



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

ВІСНИК

ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ

СЕРІЯ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

- Пахсарьян Н.Т.**
Газетно-журнальна критика 1830–1850-х годов во Франции:
виды и формы литературной рефлексии 6
- Наєнко М.К.**
Сергій Єфремов, Василь Доманицький і «Корифеи украинской сцены» 12
- Удалов В.Л.**
Умови інтенсивного розвитку системної теорії літератури 16
- Ватченко С.А.**
Английский роман XVIII столетия: социокультурные версии возвышения жанра 27
- Хлыбова Н.А.**
Не «реализм», а «реальность»: взгляд-экскурс XX века 34
- Степанова А.А.**
Критерии художественности в литературе 1920-х годов: ценностные ориентиры
неклассического типа художественного сознания 42
- Мудрак Е.И.**
«Волны» В. Вулф: современные версии прочтения 48

НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

- Шестакова Э.Г.**
Рекламный мир и коммуникация в контексте проблем и парадоксов
категорического императива И. Канта 55

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

- Никольский Е.В.**
Жанр романа семейной хроники в русской и украинской литературах 63

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 Дніпропе-
тровського університету
імені Альфреда Нобеля».
Серія «Філологічні науки»
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
і до поширення через мережу Інтернет
за рекомендацією вченої ради
Дніпропетровського університету
імені Альфреда Нобеля
(протокол № 1 від 22.02.2013 р.).

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 18373-7173ПР від 14.11.2011 р.

1 (5) 2013

Штельмухова Ю.В. Російський та англійський шлях до модернізму: творчість А.П. Чехова та В. Вулф	72
Ляпина С.М. Репрезентация европейских и русских культурных традиций в заглавии романа Вс. С. Соловьёва «Царь-девица»	77

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Филат Т.В. Финал «огней» А.П. Чехова: нарративные границы, структура, концептуальность	85
Бублейник Л.В., Оляндер Л.К. «Ното Feriens» – «минуле і думи» Ірини Жиленко	94
Барковская Н.В. «Чужих детей не бывает»: проблемы усыновления в современной русской литературе для подростков	100
Остапчук В.В. Діти і світ у польській літературі ХІХ століття	106
Полежаева Т.В. Новаторство малых пьес А.П. Чехова (этюд «На большой дороге»)	112
Краснобаева О.Д. Трансметареалистический дискурс романа-притчи А. Кима «Отец-Лес»	116
Максютенко Е.В. Автор, герой, читатель в романах Л. Стерна: право на творчество	122
Кистанова А.В. Мифологема Гения в творчестве А. Пушкина: варианты интерпретации	134
Горбонос О.В. Образно-художня концептосфера авторського світообразу літературно-казкової творчості О. Бодяньського (на текстовому матеріалі «Казки про царів сад та живу сопілочку»)	139
Багратион-Мухранели И.Л. Семейные ценности на Кавказе в изображении Лермонтова	145
Посохова Е.В. К вопросу о перспективах изучения творчества турецкого писателя Саита Фаика Абасыяныка	154
Лаврина И.А. Категории времени и пространства как художественные характеристики сакрального топоса в фантастическом цикле К.С. Льюиса «Хроники Нарнии»	158

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Lepetiukha A.V. Types de rapports referentiels intradiscursifs et interdiscursifs	164
Колтуцкая И.А. Структурно-функциональные характеристики русского языкового кода украиноязычных студентов-русистов (по результатам социолингвистического анкетирования)	170
Пирого Н.Г. Семантические, словообразовательные и орфографические особенности слов с пол-, полу-	177

Редакційна колегія серії «Філологічні науки»

