно незаменимы, не только в области науки, но и в художественной литературе, обобщающие вторичные тексты, изучаемые нами как разновидность интеллектуальной рекламы.

В отличие от реферата аннотация не может заменить собой самого материала. Она должна дать лишь общее представление об основном содержании книги или статьи. Аннотация отвечает на вопрос «о чём говорится в первоисточнике». Текст аннотации должен быть лаконичен и чётко, свободен от второстепенной информации. Под термином «аннотация» мы понимаем краткую характеристику произведения (или статьи), содержащую перечень основных разделов, тем или вопросов, рассматриваемых в работе, информацию об авторе, его основных работах, с явно выраженными функциями воздействия, информирования и манипулирования. Текст аннотации к художественному произведению (ТАкХП) может включать также указание на особенности в изложении материала и адресата (для кого она предназначена). Говоря схематично, аннотация к произведению (прежде всего к художественному) отвечает на вопросы: *О чём? Из каких частей? Как? Для кого?* Аннотация служит источником информации о содержании работы. Кроме того, умение аннотировать прочитанную литературу помогает овладеть навыками реферирования. Основными характеристиками текста аннотации как разновидности интеллектуального рекламного текста является, на наш взгляд, прагматическая установка на предъявление качественной информации с целью опосредованного воздействия на адресата, управление его поведением. Структурно-композиционная организация исследуемого нами типа текста направлена на упрощенное восприятие информации адресатом с целью привлечь внимание, заинтересовать и побудить к действию. Тексты информационно-рекламного жанра, в том числе и ТАкХП, содержат такие невербальные компоненты, как иллюстрация, шрифт, цвет, цифровые и буквенные маркёры. Примером тому может служить аннотация, которая состоит

из следующих частей: 1) заголовок / подзаголовок; 2) текст собственно аннотации или краткое изложение сюжета произведения; 3) критическая оценка произведения; 4) иллюстрация обложки или портрета автора; а также дополнительная информация, где среди прочего есть обязательное указание на год написания книги и место издательства:

ФИЛИПП ВАНДЕНБЕРГ

ВОСЬМОЙ ГРЕХ

2009, Европейский BEST

Книги автора переведены на 34 языка и проданы тиражом 23 миллиона экземпляров!

Антиквар Лукас Мальберг вовлечен в вихрь невероятных событий: заговор высшего духовенства Ватикана, деятельность тайного братства, расшифровка старинной книги, раскрывающей древние тайны... Откровения Библии, загадки прошлого, интриги и приключения сплетаются в невероятно увлекательный сюжет.

...Филипп Ванденберг – профессиональный историк, учёный с мировым именем, автор многочисленных авторитетных работ, пользующихся признанием в научном мире, – принадлежит к числу самых известных современных немецких писателей. Его популярность простирается от Нью-Йорка до Пекина, а журнал STERN с гордостью называет его с немецким Деном Брауном.

Наблюдения относительно структурно-композиционных особенностей текста аннотации подтверждают то, что основными функциями малоформатных кратких вторичных текстов как разновидности интеллектуальных рекламных текстов являются функции информирования, воздействия и манипулирования. С точки зрения коммуникативных целеустановок, реализуемых текстами аннотаций к художественным произведениям, в нем нашли свое отражение следующие характеристики типа текста рекламы: оказание воздействия на адресата; ориентирование в новинках художественных произведений; опосредованное манипулирование поведением адресата с целью приобретения или прочтения произведения за счёт клишированных грамматических конструкций. Этот вопрос требует особого рассмотрения и будет реализован нами в дальнейшей работе.

Список использованной литературы

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 250–296.
2. Валгина Н.С. Функциональные стили русского языка: учеб. пособ. / Н.С. Валгина. – М.: МГАП Мир книги, 1994. – 195 с.
3. Вакурова Н.В. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс] / Н.В. Вакурова, Л.И. Московкин. – М., 1997. – Режим доступа к ресурсу: <http://vwww.evartist.narod.ru/text3/08.htm>
4. Зирка В.В. Лексика рекламы: учеб. пос. / В.В. Зирка. – Д.: ДУЭП, 2006. – 96 с.
5. Желтухина М.Р. Тропологическая суггестивность масс-медиального дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: монография / М.Р. Желтухина. – Волгоград: ВФ МУПК, 2003. – 656 с.
6. Кожина М.Н. Некоторые аспекты изучения речевых жанров в нехудожественных текстах / М.Н. Кожина // Стереотипность и творчество в тексте: Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь: Перм. ун-т, 1999. – С. 78–86.
7. Медведева С.Ю. Критерии выделения публицистических текстов / С.Ю. Медведева // Проблемы типологии текста: сб. науч.-аналитических обзоров. АН СССР. – М.: ИНИОН, 1984. – С. 57–95.
8. Столярова Л.П. Базовый словарь лингвистических терминов / Л.П. Столярова, Т.С. Пристайко, Л.П. Попко. – Киев: Наукова думка, 2003. – 192 с.
9. Полонский В.М. Научно-педагогическая информация // Полонский В.М. Словарь-справочник. – М.: Новая школа, 1995. – 285 с.
10. Тертычный А.А. Жанры периодической печати: учеб. пособ. / А.А. Тертычный. – М.: Аспект пресс, 2000. – Режим доступа к ресурсу: <http://evartist.narod.ru/text2/06.htm>

11. Юрова Г.И. К вопросу об особенностях жанрообразования в современных СМИ [Электронный ресурс] / Г.И. Юрова / Режим доступа к ресурсу: <http://tpl1999.narod.ru/weblse2002/yurovakorolkovalse2002.htm>

У статті проаналізовано специфічні характеристики тексту анотації з позиції інформування, впливу та маніпулювання як різновиду рекламного тексту. Розглянуто структурно-композиційні особливості анотації у ракурсі рекламно-інформаційного жанру.

Ключові слова: текст анотації, рекламно-інформаційний дискурс, жанр.

The article analyzes the peculiar characteristics of the text of an annotation from the position of informing, influencing and manipulating as a variety of the advertising text. It examines structural and composition features of the annotation from the point of view of the advertising-informational genre.

Key words: text of annotation, advertising and informational discourse, genre.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 821.134. 2:82 – 3

Л.Г. СУТУЛІНА,

викладач кафедри романської філології
Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара

КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА HAUNTING У НОВЕЛАХ Х. МАРІАСА

У статті розглядається концептуальна метафора HAUNTING на матеріалі оповідань Х. Маріаса, героями яких є привиди. Автор статті вважає, що у концептуальній метафорі HAUNTING Х. Маріас втілює відбитки, залишені війною та диктатурою Франко у свідомості сучасного іспанського суспільства.

Ключові слова: концептуальна метафора, ірреальність, привиди, модернізм, HAUNTING.

Явище концептуальної метафори займає важливе місце серед сучасних лінгвістичних досліджень, адже його вивчення уможливує експлікацію ряду закономірностей концептуалізації людиною дійсності. Активна участь концептуальної метафори у процесах категоризації мови та побудови концептуальної і вербальної антропосистеми задекларована в численних дослідженнях: Дж. Лакофф, М. Джонсон, Ч. Філлмор, П. Кей, Е. Каві, Р. Джекендофф. Здійснені дослідження концептуальної метафори дозволили з'ясувати не лише її структуру та основні особливості, а також допомогли простежити специфіку вживання концептуальної метафори в поетичних текстах.

Іманентні властивості концептуальної метафори: «одне поняття структурно метафорично упорядковується у термінах іншого» [3, с. 389] дають можливість означити поняття *haunting* як концептуальну метафору. Так, за визначенням Х. Маріаса, *haunting* «це не що інше як прокляття спогадів, коли факти та люди стають незначними, але вони не полишають нас ... починаючи з якогось моменту, вони оселяються в нашій голові» [10, с. 52]. Дієслово англійської мови «haunt» тлумачиться як *часто відвідувати, з'являтися (про привиди)*. Таким чином, привиди, що населяють старий будинок, порівнюються зі спогадами та відбитками ідей минулої історичної епохи, тому що відбувається процес перенесення ознак одного явища на інше, поняття «*haunting*» є концептуальною метафорою. Відтак, актуальність поданої роботи зумовлена, по-перше, зростанням уваги дослідників до феномена концептуальної метафори як особливого механізму пізнання світу; по-друге, недостатньою вивченістю творчості Х. Маріаса. **Метою** дослідження є аналіз лінгвостилістичних механізмів зображення концептуальної метафори HAUNTING у новелах Х. Маріаса, чим зумовлена постановка таких завдань: розглянути поняття *haunting* та довести його приналежність до концептуальних метафор; визначити лінгвостилістичні особливості новел Х. Маріаса, в яких висвітлюються проблеми війни та диктатури через зображення минулого Іспанії в образі концептуальної метафори HAUNTING. Дослідження здійснюється на матеріалі прозаїчних творів письменника: «Життя та смерть Марселіно Ітуріага», «Пісня Лорда Рендаля», «Коли я був смертним».

Роль і місце концептуальної метафори HAUNTING в сучасній культурі Іспанії. Одним із досліджень, оснований на метафоричному значенні поняття *haunting*, є робота американської вченої А. Гордон «Hostly matters: haunting and the sociological imagination». Соціо-

лог виокремлює поняття *haunting*, розглядаючи його як невід'ємний елемент сучасного соціального життя. «Це не давніші забобони і не індивідуальний психоз. Це загальний соціальний феномен великої важливості» [6, с. 7], – наголошує вчена, – «Одна з тих речей, в яких я впевнена: це не так, що привиди не існують. Постмодерн, посткапіталізм, постколоніальний світ створюють своїх привидів чи фантомів з подвійною силою» [6, с. 12]. Відтак, вищезгадані явища метафорично можна вважати тінню, привидами, а сам префікс «post» можна тлумачити як те, що існує *post mortem*.

У своїй роботі, присвяченій проблемі періоду постфранкізму Іспанії, американська іспаністка Х. Лабануй наслідує запропонований Ж. Дерріда концепт *привид* щодо історії Іспанії: «Іспанія не має традиційних історій про привидів (*ghost story*) ... Але мені б хотілося звернутися до історико-матеріалістичних вчень Дерріда щодо привидів в «Привидах Маркса» з метою привести аргумент на користь того, що вся сучасна іспанська культура – з її теорією та практикою – може бути прочитана як одне велике оповідання з привидом (*ghost story*)» [8, с. 34]. Згідно з Ж. Дерріда, привиди – це відбитки тих, кому не було дозволено залишати відбитки: жертви історії, субальтерні групи тощо [1, с. 45]. Х. Лабануй розвиває цю думку, зазначаючи, що постмодернізм міг би бути охарактеризований визнанням цих привидів, створених модернізмом.

Отже, варто звернути увагу на обидві критичні роботи, об'єктом дослідження яких є мнемонічні інтервенції у дискурсі тексту, оскільки вони вдаються до однакового поняття *ghostly afterlife*, про вплив яких на сучасне іспанське суспільство також говорить іспанська дослідниця А. Фалек: «Наративні студії мають мнемонічну єдність: ми можемо вважати, що їх соціальна цінність полягає в тому, що вони є значним ресурсом культурної пам'яті» [5, с. 106].

Як зазначає І. Кунядо, «Ніякий інший сучасний іспанський твір не є так населений привидами» [4, с. 27]. Відтак, ми бачимо, що сучасна література Іспанії переповнена прикладами концептуальної метафори HAUNTING: «Лише зовсім нещодавно Іспанія відчула вибух пам'яті (*memory boom*) ... який почали пов'язувати з його травматичним минулим. Саме з демократичних часів цей дискурс ігнорування (*forgetting*) залишається напрочуд життєздатним в Іспанії» [12, с. 183], – зазначає Ф. Шутен. Отже, саме зараз новий дискурс спогадів успішно зламає табу минулого, у чому йому сприяє сучасна іспанська література. Адже «присутність фантазмагоричного у творах іспанських письменників має на увазі необхідність актуалізувати маргінальні голоси, які недавня історія країни визначила як *non gratas*» [7, с. 36]. Відтак, концептуальна метафора HAUNTING здатна завуалювати минуле Іспанії, з його диктатурою Франко незважаючи на маску, що все ще зберігає своє монструозне обличчя, дбайливо огорнути його, аби потім донести недоторканим до наступного покоління, адже «ще й досі істина, виголошена прямо, викликає в слухачів, у найкращому разі здивування, але частіше розлюченість та заперечення» [2, с. 22]. Так, серед іспанських письменників, хто одними з перших почали висвітлювати проблеми війни та диктатури через зображення минулого в образі *haunting*, можна назвати такі імена, як Кальсадос Лола, Антоніо Луніос Моліна, Хав'єр Серкас, Рафаель Чірбес, Альваро Помбо, Хусто Наварро та Хав'єр Маріас.

Концептуальна метафора HAUNTING в творчості Х. Маріаса. Чи не найкращим взірцем концептуальної метафори МИНУЛЕ ІСПАНІЇ Є HAUNTING в іспанській літературі можна вважати творчість Х. Маріаса.

Так, привид-покійник є головним героєм оповідання «Життя та смерть Марселіно Ітуріага». Для створення ефекту реальності та повсякденності письменник використовує семантичне поле побутової лексики: *casa, casarse, suegra, criada, niños, tener que alimentar*. Для створення фону сірості автор вживає епітети: *aburrido, melodramático, nublado, angustioso*, а також герундіальну конструкцію, що виражає тривалу дію, яка повторюється у часі: *todo el día estaban peleando y discutiendo sobre cosas estúpidas* [11, с. 10].

Контраст відчувається між життям та смертю протагоніста: *al principio no me gustó el lugar (de entierro), pero ahora ... me gusta porque es un sitio donde hay silencio* [11, с. 14]. Для створення антитези життя–смерть, яка проявляється на паратекстуальному рівні твору: «Життя і смерть Марселіно Ітуріага», письменник вживає семантичне поле «смерть»: *entierro, ha muerto, ataúd negro, cementerio, luto* та семантичне поле «життя»: *luché para mover*

me, pensaba, veía, oía, existía, vivía, які переплітаються між собою навіть у рамках одного речення, створюючи контраст: *lo único que me quedaba era quedarme en mi tumba para siempre, sin respirar, pero viviendo; sin ojos, pero viendo; sin oídos, pero oyendo. Pensaba, veía y oía, luego existía, luego vivía, y mañana me iban a enterrar.*

Для створення ефекту ірреальності, письменник обирає оповідачем протагоніста – привида-покійника. Так, оповідь ведеться від першої особи: *me di cuenta de que estaba muerto... lo único que me quedaba era quedarme en mi tumba para siempre... me metieron en un ataúd negro, y después en un coche, que me llevó hasta el cementerio.* Але на початку розповіді: *el ramo de claveles era más abundante que de costumbre, y me dificultaba la visión más que nunca* (якщо зважати на те, що оповідач споглядає з могили), *Era el primer aniversario de mi muerte....* та у кінці буденне поєднується з ірреальним: *Veo a Esperancita cada mes y a los chicos cada dos, y esto es todo: esta es mi vida y mi muerte, donde no hay nada* [11, с. 14]. Відтак, наявність у новелі привида-покійника нам дає змогу порівнювати даний твір з готичними новелами Е. По, але у тексті Х. Маріаса також згадується і війна: *empezó la guerra, que pasó por mí como una cosa más en la vida* [11, с. 9]. Хоча ця згадка і позбавлена трагізму, адже війна зображується як цілком буденна річ, насправді, таким чином, автор зображує минуле в образі концептуальної метафори haunting, оскільки згадку про війну письменник вкладає саме в уста привида.

В оповіданні «Пісня Лорда Рендаля» йдеться про привида-двійника. Присутність ірреальної істоти автор передає на лексико-семантичному рівні за допомогою візуального ефекту – вживання дієслова *ver* у всіх його формах: *ver, vi, estuviera viendo, podría ver, veía, se veía* та інших дієслів семантичного поля «зір»: *observar, proyectar*, іменників: *películas, ventana, imágenes, escena, campo visual, espejo* та епонімів семантичного поля «колір», які ще більше посилюють візуальний ефект: *estaba en color, no en blanco y negro*. Передати реальність видіння авторові допомагає прикметник *real*. Ідентичність людини та привида зображується за допомогою порівняльних сполучників: *como si*, прикметників: *idénticas*, прислівників: *exactamente igual*, займенників: *yo, su, mi*: *en su casa, su cara era mi cara, el hombre que era yo agarraba del cuello a Janet, a su mujer, mi mujer*. Для підкреслення однакової зовнішності протагоніста і антагоніста автор застосовує градацію: *su cara era mi cara → las facciones eran idénticas, eran las mías → con mis mismos ojos, y mi misma nariz, y mis mismos labios*. Не зважаючи на зображену автором ідентичність, в оповіданні також відчувається контраст між протагоністом та антагоністом, вираження якого сприяють прислівники місця: *de este lado – dentro, junto a la ventana – desde nuestra alcoba*. Наприкінці твору людина-протагоніст і привид-антагоніст зливаються в єдине ціле: *oí la voz del hombre que, se unía a la mía*. Щоб посилити ефект єдності людини та привида, автор застосовує єднаний союз: *el hombre y yo*. У протагоніста створюється враження ірреальної відсутності у часі: *como si nunca me hubiera ido y jamás hubieran existido...* далі автор вживає епоніми семантичного поля ВІЙНА: *guerra, prisión, frente, combates*, а метафора: *los tormentos del campo de concentración alemán* ще більше посилює його негативні асоціації. Щоб передати стан людини після потрясінь війни, автор використовує анафору: *¿quién era yo, el que miraba por la ventana, el que había caminado hasta aquella casa, el que acababa de regresar de un campo de concentración alemán?* [11, с. 148] Відтак, стає очевидним, що сюжет новели зосереджується на зображенні наслідків II світової війни у житті соціуму, адже людина не може повернутися з війни такою, якою була до неї.

Слід зазначити, що тема двійників була досить популярною у літературі романтизму (Е. По, О. Уайльд, Е. Гофман) але Х. Маріас через двійника особистості намагається висвітлити психологічний стан суспільства у повоєнні часи. Письменник вводить в оповідання образ привида-двійника, щоб відобразити зміни у свідомості та душі людини, яка була на війні, її друге «Я».

Героєм оповідання «Коли я був смертним» є привид-мислитель, для створення образу якого автор детально описує думки, ідеї та спогади. Як і в попередніх творах Х. Маріаса, в оповіданні присутній контраст між реальністю та ірреальністю, що створюється на лексико-семантичному рівні шляхом використання антонімів: *festivamente–dolientes*, та на морфосинтаксичному за допомогою протиставлення минулого: *fungí* та теперішнього: *ahora, soy* часу. Антитеза присутня в самоідентифікації потойбічної істоти, яка ще не пев-

на до кого належить – до привидів чи людей: *son o somos (fantasmas)*. Для зображення ірреальності письменник використовує відповідне семантичне поле: *maldición, ultratumba, fantasma*, метафори: *tiempos muertos, filo de las repeticiones, es un tormento sufrir*, оксюморон: *recordarlo que no sabíamos*, паралелізм-антитезу: *se olvida en la vida – se recuerda en la muerte*, а для зображення реальності – антитезу: *tedio – trabajo – alegría*, та полісиндетон: *los de tedio y los de trabajo y los de alegría, los de estudio y pesadumbre y abyección y sueco, y también los de espera* [9, с. 64]. Філософські спостереження привида прикрашені стилістичними фігурами та тропами, які свідчать про ораторські та художні здібності ірреальної істоти: метафори: *pasos envenenados*, антонімічні епітети: *pisadas leves – pasos envenenados*, полісиндетон: *no se preguntan si sobre el suelo que pisan hubo en otro tiempo unas pisadas más leves o unos pasos envenenados, si entre las paredes otros oyeron susurros o risas, o si alguien leyó en voz alta una carta, o apretó el cuello de quien más quería* [9, с. 63], а згадка про *novelas de Camus y Simenon* дозволяє зробити висновок про її інтелектуальний розвиток. Свою, так би мовити, життєву концепцію привид огортає у наступні рядки: *la vida es piadosa y por eso consideramos malvados a quienes no encubren ni ocultan ni mienten, a quienes cuentan cuanto saben y escuchan, también lo que hacen y lo que piensan. Decimos que son crueles. Y es en el estado de la crueldad en el que me encuentro ahora* [9, с. 65].

Філософ, будучи привидом, розповідає про час з висоти свого потойбічного досвіду. Так, метафори: *el tiempo se borre, el espacio es depositario del tiempo, se acumulan olvidados los tiempos*, метафоричні епітети: *el tiempo silencioso* та персоніфікації: *el tiempo no cuenta nada* дають письменнику змогу детальніше описати ірреальне місце, в якому перебуває привид за допомогою епаналепсису: *ahora el tiempo no pasa, no transcurre, no fluye, sino que se perpetúa simultáneamente y con todo detalle, y decir 'ahora' es tal vez falacia* [9, с. 63], антитез: *las noches y días, renuncia ni sacrificio, quién los quiere y quién los soporta*, метафор: *esfuerzo de rutinas*, градацій: *rutinas – tranquilidad – contento*, та оригінального уточнення, що містить повтор та антонімічну пару: *hace ya tanto tiempo, allí donde todavía hay tiempo*. Опис спогадів привида письменник прикрашає епітетами: *horrendo*, антонімічними парами: *nitidez y singularidad excesivas – realidad incongruente*, прикметниками: *maquinales, rutinas*, що створюють відчуття буденності. Образ свого батька привид асоціює з минулим на фоні історико-соціального контексту: *quizá porque había sido republicano y había perdido la guerra, de perder una guerra contra los compatriotas y los vecinos* [9, с. 67].

Отже, в образі концептуальної метафори HAUNTING, яка є елементом герменевтичного коду в оповіданнях Х. Маріаса, висвітлюються теми війни та диктатури Франко. Герої оповідань, привиди, виступають цілком самостійними завершеними персонажами – привид-покійник, привид-двійник та привид-мислитель, різноманітність яких дозволяє краще проаналізувати сучасне іспанське суспільство.