**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

Головний редактор серії

В.В. Зірка, доктор філологічних наук, професор

Заступник головного редактора серії

Г.А. Степанова, кандидат філологічних наук, доцент

Н.П. Бідненко, кандидат філологічних наук, доцент
Н.П. Волкова, доктор педагогічних наук, професор
В.А. Гусев, доктор філологічних наук, професор
Н.В. Зінукіна, кандидат педагогічних наук, доцент
Н.І. Льїнська, доктор філологічних наук, професор
С.П. Кожушко, кандидат філологічних наук, доцент
М.К. Наєнко, доктор філологічних наук, професор
В.Д. Нарівська, доктор філологічних наук, професор
Г.Л. Нефагіна, доктор філологічних наук, професор (Польща)
О.І. Панченко, доктор філологічних наук, професор
Н.Т. Пахсарьян, доктор філологічних наук, професор (Росія)
О.Б. Тарнопольський, доктор педагогічних наук, професор
Т.В. Філат, доктор філологічних наук, професор
В.Л. Удалов, доктор філологічних наук, професор
К.О. Вельчева (відповідальний секретар)

Турчак О.М. Особливості структурно-семантичної характеристики складних okazіональних лексем (на матеріалі україномовної преси кінця XX століття)	184
Khabarova N.A. Procedes publicitaires des textes mass-medias.....	190
Davydenko J., Zgourovska Y. Les patois et les dialectes francais	198

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Bidnenko N.P. Modern tendencies in the process of term formation	205
Бортников В.И. Тема сатаны и его пространств в переводах песни первой поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай»: категориальный анализ.....	211
Остапенко С.А. Передача ситуативної прикріпленості розмовного мовлення в процесі перекладу роману Дж. Максфедена «Робін Гуд»	216
Приймачок О.И. Сложные слова в оригинале и переводе (на материале романа А. Пушкина «Евгений Онегин» и его перевода на украинский язык).....	224

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

Нарівська В.Д. «... Про літературу як феномен естетики».....	230
Степанова Г.А. 16-й філологічний семінар «Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст» (Київ, грудень 2012 р.).....	234
РЕФЕРАТИ	240
НАШІ АВТОРИ	255
OUR AUTHORS	257

TOPICAL PROBLEMS OF THEORY OF LITERATURE AND LITERARY CRITICISM

Pakhsaryan N.T. Newspaper and magazine criticism of 1830's-1850's in France: kinds and forms of literary reflection	6
Nayenko M.K. Sergii Yefremov, Vasyl Domanytskyi and «Coryphaei of Ukrainian Stage»	12
Udalov V.L. Conditions of intensive development of the modern literary theory.....	16
Vatchenko S.A. English novel of the XVIIIth century: socio-cultural versions of rise of the genre	27
Khlybova N.A. «Reality», but not «Realism»: XXth century's viewpoint excursus.....	34
Stepanova A.A. Criteria of artistry in literature of 1920's: value orientation of non-classical type of artistic consciousness	42
Mudrak Ye.I. «The Waves» by V. Woolf: modern versions of interpretation	48

NONCLASSICAL PRACTICES OF LITERARY CRITICISM

Shestakova E.G. Advertising world and communication in the context of problems and paradoxes of I. Kant's categorical imperative	55
---	----

LITERARY TRADITIONS: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

Nikolsky E.V. The genre of family chronicle novel in Russian and Ukrainian literatures.....	63
Shtelmukhova Iu.V. Russian and English way to modernism: A.P. Chekhov's and V. Woolf's creative work.....	72
Lyapina S.M. Representation of European and Russian cultural traditions in the title of Vs. S. Solovyov's novel «The Tsar-Maiden».....	77

TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

Filat T.V. The denouement of A. P. Chekhov's «Lights»: narrative boundaries, structure, conceptuality	85
Bubleinyk L.V., Olyander L.K. «Homo feriens» – «The Past and the Thoughts» by Iryna Zhylenko	94
Barkovskaya N.V. «There are no such things as other people's children»: the problem of adoption in modern Russian literature for teenagers.....	100
Ostapchuk V.V. Children and the world in Polish literature of the XIXth century.....	106
Polezhaieva t.V. Innovation in A.P. Chekhov's small plays (the sketch «On the Highway»)	112
Krasnobaieva O.D. Transmetarealistic discourse of A. Kim's parable-novel «Father-Forest»	116
Maksiutenko Ye.V. The author, the hero, the reader in L. Stern's novels: the right for creativity	122
Kistanova A.V. Mythologem of Genius in A. Pushkin's poetry: variants of interpretation	134
Horbonos O.V. Figurative convey of the author's position in the heritage of Osip Bodyansky (the text material «The Tale of the King's Garden and the Living Pipe»)	139
Bagration-Muhraneli I.L. The Caucasian family values in the works of Lermontov	145
Posokhova K.V. The study prospects of the creative work by the Turkish writer Sait Faik Abasiyanik.....	154
Lavrina I.A. The categories of time and space as artistic education characteristics of the sacred topos in the fantastic cycle, K.S. Lewis «The Chronicles of Narnia»	158