Список використаної літератури

1. Деррида Ж. Призраки Маркса: [Государство долга, работа скорби и интернационал]: науч. изд. / Жак Деррида. – М.: Логос-альтера: Ессе homo, 2006. – 256 с.
2. Лавский В. Притчи человечества / В. Лавский. – М.: Золотое колесо, 1993. – 608 с.
3. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры: сборник. – М.: Прогресс, 1990. – С. 387–415.
4. Cuñado I. El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías / I. Cuñado. – Rodopi: Amsterdam/Nueva York, 2004. – 195 p.
5. Falek A. Forms of Memory in Recent Fictional Narrativas from Uruguay: Summoning the Dictatorship in «Mnemonic Interventions» / A. Falek // Mester. – 2007. – VOL. XXXVI. – P. 87–108 // http://www.archive.org/stream/mesteruniv36univ/mesteruniv36univ_djvu.txt
6. Gordon A. Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination / A. Gordon. – Minneapolis: U of Minnesota Press, 1997. – 290 p.
7. Grela E. Idas y venidas en la España contemporánea: los casos de Volver, de Pedro Almodóvar y Calzados Lola, de Suso de Toro / E. Grela // Mester. – 2007. – VOL. XXXVI. – P. 20–37 Режим доступу до журн.: http://www.archive.org/stream/mesteruniv36univ/mesteruniv36univ_djvu.txt

8. Labanyi J. History and hauntology; or, what does one do with the ghosts of the past? Reflections on Spanish film and fiction of the post-Franco period / J. Labanyi // Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory since the Spanish Transition to Democracy. – Amsterdam: Rodopi, Ed. J.R. Resina, 2000. – P. 65–82.

9. Marías J. Cuando fui mortal / J. Marías. – Madrid: Alfaguara, 1996. – 248 p.

10. Marías J. Mañana en la batalla piensa en mí / J. Marías. – Barcelona: Grupo Santularia de Ediciones, 2001. – 249 p.

11. Marías J. Mientras ellas duermen. – Ed. ampliada / J. Marías. – Madrid: Alfaguara, 2000. – 245 p.

12. Schouten F. Labyrinth without Walls: The Uncanny and the Gothic Modes as Forms of Haunting in La casa del padre by Justo Navarro / F. Schouten // Mester. – 2007. – VOL. XXXVI. – P. 179–197. Режим доступу до журн.: http://www.archive.org/stream/mesteruniv36univ/mesteruniv36univ_djvu.txt

В статье рассматривается концептуальная метафора HAUNTING на материале рассказов Х. Мариаса, героями которых являются призраки. Автор статьи справедливо полагает, что в концептуальной метафоре HAUNTING Х. Мариас воплощает следы, оставленные войной и диктатурой Франко в сознании современного испанского общества.

Ключевые слова: концептуальная метафора, ирреальность, привидение, модернизм, HAUNTING.

The article deals with the conceptual metaphor in the stories of J. Marías, whose characters are the ghosts. The author of the article considers that in the conceptual metaphor HAUNTING J. Marías realizes the traces of the war and the Franco's dictatorship period reserved in the consciousness of modern Spanish society.

Key words: conceptual metaphor, unreality, ghost, modernism, HAUNTING.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 811.111.81(373)

В.С. КУРДЮКОВА,

*викладач кафедри англійської філології та перекладу
Дніпропетровського університету економіки та права
імені Альфреда Нобеля*

ГЕНДЕРНІ МАРКЕРИ АНГЛОМОВНОГО ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТЕКСТУ

У статті розглянуто проблеми виникнення та вживання терміну «гендер» у лінгвістиці. На матеріалі сучасних англійських публіцистичних текстів визначено найбільш поширені гендерні маркери, що притаманні мовленню чоловіків та жінок.

Ключові слова: гендер, гендерна лінгвістика, комунікація, абстрактний іменник, термін, воєнна лексика, експресивна лексика, кліше, модальне дієслово.

У статті висвітлюються гендерні особливості мовлення чоловіків та жінок в англійському публіцистичному тексті. Актуальність дослідження визначається детальним вивченням як гендерних маркерів мовленнєвої поведінки в цілому, так і засобів їхнього відтворення в текстах англійської публіцистики. Гендерна лінгвістика – це досить новий напрям, який стає все більш популярним. Він вивчає особливості мови жінок та чоловіків, відмінні риси жіночого та чоловічого мовленнєвого стилю.

Зараз гендерна лінгвістика є популярною наукою і в Україні. Серед провідних вчених, які займаються проблемами вивчення гендеру у лінгвістиці В.О. Борисенко, А.П. Мартинюк, О.І. Горошко, О.М. Холод, О.Л. Бессонова, А.В. Кіріліна та ін.

Метою цієї статті є аналіз використання гендерних маркерів у мовленні політичних лідерів та дослідження їх особливостей. Теоретичною та методологічною основою роботи стали науково-дослідні праці як вітчизняних, так і зарубіжних лінгвістів з гендерології, стилістики, соціолінгвістики та психолінгвістики, а саме О.Л. Бессонової, О.І. Горошко та А.В. Кіріліної.

Для виконання дослідження було обрано публіцистичні тексти, які містять типові приклади речень з гендерними маркерами. Для аналізу та дослідження гендерних маркерів ми використали інаугураційну промову Барака Обами, а також промови Джона МакКейна, Сари Пейлін, Хіларі Клінтон.

Ми вирішили дослідити мовлення політичних лідерів з точки зору вживання гендерно маркованої лексики через недостатнє висвітлення цієї теми, яка, на наш погляд має дуже велике значення як у лінгвістиці, так і в інших сферах, наприклад, написанні текстів політичних промов (speechwriting).

Промови політичних лідерів належать до публіцистичного стилю, який обслуговує сферу соціальних відносин: політику, економіку, культуру тощо. Публіцистичний дискурс – це дискурс газет, суспільно-політичних журналів, пропагандистських радіо- та телепередач, коментарів до документальних фільмів, виступів на зборах і мітингах, різних промов, тощо.

Виникнення поняття «гендер» у лінгвістичній науці. Термін «гендер» увійшов до лінгвістики досить своєрідним шляхом: англійський термін *gender*, що означає граматичну категорію роду, був вилучений з лінгвістичного контексту і перенесений в дослідне поле інших наук – соціальної філософії, соціології, історії, а також у політичний дискурс.

Сучасна соціальна наука розрізняє поняття «стать» і «гендер» (*gender*). Традиційно перше з них використовувалося для позначення тих анатомо-фізіологічних особливостей людей, на основі яких людські істоти визначаються як чоловіки або жінки. Стать (тобто біологічні особливості) людини вважалася фундаментом і першопричиною психологічних і соціальних відмінностей між жінками і чоловіками. Впродовж розвитку наукових досліджень було ясно, що з біологічної точки зору між чоловіками і жінками набагато більше схожості, ніж відмінності. Багато дослідників навіть вважають, що єдина чітка і значуща біологічна відмінність між жінками і чоловіками полягає в їх ролі у відтворенні потомства. Сьогодні очевидно, що такі «типові» відмінності статі, як, наприклад, високий зріст, більша вага, мускульна маса і фізична сила чоловіків вельми непостійні і набагато менше пов'язані зі статтю, ніж було прийнято вважати [2].

У мовознавстві ж гендер прийшов (а в англійській мові – повернувся в новому значенні) дещо пізніше з сфери соціальних наук, коли гендерні дослідження одержали статус міждисциплінарного напрямку. Разом з цим поняття гендер функціонує в англійській лінгвістичній літературі, зрозуміло, і у своєму старому значенні.

Взагалі, гендер (або соціо-культурна стать людини) – соціальна стать людини на відміну від біологічної статі: соціально-ролевий статус, який визначає соціальні можливості кожної статі в освіті, професійній діяльності, доступ до влади, сімейній ролі та репродуктивній поведінці і є одним з базових вимірів соціальної структури суспільства. Як правило, вживання слова «гендер» як загального синоніму слова «стать» є некоректним: гендер – це соціальна роль, зумовлена статтю людини. У своєму дослідженні ми спираємося на визначення А.В. Кіріліної, яка зазначає, що гендер виявляє поведінкові норми мовлення чоловіків та жінок у текстах різного типу, стильові особливості, які можуть бути класифіковані як ті, що притаманні мовленню чоловіків або жінок, а також осмислення мужності та жіночності у різних мовах та культурах.

Гендерні маркери, притаманні мовленню чоловіків. Дослідивши літературу, присвячену особливостям писемного мовлення чоловіків, можна узагальнити такі риси:

1) чоловіки досить часто у своєму мовленні використовують воєнну лексику. Асоціативні поля чоловіків та жінок обумовлені відмінними фрагментами картини світу. Чоловіки більш обізнані у таких сферах, як спорт, полювання, професійна та воєнна сфери (наприклад, *to patrol, war, violence, anti-war movement, military facilities, top arms control official* etc.) [1];

2) використання великої кількості абстрактних іменників також характеризує мовлення чоловіків (наприклад, *fear, dependence, greed, irresponsibility, failure, choice, age* etc.);

3) під час передачі емоцій або при наданні оцінки предмету, чоловіки, на відміну від жінок, використовують слова з найменшим емоційним забарвленням, а також використовують одноманітні стилістичні засоби (наприклад, епітети *new, current, badly* etc.);

4) під час звернення до рідних та близьких людей чоловіки поєднують офіційну та емоційно марковану лексику;

5) чоловіки широко використовують газетно-публіцистичні кліше (наприклад, *to call for action*);

6) для мовлення чоловіків характерним є використання нецензурних слів;

7) дієслова в активному стані також характеризують мовлення чоловіків (наприклад, *has become, cannot be* etc.);

8) невідповідність знаків пунктуації емоційній напрузі є характерною особливістю писемного мовлення чоловіків.

9) у мові чоловіків також відзначають термінологічність, прагнення до точності номінації, більший, порівняно з жіночим, фактор впливу професії (наприклад, *economy, health care, globalization, private equity* etc.);

10) чоловіки більш яскраво порівняно із жінками використовують негативну оцінку.

Ми обрали найбільш широко вживані маркери гендеру, притаманні чоловікам, та проаналізували особливості їх використання на прикладах текстів публіцистичного стилю.

Абстрактні іменники. Велику групу в класифікації гендерних маркерів, характерних для стилю мовлення чоловіків, формують абстрактні іменники. Для перекладача проблема полягає у більш низькій – порівняно з українською мовою – частотності їх вживання в англійському публіцистичному стилі, де наголос робиться на чуттєвому сприйнятті. Але у той самий час, аналізуючи тексти промов та статей, авторами яких є чоловіки, ми дійшли висновку, що абстрактні іменники у таких текстах вживаються набагато частіше, ніж у тих, що належать жінкам.

Приклад із промови Б.Обами: *I thank President Bush for his **service** to our nation, as well as the **generosity and cooperation** he has shown throughout this **transition*** [7].

Я вдячний президенту Бушу за його **служіння** нашому народу та за його **великодушність і співпрацю** в цей перехідний період.

Приклад із промови Д.МакКейна: *When a public school fails to meet its **obligations** to students, parents deserve a choice in the **education** of their children* [6].

Коли державна школа не здатна виконати свої **обов'язки** перед учнями, їх батьки заступають на право зробити вибір у сфері **навчання** своїх дітей.

Терміни. У словниковому складі мови велике місце належить термінологічній лексиці, кількість якої весь час помітно зростає. Терміном називається спеціальне слово або словосполучення, що вживається для точного вираження поняття з якої-небудь галузі знання – науки, техніки, суспільно-політичного життя, мистецтва, юриспруденції тощо.

Приклад із промови Б.Обами: *The success of our economy has always depended not just on the size of our **Gross Domestic Product**, but on the reach of our prosperity; on the ability to extend opportunity to every willing heart – not out of charity, but because it is the surest route to our common good* [7].

Успіх нашої економіки завжди залежав не тільки від розмірів **валового внутрішнього продукту**, але і від процвітання, від нашого вміння розширити можливості для надання допомоги кожній людині, яка цього прагне – не заради благодійності, а лише через те, що це найбільш упевнений шлях до нашого загального добробуту.

Приклад із промови Д. МакКейна: *To Americans who have yet to decide who **to vote for**, thank you for your consideration and the opportunity to win your trust* [6].

Я дякую американцям, які ще не вирішили за кого **голосуватимуть**, за вашу увагу та можливість завоювати вашу довіру.

Воєнна лексика. До воєнної лексики передусім належать усі слова та словосполучення, що означають воєнні поняття, тобто безпосередньо пов'язані зі збройними силами, воєнною справою, війною тощо. До воєнної лексики належать як слова та словосполучення, що передають специфічні воєнні поняття, так і слова та словосполучення, які передусім використовуються у збройних силах.

Приклад із промови Д. МакКейна: *I'm running for president **to keep the country I love safe, and prevent other families from risking their loved ones in war** as my family has* [6].

Я беру участь у президентських виборах, бо хочу **гарантувати безпеку країні**, яку я люблю, та допомогти іншим родинам **уникнути ризику** врятувати родичів та близьких людей під час **війни**, як це сталося у моїй власній родині.

Приклад із промови Б. Обами: *With old friends and former foes, we'll work tirelessly to lessen the **nuclear threat**, and roll back the specter of a warming planet* [7].

Разом із нашими старими друзями та колишніми супротивниками ми невпинно будемо зменшувати **ядерну загрозу** та вирішувати проблему глобального потепління на планеті.

Гендерні маркери, притаманні жінкам. Ми дослідили роботи, в яких висвітлюються проблеми, що притаманні писемному мовленню жінок, та вирішили спиратися у своєму дослідженні на класифікацію А.В. Кіріліної та М. Томської, за якою виокремлюються такі особливості мовлення жінок:

1) велика кількість вставних слів, означень, обставин та додатків (наприклад, додатки – *mothers, wives, sisters, daughters, learners, workers, citizens and leaders*; означення – *access, health care, jobs, credit*, вводні слова *however, etc.*);

2) модальні конструкції, що висловлюють різний ступінь невпевненості та невизначеності, наприклад: можливо, певно, на мою думку та ін. (наприклад, *can, may, must, ought, shall* etc.);

3) використання престижних, елітних та стилістично підвищених форм, кліше, книжкової лексики;

4) використання конотативно нейтральних слів та фраз, евфемізмів (наприклад, *у нетверезому стані замість сп'янілий*);

5) велика образність мовлення під час описування почуттів;

6) дуже часто використовується конструкція прислівник+прислівник (наприклад, *too often, too long* etc.), складні та прості речення, синтаксичні обороти з подвійним запереченням;

7) також мова жінок набагато більш емоційна в цілому, аніж мова чоловіків (наприклад, паралелізм: *playing...washing...taking*; антоніми *unite ma divide*; епітети *different ma common*, etc.).

Модальні дієслова. В англійській мові є група дієслів (*can, may, must, ought, shall, should, will, would, need, dare* etc.), які називаються модальними. Ці дієслова не мають усіх основних форм, властивих іншим дієсловам, і тому вони ще називаються недостатніми.

Приклади із промови Х.Клінтон: *Those of us who have the opportunity to be here have the responsibility to speak for those who **could** not* [5].

Ті з нас, хто має можливість бути тут, відповідальні за те, щоб висловити думку і тих осіб, які зараз відсутні.

*No one **should** be forced to remain silent for fear of religious or political persecution, arrest, abuse or torture* [5].

Жодна людина не **може** бути змушена мовчати через страх релігійного або політичного переслідування, арешту, жорстокості або катування.

Книжна лексика. Книжна лексика – це лексика, властива писемній формі літературної мови, вживана в науковій літературі, публіцистичних творах, офіційно-ділових документах тощо. До книжної лексики належать багато слів, що означають абстрактні поняття, слова з виробничо-професійної галузі, поетичні слова, вживані в художній літературі. Сюди ж належать книжно-урочисті слова, значна частина архаїзмів, екзотизмів та варваризмів. Жінки схильні до вживання книжкової лексики і зазвичай обирають той лексичний варіант, який є більш елітним та вишуканим.

Термін «книжна лексика» є певною мірою умовним, своєю семантикою він не обіймає всіх стильових функцій тих слів, що об'єднуються ним.

Приклад із промови Х. Клінтон: *When women are **excluded** from the political process, they become even more **vulnerable to abuse*** [5].

Коли жінок **не допускають** до політичного процесу, вони стають ще більш **вразливі в плані поганого до них ставлення**.

Експресивна лексика. Експресивна лексика – це слова, які не тільки виражають якість поняття, а й мають емоційний відтінок. До експресивної лексики належать слова, що виражають якісну оцінку предметів, явищ дійсності, осіб, стану й почуття, урочисті слова. Експресивні слова мають позитивне або негативне значення.

Паралельні конструкції.

Приклад із промови С. Пейлін: *Starting in January, in a McCain-Palin administration, we're going to **lay more pipelines ... build more new-clear plants and create jobs with clean coal*** [8].

Починаючи із січня, ми, адміністрація МакКейна та Пейлін, збираємося **прокласти більше трубопроводів, збудувати більше нових екологічно чистих заводів та створити нові робочі місця** у сфері видобутку збагаченого вугілля.

Стилістичний засіб переліку.

Приклад із промови Х. Клінтон: *Let them listen to the voices of women in their **homes, neighborhoods, and workplaces*** [5].

Нехай вони почують голоси жінок **у домівках, по сусідству та на роботі**.

Гіперболізована експресивність.

Приклад із промови Х. Клінтон: *These abuses have continued because, for **too long**, the history of women has been a history of silence* [5].

Ці зловживання тривали, бо історія жінок **занадто довго** залишалася історією мовчання.

Загальні риси мовлення, притаманні як чоловікам, так і жінкам

Переклад газетно-публіцистичних кліше. Сьогодні кліше в загальному арсеналі мовних засобів посідають дуже важливе, якщо не найголовніше, місце. Через те, що кліше широко використовуються у публіцистичному стилі, ми виявили дуже велику частотність їх вживання як у текстах політичних промов жінок, так і у промовах чоловіків.

Приклад із промови Д. МакКейна: *Reducing government spending and **getting rid of failed programs will let you keep more of your own money to save, spend and invest*** [6].

Якщо ми зменшимо державні витрати та **позбудемося** програм, які не працюють, ви зможете більше заощаджувати, витратити та інвестувати.

Приклад із промови Х. Клінтон: *Let them look at the women gathered here and at Huairou – the homemakers, nurses, teachers, lawyers, policymakers, and women who **run their own businesses*** [5].

Хай вони подивляться на жінок, які зібралися тут, у Хуайжоу, – домогосподинь, медсестер, вчителів, юристів, політиків та жінок, які **мають власний бізнес**.

У нашому дослідженні ми приділили велику увагу функціонуванню гендерних маркерів, дослідивши їх на матеріалі сучасних промов політичних лідерів-чоловіків та жінок. Ми виокремили ті гендерні особливості мовлення чоловіків та жінок, які використовуються на сучасному етапі в англійських публіцистичних текстах, а також дійшли висновку, що вживання кліше характерне для мовлення обох статей.

З точки зору лінгвістики ці особливості мають великий вплив на прагматику одержувача тексту, тобто за допомогою використання тих чи інших прийомів враження слухача від промови буде неоднаковим. Ураховуючи ці особливості, можемо сказати, що результати цього дослідження можуть бути використані не лише у лінгвістиці, але і у політиці, а саме у написанні промов політичних лідерів для створення потрібного іміджу. Основні проблеми, які постають під час перекладу гендерних маркерів – це проблеми, пов'язані із їх збереженням у тексті перекладу. Адже перекладачеві необхідно якомога краще передати гендерні маркери, характерні для тексту оригіналу, у тексті перекладу. Це необхідно для того, щоб зберегти особливості певного тексту, а також для передачі притаманних мовленнєвих рис та стилю автора тексту.

Список використаної літератури

1. Бессонова О.Л. Порівняльний опис гендерних концептів у структурі ціннісної картини світу в англійській та українській мовах / О.Л. Бессонова // Вісник Сумського державного університету. – № 4. – Суми: Вид-во СумДУ, 2002.

2. Горошко О.І. Особенности мужского и женского речевого поведения (психолингвистический анализ): автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.І. Горошко. – М.: МГУ, 1996. – 21 с.

3. Горошко О.І. Особенности мужского и женского стиля письма / О.І. Горошко // Гендерный фактор в языке и коммуникации. – Вып. 446. – М.: МГЛУ, 1999. – С. 44–60.

4. Кирилина А. Лингвистические гендерные исследования / А. Кирилина, М. Томская // Отечественные записки. – 2005. – № 2. – С. 89–101.

5. Clinton H. Women's rights are human rights / H. Clinton // Режим доступу до промови: <http://www.famousquotes.me.uk/speeches/Hillary-Clinton/>

6. McCain J. Speech at the Republican National Convention / J. McCain // Режим доступу до промови: http://elections.nytimes.com/2008/president/conventions/videos/20080904_MCCAIN_SPEECH.html

7. Obama B. Inaugural address / B. Obama // Режим доступу до промови: <http://www.nytimes.com/2009/01/20/us/politics/20text-obama.html>

8. Palin S. Speech to the Republican Convention / S. Palin // Режим доступу до промови: http://www.huffingtonpost.com/2008/09/03/sarah-palin-rnc-conventio_n_123703.html

В статье рассматриваются проблемы возникновения и употребления термина «гендер» в лингвистике. На материале современных английских публицистических текстов выделены наиболее распространенные гендерные маркеры, свойственные речи мужчин и женщин.

Ключевые слова: гендер, гендерная лингвистика, коммуникация, абстрактное существительное, термин, военная лексика, экспрессивная лексика, клише, модальный глагол.

In this article the problems of emergence and usage of the term gender have been considered. On the basis of English publicistic texts the most frequently used male and female gender markers have been identified.