Lepetukha A.V.	
Types of intradiscursive and interdiscursive referential rapports	164
Koltutskaia I.A.	
Structural and functional characteristics of Russian language code of Ukrainian-speaking Russianist students (on the results of socio-linguistic questionnaire).....	170
Piroga N.G.	
Semantic, derivational and orthographic peculiarities of words with <i>пол-, полу-</i>	177
Turchak O.M.	
Peculiarities of structural-semantic characteristics of compound occasional lexemes (on the material of Ukrainian-language press of the end of the XXth century)	184
Khabarova N.A.	
The advertising means of the mass-media texts	190
Davydenko J., Zgourovska Y.	
Patois and dialects in the French language.....	198

Bidnenko N.P.	
Modern tendencies in the process of term formation	205
Bortnikov V.I.	
The theme of Satan and his spaces in translations of Book I of J. Milton's «Paradise Lost»: categorical analysis.....	211
Ostapenko S.A.	
Situational labeling of conversational style elements and problems of their translation (inferencing from the examples of «Robin Hood» by J. Walker McSpadden)	216
Prymachok O.I.	
Compounds in the original and in the translation (on the material of A. Pushkin's novel «Eugene Onegin» and its translation into Ukrainian).....	224

Narivska V.D.	
«... About literature as a phenomenon of aesthetics»	230
Stepanova A.A.	
The 16th Philological seminar «The paradigm of modern literary studies: the world context» (Kyiv, December 2012).....	234
SUMMARIES	240
OUR AUTHORS	257

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».
49052, м. Дніпропетровськ, вул. В. Ларіонова, 145.
Тел. (056) 794-61-05, 04
Свідоцтво ДК № 4121 від 27.07.2011 р.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82-95

Н.Т. ПАХСАРЬЯН,
*доктор филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
(Российская Федерация)*

ГАЗЕТНО-ЖУРНАЛЬНАЯ КРИТИКА 1830–1850-х годов ВО ФРАНЦИИ: ВИДЫ И ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ

В статье исследуется специфика французской газетно-журнальной критики 1830–1850-х годов. Рассматриваются особенности романтической и «синтетической» критики. Выделяются основные жанры литературной критики в периодических органах печати: библиография, литературный фельетон, «литературные мелочи». Определяется роль литературной критики в развитии литературного процесса XIX в.

Ключевые слова: литературная критика, литературный процесс, романтизм, библиография, литературный фельетон, «литературные мелочи».

При том, что прилагательное «критический» уже в языке Платона обозначало способность мысли различать и оценивать, рождение литературной критики, как известно, связывают с развитием культуры Нового времени. Появление периодической печати (впервые – во Франции, «Газета Ренодо», 1631) способствовало тому, что литературно-эстетические споры стали выходить из салонов и кружков, развивались на страницах прессы, вовлекая в обсуждение не только произведения классических авторов древности, но и современные сочинения словесности. Уже в XVII в. Донно де Визе вел полемику с Мольером, критиковал Расина; в XVIII – Вольтер задумывался над тем («Советы журналисту», 1737–1765), как сделать так, чтобы «такая-то газета нравилась и нашему веку, и в будущем». В то же время периодическая печать в это время была немногочисленна, и каждый ее орган специализировался на определенной тематике. Собственно только в «Галантном Меркурии» 1672 г. появилось довольно регулярное обсуждение литературных новинок, и вокруг этого журнала объединились сторонники «новых» [1]. Своего рода раздвоение литературного канона (древние или новые сочинители), несомненно, способствовало усилению критической рефлексии литературы, однако критерием оценки выступали, прежде всего, общие и вечные законы и правила поэтического искусства. Вариативность эстетической нормы, конечно, присутствовала имманентно, а порой и явно в литературных спорах XVII–XVIII вв. (ср., например, трактовку правдоподобия у П. Корнеля и Ж. Шаплена), однако позиции противоположных сторон сходились в непреодоленном и не ощущаемом как препятствие художественном догматизме.