Key words: gender, gender linguistics, communication, abstract noun, term, military vocabulary, expressive vocabulary, cliché, modal verb.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 811.134.2

О.С. ЗАЄЦЬ,
*викладач кафедри романо-германських мов
Дніпропетровського університету економіки та права
імені Альфреда Нобеля*

ВИРАЖЕННЯ ФАЗОВОГО ЗНАЧЕННЯ ДУРАТИВНОСТІ ЗА ДОПОМОГОЮ ДІЄСЛІВНИХ ПЕРИФРАЗ В ІСПАНСЬКІЙ МОВІ

У статті класифікуються та систематизуються дієслівні перифрази іспанської мови, що виражають фазове значення дуративності. Аналізується їх функціонально-семантичний аспект та надається характеристика відтінкам, яких набувають ці конструкції у різних контекстах.

Ключові слова: дуративність, аналітична конструкція, перифраза, функціонально-семантичний аспект

На сучасному етапі розвитку лінгвістичних досліджень важливої ролі набуває функціональний підхід. Функціонально-семантична та функціонально-комунікативна спрямованість стають особливо актуальними в області морфології та синтаксису.

Особливе місце у морфології посідають аналітичні конструкції, що виділяються у системі багатьох індоєвропейських мов. У мовознавстві *аналітичними конструкціями* прийнято називати сполучення службового та знаменного слів, в яких службове слово, самостійно або разом з афіксом знаменного виражає граматичне значення знаменного слова й тим самим усієї конструкції в цілому. *Граматикалізація* – це процес, у результаті якого допоміжні слова лексико-синтаксичних аналітичних конструкцій (перифрастичних) повністю втрачають своє лексичне значення і стають допоміжними, тоді як допоміжні слова у перифрастичних конструкціях, зберігаючи тією чи іншою мірою своє лексичне значення, залишаються напівдопоміжними.

Відповідно до загальновідомої класифікації дієслівні перифрази іспанської мови класично поділяються на граматизовані (видо-часові) та описові (лексико-синтаксичні). Такий підхід базується на необхідності розрізнення чисто аналітичних конструкцій з повною граматизацією та напіваналітичних конструкцій з неповною граматизацією словосполучення, коли його службовий компонент зберігає хоча б послаблене лексичне значення. Але при класифікації дієслівних перифраз іспанської мови надзвичайно важливо враховувати не лише структуральний, але і семантико-функціональний аспекти.

У рамках цієї статті, використовуючи функціональний підхід, ми спробуємо надати класифікацію та характеристику дієслівних перифраз іспанської мови, що виражають фазове значення дуративності. Завданнями цієї роботи є систематизувати, класифікувати та аналізувати дуративні перифрази іспанської мови, показати їх відтінки та семантичні зміни при їх вживанні у різних контекстах.

Класифікація дуративних перифраз іспанської мови з герундієм. Дуратив – [фр. duratif] – змістовний тип дієслова, що позначає дію, яка протікає, не вказуючи при цьому межі (напр. «спати» зіставляючи з «прокидатися») [6, с. 235]. Дуративність в іспанській мові може виражатися за допомогою дієслівної форми Imperfecto, однак найбільшу експресію цей аспект знаходить саме у перифразах.

Характеристика граматизованої конструкції *estar + gerundio* Аналізуючи приклади вживання аналітичних конструкцій в іспанській літературі другої половини ХХ ст., ми дійшли висновку, що однією з найбільш вживаних конструкцій є *estar + gerundio*. За своєю структурою вона є граматизованою аналітичною конструкцією. Тобто, дієслово *estar* повністю втрачає своє лексичне значення, тим самим стає допоміжним, набуваючи чисто граматичного значення: вказує на час, спосіб дії, число та особу знаменного дієслова у формі Герундію. Граматизована конструкція *estar + gerundio* має особливу аспектну характеристику: виражає дію у процесі її розвитку, тобто, дуративну імперфектну дію, яка є одночасною до моменту мовлення або паралельною відносно моменту в минулому або майбутньому.

Конструкція ***estar + gerundio*** характеризується високим рівнем граматизації та вказує на повторювану дуративну (продовжувану) дію, яка може здійснюватися у теперішньому, майбутньому чи минулому часі [2, с. 222]. Наприклад:

Hace una semana que estoy durmiendo (Presente) con ellas. (Márquez, p. 57)

Decido que el dinero no da felicidad, desintegró todo lo que había comprado, por eso estaba caminando (Pasado) con las manos en los bolsillos y el ánimo ligero. (Mendoza, p. 20)

El horno ya se estará enfriando (Futuro). (Casona, p. 53)

Складна дієслівна форма *estar + gerundio* виражає в іспанській мові таку граматичну категорію, як спосіб дії. *Estar* як допоміжне дієслово узгоджується з підметом в особі та числі, а герундій залишається незмінним [1, с. 158–159].

Аналізуючи семантику цієї конструкції ми дійшли висновку, що вона може виражати інші допоміжні відтінки, що характеризують перебіг дії у часі. Ці відтінки залежать від часової форми, в якій вживається допоміжне дієслово *estar*, іноді вони уточнюються контекстом [4, с. 190].

Estar + gerundio, як і інші дієслівні аналітичні форми, у реченні виконує функцію складного дієслівного присудка:

Nevenka Fernández se dio cuenta de que había estado hablando como desde el interior de una campana de vacío. (Millás, p. 16)

Es lo que estoy queriendo recordar desde que llegé. (Casona, p. 75)

...y saque al balcón las sábanas del hilo que se están enfriando bajo el polvo del arca. (Pérez-Reverte, p. 47)

Було помічено, що іноді при вживанні дуративної форми *estar + gerundio* в іспанській мові момент перебігу дії уточнюється також за допомогою відповідних допоміжних елементів, наприклад:

Me lo debo a mí misma y se lo debo a todas las mujeres que ahora mismo pueden estar viviendo una situación tan terrible como la que yo he vivido. (Millás, p. 15)

Siempre estaba limpiando su habitación los martes,... (Mendoza, p. 14)

Las imágenes del pasado estaban pasando continuamente por su mente. (Posadas, p. 18)

Функціонально-семантичні особливості перифрастичних конструкцій з герундієм. Неперехідні дієслова *ir, venir, seguir, continuar, permanecer, quedarse, andar, llevar* у поєднанні з Герундієм формують часто вживані **перифрастичні конструкції**, які у реченні виконують функції складного дієслівного присудка. Зазначені конструкції також виражають дуративну імперфектну дію. Варто зазначити, що кожна з конструкцій з герундієм відрізняється від інших особливим відтінком дії. Це залежить від лексичного значення напівдопоміжного дієслова, яке певною мірою зберігається.

Конструкція ***ir + gerundio*** виражає дуративну дію, яка розгортається в часі (від теперішнього до майбутнього, від ближчого до більш далекого). Вживається у всіх часових формах, особах та числах. У реченні виступає складним дієслівним присудком [1, с. 211–212].

El tráfico, que hasta ahora era practicamente inexistente, se va densificando (Presente) por momentos. (Mendoza, p. 38)

Y esos desperdicios,..., se iban seleccionando (Pasado), individualizándose hasta convertir lo que fue el callejón con un río en un extremo y un corral para los muertos en el otro... (Márquez, p. 15)

Cierra los ojos y vete repitiendo (Imperativo) sin pensar. (Casona, p. 56)

Tienes que ir aprendiendo (Infinitivo). (Pérez-Reverte, p. 36)

Проаналізувавши семантику цих речень, можна стверджувати, що дія в них набуває значення повільності та поступовості, до якого додаються особливі відтінки лексичного значення знаменних дієслів. Варто підкреслити, що ідея у всіх наведених прикладах може бути вираженою за допомогою прислівників *poco a poco*, *lentamente*, *gradualmente*, *por grados*, *cada vez*. Крім того, важливо зазначити, що дана конструкція зазвичай не вживається у формі заперечення [7, с. 31].

Перифраза **venir + gerundio** виражає дію, яка розгортається з минулого до майбутнього, від найдалшого до найближчого (до того моменту, де знаходимося ми), іноді може вказувати на початок дії, що розвиватиметься. Дієслово *venir* втрачає своє первинне лексичне значення, але надає дії, яка виражається герундієм, властиве йому значення напрямку розвитку, *desde hace... hasta + repetidas veces* [4, с. 191; 7, с. 33].

Creo que hablamos de Amelia,..., pues tenía un cáncer del que venía siendo tratada desde el año anterior. (Millás, p. 38)

Los abogados más destacados de toda provincia venían pensando últimamente sobre el caso de Nevenka Fernández. (Millás, p. 46)

Y así vienen viviendo en su flor de edad. (Posadas, p. 72)

Ці приклади демонструють, що перифрастична конструкція *venir + gerundio* має відтінок наполегливості або повторення дії до моменту мовлення. У реченні виступає складним дієслівним присудком [3, с. 51].

Andar + gerundio виражає дуративну дію повторюваного звичного характеру. Дієслово *andar* надає дії внутрішнього динамізму, характеру незакінченого руху без певного напрямку. Ця конструкція має семантику нечіткості і, часто, пейоративності [7, с. 34].

Me decía Telva que te andaban rodando no sé qué ideas tristes por la cabeza. (Casona, p. 36)

Andan poniendo el ramo del cortejo en las ventanas. (Pérez-Reverte, p. 58)

Ми бачимо, що дієслово *andar* у даній конструкції втрачає своє первинне лексичне значення руху, але надає дії, вираженій герундієм, характеру звичності та повторюваності [4, с. 192].

Llevar + gerundio – це перифрастична конструкція зі значенням *desde... hasta* (від...до) під час розгортання дії [7, с. 35]. Дієслово *llevar* зберігає певною мірою своє лексичне значення і вживається зазвичай у Presente та Imperfecto. Зазначимо, що ця перифраза не може вживатися у Pretérito indefinido, Imperativo та у складних часах [4, с. 192].

Llevaban tiempo buscando que metiera la pata públicamente y lo habían conseguido. (Millás, p. 50)

Llevo casi tres horas esperando ver pasar a Gurb. (Mendoza, p. 8)

Entra en liza una concursante nueva, que lleva viniendo al concurso veintidós meses seguidos. (Mendoza, p. 17)

Проаналізувавши ці приклади, можна стверджувати, що конструкція *llevar + gerundio* додає дії відтінок у її розвитку без повторювань, іноді вказує на час реалізації незакінченої дії, тобто, виражає імперфективний характер.

Конструкції **seguir, continuar + gerundio** виражають дію, що продовжує свій розвиток після деякого інтервалу (тоді вживається *seguir*) або без жодного переривання. Характер *seguir, continuar + gerundio* пояснюється лексичним значенням напівдопоміжного дієслова [4, с. 192].

Se arranca una lágrima con la punta del delantal y sigue recorriendo los manteles. (Casona, p. 46)

Siguió sorbiendo el café en las pausas de su respiración pedregosa. (Márquez, p. 67)

Todas las historias relacionadas con Nevenka se desinflaban a los pocos días de ponerse en circulación, bien porque no aparecían los enunciantes, bien por falta de basura para continuar alimentándolas. (Millás, p. 24)

Cuando Lucas volvía de trabajar, nos íbamos a comer a un restaurante cercano y continuábamos hablando,... (Posadas, p. 27)

Ця конструкція виражає тривалість, не вказуючи на початок або завершення дії та на рівень її інтенсивності. У запереченнях конструкція набуває форми *seguir, continuar sin + infinitivo: Sigo sin entenderle* [7, с. 33-34].