Большую степень свободы художественных вкусов критика обрела в эпоху Просвещения, постепенно все более склоняясь к эстетическому оправданию гения, ломающего нормы, законы и правила. Пресса того времени вела активные дискуссии о роли литературы, прежде всего – о театре, была исполнена критического пафоса. Однако только Фран-

цузская революция «усилила перемены и разрушила иллюзию стабильности; она создала условия качественного изменения критики и появление романтической истории литературы» [2, с. 35].

То новое, что привнес XIX в. в область критической мысли, было связано уже с изменением самого статуса литературы: окончательно обретя положение особой формы письма, отличающейся от научного, исторического, религиозного, юридического и т. п. дискурсов, литература способствовала возникновению современного типа критики. Исторический подход к «вечным» художественным категориям прекрасного, идеального и т. п. подкреплялся у французских литераторов настоятельной потребностью «делагарпизировать» (выражение Стендаля) оценки литературных произведений, то есть освободить их от влияния эпигонского, школярского классицизма в духе Ж.-Ф. Лагарпа.

Изначально романтическая критика основывалась на общей эстетической теории, более всего разработанной в немецком романтизме. Выпускаемый братьями Ф. и А.В. Шлегелями журнал «Атеней» (1798–1800) печатал разнообразные статьи Фридриха Шлегеля, в которых автор формулировал общие эстетические принципы романтической «универсальной поэзии», частью которой оказывалась и критика: «Поэзию может критиковать только поэзия. Если само суждение об искусстве не является произведением искусства – либо по материалу, изображая необходимое впечатление в его становлении, либо благодаря художественной форме и свободному тону в духе древней римской сатиры, – то оно не имеет гражданских прав в царстве искусства» (Критические фрагменты. С. 117). Желание романтической критики повысить свой статус, обрести свойства «вечного» искусства, каковым уже являлась литература, способствовало тому, чтобы, как указывал В. Беньямин, стать «не формой оценки произведений, а методом их совершенствования» [3, с. 113].

При этом романтическая критика не была однородной и единообразной. А. Глинер выделяет в ней несколько видов критических текстов [4, с. 29]. Одна часть романтиков, замечает исследователь, принадлежала к так называемой «профессиональной» критике, которая заложила основы истории литературы и литературоведения: в Германии в эту группу можно включить не только и даже не столько Фридриха Шлегеля, сколько его брата, Августа Вильгельма Шлегеля с его историко-литературными курсами, прочитанными в различных немецких университетах; во Франции – это А.-Ф. Вийемен, создавший собственные курсы истории литературы и читавший их в Сорбонне и Коллеж де Франс (на их основе были написаны книги «Обзор французской литературы XVIII в.», 1828–1829; «Обзор средневековой литературы во Франции, Испании и Англии», 1830). Способствовали развитию профессиональной критики и Ф.-Р. де Шатобриан, проложивший своим «Гением христианства» (1802) дорогу романтической истории литературы, и Ж. де Сталь («О Германии», 1814), испытавшая сильное влияние идей А.В. Шлегеля, «Курс драматической литературы» которого был переведен во Франции в 1813 г. Зрелым образцом профессиональной критики, точнее – литературоведения, становятся в конце века историко-литературные сочинения Г. Лансона.