Конструкція **quedar(se), permanecer + gerundio** виражає дію, що відповідає семантиці дієслова *quedar*. Ця напівперифраза підкреслює постійність та продовження дії, вказуючи на більш-менш певне місце. Іноді вона набуває відтінку початку дуративної дії. Напівдопоміжні дієслова *quedar, permanecer* надають дії, що виражається герундієм, статичного характеру.

De vuelta a casa me quedo pensando frente a la televisión. (Mendoza, p. 45)

Por si fuera poco, quedó flotando en torno a ella... (Millás, p. 27)

Esa noche, todo el equipo de Ismael Álvarez permanecía celebrando el triunfo electoral en un pub, pero Nevenka decidió irse a casa. (Millás, p. 62)

Функціонально-семантичні характеристики та відтінки дуративних перифрастичних конструкцій з дієприкметником. Дуративні конструкції зі службовим дієсловом руху, знаменне слово яких вживається у формі Participio (дієприкметника), вказують на протяжність дії у часі.

Ir + participio – це напівперифраза, в якій дієслово *ir* зберігає характерний йому відтінок руху. Найбільш уживаними дієприкметниками у цій конструкції є ті, що вказують на фізичний або душевний стан людини.

Parecía que iba muy preocupado porque este día ni siquiera miró un escaparate. (Mendoza, p. 18)

Este reloj siempre va adelantado [7, с. 40].

Andar + participio, як і **venir + participi** має ті ж самі характеристики, що і попередня конструкція. Єдина відмінність полягає в тому, що *andar + participio* виражає дуративність як результат реалізації звичної буденної дії, в той час як *venir + participio* виражає стан як результат щойно реалізованої дії [4, р. 203].

De hecho, cuando Ismael Álvarez perdió el juicio y andaba obligado a dimitir... (Millás, p. 27)

Es una mujer, madre. Debe de andar perdida. (Casona, p. 36)

Конструкції **seguir, continuar + participio**, як і **permanecer + participio** мають семантику продовженого стану. Вони відповідають виразу *estar todavía + participio* [7, с. 41].

Un parroquiano que hasta entonces seguía callado dice que va a obsequiarnos con unas soleares. (Mendoza, p. 22)

Las manos de la peregrina resbalan nuevamente y continúa dormida. (Casona, p. 65)

Nevenka se asomó de nuevo al acuario y esta vez vio al monstruo, que permanecía pegado a la arena del fondo como una ventosa,... (Millás, p. 46)

Pero castigo estaba escrito desde antes de mi nacimiento y había permanecido oculto. (Márquez, p. 25)

Конструкції **verse, encontrarse, hallarse, mostrarse, sentirse + participio** виражають дуративний стан як результат вже реалізованої дії [4, с. 202–203].

... flotando en el cuerpo, sin que nadie se sintiera conmovido. (Pérez-Reverte, p. 77)

El coronel se sintió desolado. (Márquez, p. 67)

Se encuentra aturdida en parte por la carga emocional propia de un instante que había deseado y temido con semejante intensidad. (Millás, p. 10)

У цій роботі представлено характеристику, яка включає всі дуративні дієслівні перифрази іспанської мови, незважаючи на сферу та частотність їх вживання. Також дається широке пояснення відтінкам, яких набуває кожна конструкція у реченні. Крім того, пояснюються всі особливості вживання конструкцій, їх семантичні зміни відповідно до вживання часової дієслівної форми, особи, числа, тощо. Функціональність даних перифраз доведена представленими у цій роботі численними прикладами їх вживання в оригінальній іспанській літературі другої половини ХХ ст.

Класифікація дуративних дієслівних перифраз іспанської мови:

<i>estar + gerundio</i>	}	граматизована конструкція
<i>ir + gerundio</i>		
<i>venir + gerundio</i>	}	перифрастичні конструкції
<i>andar + gerundio</i>		
<i>llevar + gerundio</i>		
<i>seguir, continuar + gerundio</i>		
<i>quedar(se), permanecer + gerundio</i>		
<i>ir + participio</i>		
<i>andar + participio</i>		
<i>venir + participio</i>		
<i>seguir, continuar + participio</i>		
<i>permanecer + participio</i>		
<i>verse, encontrarse, hallarse, mostrarse, sentirse + participio</i>		

Список використаної літератури

1. Васильева-Шведе О.К. Грамматика испанского языка / О.К. Васильева-Шведе, Г.В. Степанов. – 2-е изд., пересмотр. – М.: Высшая школа, 1963. – С. 158–163.
2. Виноградов В.С. Грамматика испанского языка: Практический курс: учеб. для ин-тов и фак. иностр. языка / В.С. Виноградов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 212–225.
3. Кочубинська-Смичковська Ю.А. Синтаксис сучасної іспанської мови / Ю.А. Кочубинська-Смичковська. – К.: Наукова думка, 2004. – 283 с.
4. Попова Н.И. Практическая грамматика испанского языка: Морфология: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.» / Н.И. Попова. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1985. – 356 с.
5. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов / Н.Г. Комлев. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2006. – 672 с.
6. Casona. Alba. – Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2001. – 145 p.
7. Fente – Fernández L. Feijoo. Perífrasis verbales. – Feijoo: EDELSA Grupo Didascalia, S.A., 1997. – 141 p.
8. Márquez, Gabriel García. El coronel no tiene quien le escriba. – М.: Юпитер – Интер, 2003. – 220 с.
9. Mendoza, Eduardo. Sin noticias de Gurb / Электронный ресурс: www.frankland.ru.
10. Millas, Juan José. Hay algo que no es como me dicen. – Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2004. – 209 p.
11. Pérez-Reverte, Arturo. Un día de cólera. – Madrid: Santillana, Ediciones Generales, S.L., 2007. – 394 p.
12. Posadas Carmen. Nada es lo que parece. – Madrid: Santillana S.A. (Alfaguara), 1997. – 217 p.

В статье классифицируются и систематизируются глагольные перифразы испанского языка, которые выражают фазовое значение дуративности. Анализируется их функционально-семантический аспект и даётся характеристика оттенкам, которые приобретают данные конструкции в различных контекстах.

Ключевые слова: дуративность, аналитическая конструкция, перифраза, функционально-семантический аспект.

The article deals with the classification and systematization of Spanish verbal periphrasis expressing phase meaning durativity. The paper analyses their functional and semantic aspects giving certain characteristics to the shades of the before mentioned constructions in various contests.

Key words: durativity, analytical construction, periphrasis, functional and semantic aspects.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 372.811

Ю.Е. ДАВЫДЕНКО,
*кандидат филологических наук,
заведующая кафедрой романо-германских языков
Днепропетровского университета экономики и права
имени Альфреда Нобеля*

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ: МАКРОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА

В статье рассматриваются вопросы обучения переводу. Делается вывод о необходимости учета принципа компаративизма, обучения фоновым знаниям, разработки творческих упражнений для обучения переводу фразеологизмов.

Ключевые слова: обучение переводу, фразеологизмы, обучение лингвокультурным знаниям.

Фразеологические единицы в контексте культуры и в силу своего образного эмоционально-экспрессивного характера в художественном произведении выступают в качестве важнейших языковых средств, обеспечивающих выразительность и красоту формы. Переводу фразеологизмов уделено немало внимания в теоретических работах, в каждом пособии по переводу, в особенности по переводу художественной, публицистической, общественно-политической литературы, во многих публикациях по теории фразеологии и сопоставительной лингвистике. Связанные с этим проблемы рассматриваются по-разному, рекомендуются различные методы перевода, встречаются несовпадающие мнения. Но при различии мнений есть то, что остается неизменным: при переводе фразеологических единиц следует всегда учитывать особенности контекста, в котором они употребляются [1, с. 118]. Сегодня существует несколько подходов к обучению профессиональному переводу (лингвистический, социосемантический, прагматический, коммуникативный). Лингвистический подход к профессиональному переводу связан с тем фактом, что перевод как процесс всегда имеет дело, по меньшей мере, с двумя разными языками (в нашем случае – с тремя). Последователи этого подхода к переводу основное внимание уделяют не формальным, а содержательным отношениям между оригиналом и переводом. Социосемантический подход фокусирует основное внимание на социальных аспектах и на взаимодействии разнообразных знаковых систем в реальных актах вербальной коммуникации. В этом случае много факторов включено в сферу интересов макролингвистики, которая изучает соотношение лингвистического, экстралингвистического и паралингвистического факторов в речевом общении, то есть весь комплекс проблем, связанных с влиянием на этот процесс особенностей языка, культуры и мышления человека. Коммуникативный подход является одним из самых важных принципов современной лингвистики. В контексте обучения переводу со второго иностранного языка именно этот подход является доминирующим в связи с его прагматическим влиянием на рецепторы перевода, потому что не грамматика и семантика, а в первую очередь прагматика ставит вопросы о проблемах адекватности перевода.

В современном переводе [3, с. 85] наиболее признанными являются идеи А. Нойберта о приоритетной роли прагматики в переводе. Нойберт связывает проблему прагматической адекватности с четырьмя типами прагматических отношений, которые могут существовать в тексте оригинала. По его мнению, некоторые типы прагматических отношений могут быть легко отображены в переводе, в то время как другие отображаются частично.

По нашему мнению, при существовании разных подходов (лингвистического, социо-семантического, коммуникативного) к переводу как процессу создания текста языком перевода, в некоторых отношениях равнозначного аутентичному тексту только макролингвистический подход [4, с. 38], который объединяет три последних подхода, дает нам возможность рассмотреть перевод сквозь призму философского учения об эквивалентности.

В контексте прагматических отношений этот подход является доминирующим в связи с его влиянием на рецепторы перевода.

Наиболее ярким примером перевода текстов на уровне словосочетаний является перевод идиоматических, или стойких (фразеологических) словосочетаний. Их значение, как известно, не равно сумме значений их компонентов, поэтому перевод каждого отдельного слова, которое входит в состав этих словосочетаний в большинстве случаев невозможен, в этом случае в качестве единицы перевода выступает всё словосочетание в целом [4, с. 198–203].

Исходя из этого, классификация, предложенная А. Нойбертом, дает возможность разработать специальные упражнения для всех вышеописанных видов стойких единиц.

Однако в контексте обучения второму иностранному языку возникает необходимость проведения исследования, связанного с лингвометодическими аспектами обучения адекватному переводу фразеологических единиц второго иностранного языка: идиом, идиофразеоматизмов и фразеоматизмов [5, с. 7].

Идиомы – это стойкие соединения лексем, которые оформлены в тексте отдельно, но имеют полностью или частично переосмысленное значение, например: *casse-tete chinois* (китайская грамота, головоломка); *la querelle d'Allemands* (ссора из-за пустяка).