Другая группа критиков, которую называют «синтетической», печаталась в толстых журналах*. Ее отличало стремление выделиться в разнообразии литературно-критических жанров, отстраниться от анонсов о новинках книжной продажи и от кратких рецензий, предложить читателям развернутые литературные портреты, анализ главных художественных течений. Такой тип критического дискурса представлялся идеальным, именно к такой, «искренней и ученой» критике призывал В. Гюго в «Предисловии к Кромвелю», полагая, что новая литература достойна появления новой критики. Шарль Сент-Бев именовал такую критику «провозвестницей», Вийемен считал главной в ней прогностическую функцию, а Гюстав Планш подчеркивал в первую очередь независимый характер. В любом случае роль «синтетического» критика виделась в том, чтобы помочь читателю сделать правильный выбор, увидеть разницу между новаторским и эпигонским сочинениями и одновременно подготовить почву и материал для нового типа истории литературы.

*Критика в таких журналах, своей основательностью приближавшихся к книгам (или, по крайней мере, стремящихся к подобной близости), не хотела отождествления с критикой в «обычной» периодике. Их различию Барбе д'Оревиий посвятил в 1858 г. заметку «Наша и их критика» (Barbey d'Aurevilly. Notre critique et la leur // Le Réveil. Le 2 janvier 1858).

О такой критике мечтал позднее и Барбе д'Оревиий: он полагал, что соединение интереса к популярной современной литературе со стремлением охватить большой круг явлений и выявить в них общие закономерности поможет создателям подобной критики «подняться над массой фельетонистов» [4, с. 30].

Однако на деле все большее распространение в периодике получал иной вид критических текстов: сетуя на коммерциализацию литературного процесса, их авторы вынужденно или добровольно принимали правила игры, понимали необходимость участвовать в популяризации новинок литературы, способствовать росту книжных продаж.

Парадоксальным образом этот тип критики, названный А. Глинером «проституированной», вырос из романтической идеи изменить функцию критического текста, выдвинуть на первый план концепцию сотворчества критика и писателя, развивать «понимающую критику». Ведь изначально для романтической критики было инстинктивное желание избавить критику от выискивания «недостатков», что так явно было функцией критика классицистической эпохи. «Мелочной и легкомысленной критике недостатков» противопоставлялась «великая и трудная критика красот» [5, с. 247–248]. Поиск не просчетов, а «красот» произведения был своего рода методом защиты своих единомышленников, а стремление проявить наивозможно глубокое и сочувственное понимание критиком художественного произведения, по существу, отнимало возможность беспристрастного, стороннего суждения. Поскольку критик большей частью выступал и как профессиональный писатель (ср., напр., Сент-Бева), он поддерживал дружескую связь с сообществом литераторов, тем самым оказываясь на скрещении двух трудно сочетаемых коммуникативных логик: одна превращала его в «учителя, наставника публики», другая – в «товарища и собрата писателя». Не случайно в 1830 г. автор анонимной заметки в «Трибюн романтик» утверждал: «Писатели новой школы взаимно восхищаются и хвалят друг друга, потому что нравятся сами себе» [цит. по: 4, с. 36]. «Литературное товарищество» романтиков стало предметом критики заметки Анри де Латуша 1829 г. в «Ревю де Пари»: он полагал, что дружеское общение критика и писателя препятствует развитию честной журналистики. Трудность провести границу между кружковой солидарностью и непредвзятым понимающим суждением, между искренним восхищением и лестью критика стало в определенный момент очевидной дилеммой для Сент-Бева, воздержавшегося от создания романтической газеты и в конце концов не только биографически, но и интеллектуально отошедшего от круга «друзей Виктора Гюго». Анализируя «литературные привязанности» романтической эпохи, Г. Планш замечал: «Вдохновение под присмотром рефлексии и рефлексия, оплодотворенная постоянным зрелищем вдохновения, обязаны друг другу взаимной признательностью» [6, с. 167]. И диалектика развития этой взаимной признательности оказывалась весьма противоречивой: поддержанный вполне искренним восхищением друга критика, приобретший славу писатель довольно скоро отказывался принимать малейшие замечания от того, кто, стараясь уравнивать статус критической рефлексии с писательским творчеством, пытался давать ему советы. Выйти из замкнутого порочного круга литературных дружб критике помог выход в периодическую печать: если критика внутри литературного кружка, течения, школы была способом своеобразного «наставления собрату-писателю», критикой для сочинителей, то газетно-журнальная критика стала способом советов «книголюбам», беседой о литературе с любителями книг.

Особое распространение газетно-журнальная критика получила, начиная с середины 1830-х годов, когда наступило время «газетной цивилизации» [7, с. 9]. Ж. Жанен, С.-М. Жирарден, А. де Понмартен, П. де Сен-Виктор и Ш. Сент-Бев сыграли огромную роль в распространении критических суждений о литературных произведениях на страницах газет и журналов. Периодическая печать стала инструментом литературной полемики (особенно остро развернувшейся в период спора о «романах-фельетонах») и основным носителем информации о литературе для широкой читательской аудитории. Некоторые критики совмещали сотрудничество в периодике с созданием книг по истории литературы: так, Жан-Жак Ампер, автор «Литературной истории Франции до двенадцатого века» (1839–1840) активно сотрудничал с основанным в 1830 г. журналом «Ревю де дё монд», а Сен-Марк Жирарден, создатель «Курса драматической литературы» (1843–1868), был постоянным критиком «Журнал дё Деба». Со своей стороны, авторы литературных заметок в периодике

скрупулезно собирали их в книги: этим, как известно, занимался Ш. Сент-Бев (ср. его много томные «Литературные понедельники»), этот замысел вынашивал и Барбе д'Оревиий, пожелавший составить из своих статей «книгу, у которой была бы своя композиция, а не груду фельетонов» [8] – такой книгой стал его многотомный сборник «Произведения и люди».

Профессиональная литература в этот период осознает необходимость коммерческого успеха литературных сочинений и заботится о продаже произведений издателям газет и журналов. В первой половине XIX в. редакторы газет и журналов стали причислять себя к сообществу литераторов, практически не делая различия между собой и писателями, хотя еще в эпоху Вольтера и энциклопедистов они именовались «журналистами». И одновременно практически все писатели этого времени (от Шатобриана до по крайней мере А. Франса) были причастны журналистике. Нежелание Г. Флобера публиковаться в периодике было исключением, но не избавило и его от невольного вхождения в поле газетно-журнальной полемики, когда разразился скандал вокруг романа «Госпожа Бовари». Происходило очевидное взаимовлияние литературы на журналистику и журналистики на литературу: журналистика училась литературному письму, а литература осваивала «эстетику актуальности» (по выражению М.-Е. Терентии [9]).

С 1830 по 1880 гг. и критики, и писатели, несомненно, участвовали в развитии «промышленной литературы» (термин Ш. Сент-Бева, появившийся в статье 1829 г.), за что и стали объектом нападков со стороны защитников «высокой» литературной традиции. «Промышленная литература», т. е. популярная беллетристика, с ее ориентацией на вкус широкой публики, с учетом потребностей рынка книжной продукции оказывалась в конечном итоге далека от идеалов возвышенной «Поэзии» романтической теории. Вот почему критик часто воспринимался в нелестном свете: критика, во-первых, часто обращается к «негодному» предмету анализа, а во-вторых, рассматривается как продажная по своей сути (что выразительно описано в романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии»). Получалось, что критик служит не Литературе в ее высоком смысле, а разнообразным инстанциям, которые ею управляют – издателям, главным редакторам и т. п. Уже появление в конце 1820-х годов системы оплаченных объявлений о выходе книги, помещаемых в периодике, стало для многих знаком окончательного обесценивания функции критики. Анонсы книг печатались на равных среди объявлений о прочих товарах. Возник иного типа порочный круг: система анонсов расширяла возможность распродажи газет и журналов, где печатались художественные произведения, но и снижала статус критики. К тому же, пользуясь отсутствием копирайта в текстах, разные органы печати обкрадывали и авторов, и друг друга.