Идиофразеоматизмы имеют как дословные, так и образные значения, при этом дословные значения носят терминологический характер или являются профессионализмами, например: *la part du gateau* (часть), *mettre sur les rails* (заложить основу).

У *фразеоматических* единиц дословные или фразеоматические значения связаны, например, *c'est un amiral suisse* (сухопутный моряк – какой моряк из швейцарца, у которого все границы сухопутные!)

Для всех фразеологизмов характерными чертами являются *стойкость, семантическая сложность, постоянство лексического состава, морфологическая и синтаксическая фиксированность*.

Частотность употребления фразеологических единиц в речи достаточно высока, поскольку в их семантической структуре существенен вес коннотативного аспекта, который включает такие элементы, как экспрессивность, образность, благодаря чему фразеологизмы делают язык живым, естественным. Они имеют структуру словосочетания или предложения.

Кроме того, во фразеологизмах содержится *лингвострановедческая информация*, которая отображает специфику каждого языка. Поэтому знания идиом, их правильное использование, адекватный перевод не только на основной иностранный язык (как правило, на английский), а и на второй иностранный (французский, испанский, немецкий и т. д.) являются показателями высокого уровня владения этими языками.

Идиомы как проблема перевода и их использование в речи являются наименее исследованными. В большинстве пособий не только по практике речи, но и практике перевода этот аспект часто ограничивается введением фразеологизмов в список словарных единиц.

Считаем, что первейшими принципами, которые должны быть учтены при выполнении упражнений со студентами, должны быть а) *принцип обязательного сравнения особенностей первого и второго иностранного языков*, б) *принцип обязательного сопоставления реалий языков общения*.

В условиях отсутствия эквивалентов в соответствующих языках считаем целесообразным элементом включение дескриптивного (описательного) варианта перевода ФЕ, который сводится, по сути дела, к переводу не самого фразеологизма, а его толкования, как это часто бывает вообще с единицами, не имеющими эквивалентов в ПЯ. Это могут быть объяснения, сравнения, описания, толкования, все средства, передающие в максимально ясной и краткой форме содержание ФЕ, все с тем же неизменным стремлением к фразеологизации или хотя бы намеку и на коннотативные значения. В контексте этот путь перевода самостоятельного значения не имеет, так как в любом случае переводчик постарается вплести содержание ФЕ в общую ткань таким образом, чтобы правильно были переданы все элементы текста в целом, т. е. прибегнет к контекстуальному переводу. Кроме того, считаем важным элементом объяснение студентам того, что дословный перевод таких словосочетаний возможен лишь в случаях, когда их «внутренняя форма» в языке оригинала и варианте перевода по тем или иным причинам совпадают [2, с. 181].

Очень важно объяснить студентам тот факт, что в некоторых случаях даже словосочетания не могут служить единицами перевода. В этом случае переводческое соответствие может быть установлено только на уровне всего предложения в целом.

Такие ситуации имеют место, когда предложения, которые подлежат переводу по своему значению, идиоматичны, например к такому типу предложений относятся поговорки (*Qui a bu boira !: Qui se ressemble s'assemble ! C'est là le diable!*).

В данном контексте очень важным элементом является формирование у студентов определенных *фоновых знаний*, то есть знаний культуре, традициях того реального фона, на базе которого развивается картина жизни другой страны, другого народа, поскольку именно во фразеологизмах содержится лингвострановедческая информация. Так, например, целесообразно рассказать студентам про историю возникновения выражения «*Passez la nuit blanche*» (Провести бессонную ночь), которое возникло во времена средневековых рыцарей во Франции, или объяснить значение образного выражения «*Revenons à nos toutons*» (Вернемся к теме нашего разговора), напомнив о французском старинном фавели о продаже баранов.

Не менее важным элементом есть обучение студентов адекватному переводу выражений повседневной жизни, например: (*Voilà le hic! Ось у чому справа!*). По нашему мнению, таким же образом, в сопоставлении, можно, показать студентам примеры перевода других видов стойких клише или штампов – разного вида надписей, дорожных знаков, формулировок вежливости, например: *Fermé à cause d'inventaire – Закрыто. Инвентаризация*.

Особенную роль в обучении перевода по второму иностранному языку следует отводить библеизмам, потому что лексика церковно-религиозного происхождения достаточно часто употребляется во французских общественно-политических текстах. Переводчик должен быть ознакомлен с наиболее употребляемыми образами, крылатыми выражениями из Библии, а также с целым рядом терминов и понятий, которые относятся к деятельности церкви, то есть с теми понятиями, которые получили в современном общественно-политическом лексиконе образное значение, а не первоначальное.

Так, при введении темы «Перевод библеизмов» рационально объяснить студентам происхождение и эволюцию таких выражений как *la traversée du désert* (тяжелые времена), *une brebis égarée* (человек, который ошибается), *boire le calice jusqu'à la lie* (испить чашу до дна), *un colosse aux pieds d'argile* (колосс на глиняных ногах), *porter sa croix* (нести свой крест), *nul n'est prophète dans son pays* (нет пророка в своем отечестве), *dix commandements* (десять заповедей), *le bouc émissaire* (козел отпущения) и т. д. и отработать эти выражения в разном роде переводческих упражнений, где одним из обязательных моментов при разработке упражнений, направленных на формирование навыков адекватного перевода фразеологизмов со второго иностранного и на второй иностранный язык должен быть учтен момент интерференции, которая возникает при обучении переводу со второго иностранного языка (в данном случае – французского) на родной (в данном контексте – русский).

Как видно из изложенного выше, изучение фразеологизмов (как языковых единиц так и неотъемлемых компонентов речевого отрезка) является продуктивным в плане рассмотрения их семантической структуры, степени семантической слитности их компонен-

тов, степени мотивированности семантики. При этом основными проблемами при работе с фразеологическим материалом являются его понимание и адекватный перевод. Из всех лингвистических разделов именно фразеология является наименее разработанной. Но интенсивное развитие фразеологии за последние десятилетия выдвинуло множество разнообразных проблем. С одной стороны, задачей филологов является описание фразеологического материала всех языков с упором на их специфические особенности, с другой – все большее значение приобретает сопоставительное изучение фразеологических систем разных языков. Если говорить о сопоставительном аспекте изучения фразеологического материала двух или более языков, то здесь наблюдается весьма ощутимое отставание от теоретических исследований.

Список использованной литературы

1. Абросимова Н.А. Некоторые проблемы перевода фразеологизмов на русский язык (на примере рассказов О. Генри) / Н.А. Абросимова // III Международные Бодуэновские чтения: И.А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания. – Т. 2. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. – С. 118–119.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод / Л.С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 2005. – 250 с.
3. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода (Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых) / В.Н. Комиссаров. – М.: «ЧеРо» совместно с «Юрайт», 2005. – 136 с.
4. Латышев Л.К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания / Л.К. Латышев. – [2-е переизд.] – М.: Просвещение, 2007. – 150 с.
5. English-Russian Phraseological Dictionary / [сост. А.В. Кунин]. – М.: Russky Yazyk, 2006. – 950 с.

У статті розглядаються питання навчання перекладу студентів-філологів. Робиться висновок про необхідність урахування принципу компаративізму, навчання фонових знань, розробки творчих вправ для навчання перекладу фразеологізмів.

Ключові слова: навчання перекладу, фразеологізми, навчання лінгвокультурних знань.

The article deals with translation activities studies. As conclusion, you must develop creative activities for studying phraseologism's translation using the principles of comparison and cultural studies of second foreign language.

Key words: teaching translation, phraseologisms, teaching linguo-cultural knowledge.

Надійшло до редакції 8.02.2011.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 372.811

Н.П. БІДНЕНКО,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології та перекладу
Дніпропетровського університету економіки та права
імені Альфреда Нобеля*

ДО ПИТАННЯ ПРО НЕОБХІДНІСТЬ ПОДАЛЬШОЇ РОЗРОБКИ МЕТОДИКИ ЖАНРОВОГО ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ

Статтю присвячено питанню створення єдиної методики жанрового перекладу художніх текстів. Автор статті аналізує сучасні дослідження, робить спробу виявити переваги і недоліки різних підходів до вирішення цієї проблеми та акцентує увагу на необхідності подальшого вивчення специфіки перекладу різних жанрів літератури.

Ключові слова: жанровий переклад, функціональні стилі, жанрові особливості оригіналу, критика художнього перекладу, жанрова-стильова домінанта.

Сучасні теорія і практика перекладу в Україні розвиваються завдяки науковим дослідженням перекладознавців, кожен з яких займається окремою галуззю цієї науки. Так, наприклад, особливостям поетичного перекладу присвячені різні теоретичні та практичні дослідження професора І.В. Корунця. Проблеми перекладу наукової і технічної літератури розглядають професор В.І. Карабан та професор Л.М. Черноватий. Дослідженнями творчості відомих українських перекладознавців та перекладачів займається професор Р.П. Зорівчак. Специфіку роботи перекладача-синхроніста вивчає у численних підручниках професор Г.Є. Мірам.

Безумовно, що серйозний науковий інтерес до художнього перекладу в контексті гуманітарних наук зумовлений цілою низкою обставин: передусім активним розвитком перекладознавства в Україні, інтенсифікацією міжмовних, міжлітературних та міждержавних зв'язків нашої країни. У поле особливої уваги українського перекладознавства все частіше потрапляють проблеми взаємодії цієї галузі знань з літературознавством, культурологією, театрознавством, естетикою тощо. Так, наприклад, питаннями функціонування мови в соціокультурному просторі та дослідженням перекладу як міжкультурної комунікації займається професор О.І. Чередниченко. До досягнень у галузі перекладознавства долучаються розвідки багатьох учених, які розглядають стосунки цієї дисципліни з лінгвістикою (Н.Ф. Клименко, А.Г. Гудманян), літературознавством (А.Д. Бєлова, І.С. Шевченко), поетикою, стилістикою, психологією творчості (М.О. Новікова, О.М. Кагановська), термінологією (Т.Р. Кияк, В.Д. Радчук). Наведені приклади свідчать про міждисциплінарний характер художнього перекладу. Але на теперішній час бракує робіт, які були б присвячені жанровому перекладу художніх текстів, де досліджувалися б питання збереження жанрової своєрідності оригіналу.

Актуальність статті визначається тим фактом, що наслідки жанрової взаємодії між оригіналом та текстом перекладу потребують теоретичного осмислення, оскільки окремі твори

класичної літератури мають декілька перекладів і повинні бути оцінені. Але критика цих перекладів ще не вийшла на рівень створення диференційованої відповідно до особливостей літературних родів і водночас узагальненої методики аналізу перекладної літератури. Тому основна мета цієї статті – проаналізувати сучасні дослідження в галузі жанрового перекладу, виявити переваги та недоліки окремих досліджень, з'ясувати стан вивчення проблеми, зробити аналіз та розглянути особливості саме жанрового перекладу, систематизувати деякі принципи збереження жанрової специфіки оригіналу, які пропонують дослідниками.