Все это действительно мало вязалось с романтической теорией критики, культивировавшей «симфилософию», наиболее последовательно изложенную в немецком романтизме. В то же время автономизация критики от романтической теории была важным и, в конечном счете, плодотворным процессом, позволившим этому виду литературной саморефлексии обрести собственный объект и собственные формы критического анализа.

Сложность современной оценки газетной и журнальной критики XIX в. заключается, как верно отметила М.-Ф. Мальму-Монтобен [10, с. 10], уже в том, что это столетие понимало под критикой не совсем то, что понимается сегодня. В сферу критики входили не только литературные заметки или отчеты о художественных выставках, спектаклях, но и политические заметки, зарисовки нравов и т. п. Только «драматический фельетон» (т. е. статья о театральных постановках) мог претендовать на особое место в газете: его печатали регулярно, в определенный день недели (обычно в понедельник), автор практически всегда подписывал такой фельетон, его имя становилось известным публике, рубрика в органе печати, отведенная под такие тексты, считалась престижной. Для литературной критики критика театральная была предметом зависти и недостижимым идеалом, поскольку заметки о литературе обычно были разбросаны по разным рубрикам и печатались нерегулярно. Основными жанрами литературной критики в периодических органах печати были следующие:

1. Библиография. Этим словом обозначалось представление в нескольких строках той или иной новой книги. Обычно такая библиография помещалась на последней странице газеты и могла соседствовать с перечнем цен на различные товары, новостями о морских перевозках, судебной хроникой и т. п. Однако существование библиографии считалось по меньшей мере полезным: как писал в «Журналь дё Деба» 12 июля 1858 г. М. Леви, «у

библиографии не всегда одна и та же миссия, роль ее меняется в зависимости от природы тех источников, которые она анализирует, и от эпохи, в которую она существует. Если речь идет о новой книге, то заметка создает ей репутацию, стимулирует переиздание; хвалебный или отрицательный отзыв в любом случае воздействуют и на читателя, и на автора... Если же речь идет о старой книге, то заметка констатирует талантливость автора и его успех» [10, с. 11].

2. Литературный фельетон – т. е. статья-рецензия о литературном произведении. Это более престижный жанр, он появляется в газетном «подвале», в той части, где речь обычно идет о культурных событиях. Литературные фельетоны чаще подписывались авторами, хотя не всегда, да и появлялись они нерегулярно. При этом отнюдь не часто литературный фельетон выносил суждение об эстетических качествах книги, не говоря уже о том, что он не всегда обращался к критическому разбору художественного текста, а не исторического или политического и т. п. Наиболее распространенной формой литературного фельетона была беседа с историческими и морализаторскими комментариями по поводу недавно изданного (или переизданного) произведения: так, критик И. Риго в «Журналь дё Деба» от 22 июля 1858 г. пишет о том, каким было светское общество XVII в., опираясь на роман М. де Сюдери «Артамен, или Великий Кир» (1649–1653)*. Престиж литературному фельетону придавало его стремление к «объективности». Не случайно Барбе д'Оревиий ради написания фельетонов оставляет составление библиографий.

3. «Литературные мелочи» – этот жанр, наиболее близкий современным критическим заметкам, располагался в разделе «Разное» на второй или чаще – третьей, последней странице газеты. Публикующиеся здесь тексты, смешанные с заметками о науке, медицине, общественных проблемах, как указывает М.-Ф. Мальму-Монтобен [10, с. 13], предназначались двум типам читателей: «серьезным», прочитывающим периодику от корки до корки, и «знатокам», читающим в ней только определенные рубрики. Соответственно легкий, а порой и шутовской тон литературного фельетона был невостребованным в рубрике для «серьезных» читателей. Фельетонист видел свою задачу в том, чтобы увлечь читателя книжной новинкой, а автор «литературных мелочей» старался уважительно и терпеливо разяснять свою позицию. Не случайно в рубрике «Разное» чаще всего публиковали свои материалы университетские ученые, «эрудиты», не желающие прослыть «фельетонистами». Именно в «Разном» («Журналь дё Деба») появилась большая часть статей известного критика-позитивиста И. Тэна, среди которых можно было найти, в частности, этюды о творчестве Ж. Расина [11].