Серед новітніх досліджень зазначеної проблеми – кандидатські дисертації: В. Грицютенка, в якій розглядається специфіка перекладу драматичного твору з позицій прагматичної лінгвістики, Є. Макаренко, в якій зроблено спробу зробити систему жанроутворюючих ознак для кожного досліджуваного жанру в перекладознавстві, та М.Лукінової, в якій з'ясовується специфіка перекладу драми у віршах [2; 6; 5]. Вважаємо також за необхідне виділити окремо докторські дисертації М. Новікової, В. Мізецької та Л. Коломієць, де досліджуються особливості перекладу окремих літературних родів [9; 7; 3]. Слід також відзначити підручник «Вступ до перекладознавства», створений професором І.В. Корунцем, де зроблена спроба систематизувати основні перекладацькі поняття, у тому числі й перекладу текстів, що належать до різних функціональних стилів, а саме «стилю художніх текстів (Belles-Lettres Style)» [4, с. 258], та посібник «Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів» під редакцією Т.Є. Некряч та Ю.П. Чалої, де робиться спроба надати характерні ознаки художньому перекладу на основі родового поділу літератури [8].

У низці найбільш вагомих у науковому відношенні робіт слід виділити навчальний посібник «Стиль автора і стиль перекладу» (1988 р.) [10], в якому розглядається питання про жанрову специфіку перекладу, в тому числі і перекладу драми. Авторський колектив, що працював над згаданим посібником, пропонує розглядати особливості перекладу творів того чи іншого літературного роду або жанру, використовуючи поняття «ЖСД» (жанрово-стилістична домінанта, термін Є.І. Макаренко) як інваріанта ВТ відносно всіх можливих його перекладів. Жанрово-стилістична домінанта перекладного твору поєднує в собі такі поняття, як хронотоп, композиція, система персонажів, способи вираження авторської позиції, образно-експресивні засоби, а також фонетичний, лексичний, морфологічний контексти.

Наприклад, проаналізувавши російськомовний переклад відомої п'єси В. Шекспіра «Річард III», здійснений М. Донським, і декілька його редакцій і зіставивши їх з українськомовним перекладом Б. Тена, автори посібника виділяють такі жанрові домінуючі перекладу драми, як:

- 1) в аспекті вимовляння – легковимовність і синхронність сприйняття;
- 2) в аспекті стилю – стилізованість мови;
- 3) в аспекті контакту з глядачами – емоційний вплив на реципієнта.

Окрім наведених ознак, дослідники виокремлюють ще й такі питання, як особливості драматичних ПТ, призначених не лише для читання, а й для постановки, а також співробітництво перекладача й театру [10, с. 27–35].

Запропонована в згаданому посібнику методика аналізу перекладної драми близька до деяких положень книги І. Левого, але наукова значущість роботи, про яку йдеться, від цього аніскільки не зменшується: в ній розроблено досить чіткі орієнтири для подальших досліджень не лише віршованої драми, а й інших драматичних форм. Однак невеликий обсяг практичного матеріалу (як матеріал дослідження вчені використали в основному віршові тексти) не дозволяє зробити остаточні висновки щодо специфіки перекладу драми. Крім того, в посібнику не розмежовані поняття жанру й роду, замість яких, як зазначалося, пропонується використовувати поняття ЖСД. На нашу думку, розгляд перекладу драматичного твору лише під таким кутом зору є мало продуктивним, оскільки не націлює перекладача і критика на виявлення родових ознак драми в повному обсязі та оцінку відповідного відтворення їх у перекладі.

Таким чином, незважаючи на наявність різнобічних і плідних досліджень, їх наслідки неможливо систематизувати і покласти в основу практичної методики, оскільки в кожному конкретному випадку вчені вирішували локальні завдання, але узагальнюючих висновків не запропонували. Сьогодні можна стверджувати, що не існує єдиного посібника, який

би закрив у методичному просторі лакуну з викладання художнього перекладу, враховуючи ознаки окремих жанрів та видів літератури. Видається доцільною саме така постановка проблеми, оскільки дослідження особливостей конкретних жанрів і уточнення характерних для них ознак та термінології, яка застосовується при описі художнього перекладу, дозволить розв'язати деякі сучасні проблеми перекладознавства, зокрема, питання про критерії оцінки перекладу, про межі припустимих відхилень від ВТ і мотивації таких відхилень.

Так, наприклад, деякі дослідники для описання особливостей художнього перекладу використовують «стильовий чи жанровий підхід і поділ, за яким текст класифікується за наявністю в ньому характерних лексичних, граматичних чи образних ознак з одного боку та відповідної термінологіки й струнких логічних структур і повної відсутності емоційності та майже всуціль відсутності тропів з іншого» [4, с. 258]. З цього приводу видно, що в авторському розумінні поняття «стиль» та «жанр», а іноді і «літературний рід», які самі по собі є окремими літературознавчими явищами, що мають різні характеристики та принципи існування, збігаються: «під стилями чи підмовами художнього стилю є стиль прози, стиль поезії та стиль драматургічних творів, зрештою, публіцистичний підстиль. Аналогічно виділяються і підстилі/підмови науково-технічного тексту: підстиль/підмова математики, фізики, хімії, лінгвістики тощо» [4, с. 258].

Інші дослідники, надаючи характеристику літературним родам та загальним особливостям їх перекладу, не розмежовують поняття «літературний рід» та «літературний вид», що є складовими один до одного, і взагалі розглядають специфіку перекладу художніх текстів з точки зору мовної організації текстів («особливості перекладу прозових творів, драматичних та перекладу поезії») [8]. Але, на нашу думку, при описі художнього перекладу слід розмежовувати такі літературознавчі поняття, як «літературний рід, жанр та вид» і «літературний стиль», як це роблять літературознавці [1, с. 251–252, 344–346]. Саме тоді при створенні загальної методики жанрового перекладу не з'явиться такої розбіжності з вживанням різної перекладознавчої термінології.

Загальновизнаною у сучасному літературознавстві є теза про те, що кожний літературно-художній твір має певну жанрово-родову домінанту. Належність твору до епосу, драми або лірики значною мірою зумовлює його художньо-естетичну сутність і відповідний стиль. У сучасній теорії перекладу актуалізоване питання про відповідність жанрової природи оригіналу, тобто вихідного тексту (ВТ) перекладному тексту (ПТ). Інтенсивно розробляючи цю проблему, М.О. Новікова, зокрема, зазначає, що «будь-який переклад потребує відтворення тих жанрових особливостей оригіналу (ВТ), які є основними, особливо важливими для певного жанру» [10, с. 5]. Для того, щоб переклад «відбувся» і був максимально адекватним першотвору, перекладачеві передусім слід з'ясувати жанрові особливості оригіналу і намагатися зберегти їх у процесі перекладу. З'ясовуючи жанрову природу конкретного твору, необхідно враховувати авторське визначення жанру цього твору, а також ті моменти, що пов'язані з авторською інтерпретацією традиційних, загальновідомих жанрів.

Така «розмитість» щодо розуміння жанрової природи оригіналу вносить певні корективи в роботу перекладача: не жанрова чистота і ясність мають переважати в перекладі, навпаки, жанроутворюючі елементи можуть бути загостреними спонтанно або суб'єктивно.

Ознайомившись з існуючими теоретичними концепціями і практичними методиками художнього перекладу, ми дійшли до висновку, що відповідь на питання про специфіку жанрового перекладу слід шукати шляхом виявлення основних родових та жанроутворюючих ознак кожного окремого жанру. Видається доцільною саме така постановка проблеми, оскільки дослідження особливостей перекладу окремих видів та жанрів літератури і уточнення характерних для них ознак дозволить розв'язати деякі сучасні проблеми перекладознавства, зокрема, питання щодо критеріїв оцінки художнього перекладу, ступеня відповідності перекладу першотвору, меж припустимих відхилень від ВТ і мотивації таких відхилень, прийомів і засобів передачі авторської позиції, особливостей реалізації індивідуальної творчої установки перекладача тощо.

У сучасному літературознавстві є теза про те, що кожний літературно-художній твір має певну жанрово-родову домінанту. Належність твору до епосу, драми або лірики значною мірою зумовлює його художньо-естетичну сутність і відповідний стиль. Отже, саме поняття літературного роду і визначення характерних для конкретного твору родових рис

епосу, драми або лірики з метою подальшого їх збереження в перекладі, а також створення єдиної методики жанрового перекладу художніх текстів, яка відповідає б нормам сучасного літературознавства та компаративістики, є надзвичайно суттєвим для сучасного перекладознавства.

Список використаної літератури

1. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2008. – 488 с.
2. Грицуненко В.И. Кокни и фразеология как средства создания сатирической прагматики художественного текста (на материале «Неприятных пьес» Б. Шоу и их украинских переводов): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.02, 10.02.04 / В.И. Грицуненко. – К., 1980. – 184 с.
3. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) / Л.В. Коломієць. – К.: ВПЦ «Київський Університет», 2004. – 522 с.
4. Корунець І.В. Вступ до перекладознавства: підручник / І.В. Корунець. – Вінниця: Нова Книга, 2008. – 512 с.
5. Лукинова М.Ю. Жанровая специфика перевода классической драматургии (на материале русских переводов драм В. Шекспира «Буря» и «Ричард III»: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.20/ ОГУ им. И.И. Мечникова / М.Ю. Лукинова. – Одесса, 1989. – 14 с.
6. Макаренко Е.И. Жанрово-стилистическая доминанта в переводе: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.20 / Одес. ун.-т им. И.И. Мечникова / Е.И. Макаренко. – Одесса, 1989. – 16 с.
7. Мизецкая В.Я. Композиционно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес XVI–XX веков): дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.02.04 / Одес. ун.-т им. И.И. Мечникова / В.Я. Мизецкая. – Одесса, 1992. Ч. 1. – 231 с., ил., Ч. 2. – 232 с.
8. Некряч Т.Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. Для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів: навч. посібник / Т.Є. Некряч, Ю.П. Чала. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 200 с.
9. Новикова М.А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода. (Стилистика переводчика): автореф. дис. ... д-ра філол. наук / Ленингр. гос. ун.-т. / М.А. Новикова. – Л., 1980. – 27 с.
10. Стиль автора и стиль перевода: учеб. пособие / под ред. М.А. Новикова, О.Н. Лебедь, М.Ю. Лукинова и др. – К.: УМКВО при Минвузе УССР, 1988. – 84 с.

Статья посвящена вопросу создания единой методики жанрового перевода художественных текстов. Автор статьи анализирует современные исследования, делает попытку выявить преимущества и недостатки разных подходов к решению этой проблемы и акцентирует внимание на необходимости дальнейшего изучения специфики перевода разных жанров литературы.

Ключевые слова: жанровый перевод, функциональные стили, жанровые особенности оригинала, критика художественного перевода, жанрово-стилевая доминанта.

The article is devoted to the question of creation of the unique genre methodology of belle letters translation. The author of the article analyzes contemporary investigations, makes an attempt to determine pros and cons of different research ways of the decision of the problem and emphasizes the necessity of further investigation of peculiarities of different belle letters genres translation.

Key words: genre translation, functional styles, genre features of the original, the critic of art translation, genre-style dominant.

Надійшло до редакції 8.02.2011.