Конечно, «библиография», «фельетон» и «разное» не исчерпывали жанры критики в периодике 1830–1850-х годов, но достаточно четко позволяли увидеть основное направление ее развития. Именно газетно-журнальная критика выявила, что главным предметом ее аналитических и аксиологических забот является современная литература и текущий литературный процесс – не только в их эстетическом, но шире – социокультурном и этическом своеобразии, что широкое и публичное обсуждение произведений словесности активнее всего реализуется на страницах периодической печати, что, наконец, в истоке эстетики «modernité», о своеобразии которой писал Ш. Бодлер в статьях в газете «Фигаро» в 1863 г., лежит неизбежное приобщение художественной литературы и критики к культуре медиа.

Список использованной литературы

1. Moreau F. Aux origines de la presse française // Loxias 4. Nice, 2000. Revue électronique. Mode of access: <http://revel.unice.fr/document.html?id=42>
2. Brunel P., Madelénat D., Gliksohn, Couty D. La critique littéraire. – P.: PUF, 1977. – 128 p.
3. Benjamin W. Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand. – P.: Flammarion, 1986. – 188 p.
4. Glinoer A. Critique donné(e), critique prostitué(e) au XIX siècle // Etudes littéraires. – 2009. – Vol. 40. – № 3. – P. 29–41.

*Впрочем, тот же Ипполит Риго, как и его собратья по критическому цеху во второй половине XIX в. (Ж. Валлес, О. Мирбо), чаще писали о литературных новинках.

5. Chateaubriand F.-R. Sur les Annales littéraires, ou De la littérature avant et après la Restauration, ouvrage de M. Dussault // Le Conservateur. – 1819. – 19 livraison. – P. 247–248.
6. Planche G. Les amitiés littéraires (1836). Цит. по: Glinoer A. La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leur contemporains. Genève: Droz, 2008. – 256 p.
7. Boucharenc M., Martens D., van Nuijs L. Croisées de la fiction. Journalisme et littérature // Interférences littéraires. Multilingual e-journal for Literary Studies. – 2011. – November. – № 7. – P. 7–20.
8. Bertrand J.-P., Saint-Amand D., Stiénon V. Les querelles littéraires: esquisse méthodologique // CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature. – 2002. – № 10. – Mode of access: <http://contextes.revues.org/5005>.
9. Thérenty Mosaïques M.-E. Etre écrivain entre presse et roman. – P.: Honoré Champion éditeur, 2003. – 735 p.
10. Montaubin M.-F. Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 // Romantisme. – 2003. – № 121. – P. 9–22.
11. Taine H. Variétés. Racine // Le Journal de Débats. – 1858. – 23, 24, 27 juillet.

У статті досліджується специфіка французької газетно-журнальної критики 1830–1850-х років. Розглядаються особливості романтичної та «синтетичної» критики. Виокремлюються основні жанри літературної критики у періодичних органах друку: бібліографія, літературний фейлетон, «літературні дрібниці». Визначається роль літературної критики у розвитку літературного процесу XIX ст.

Ключові слова: літературна критика, літературний процес, романтизм, бібліографія, літературний фейлетон, «літературні дрібниці».

The article researches into the specific character of French newspaper and magazine criticism of 1830's–1850's. It considers the peculiarities of Romantic and «synthetic» criticism. It identifies the main genres of literary criticism in periodical organs of the press: bibliography, literary feuilleton, «literary trifles». The author defines the role of literary criticism in the development of the literary process of the XIX century.

Key words: literary criticism, literary process, Romanticism, bibliography, literary feuilleton, «literary trifles».

Одержано 21.01.2013.

УДК 821.161.2

М.К. НАЄНКО,
*доктор філологічних наук, професор
кафедри теорії літератури і компаративістики Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

СЕРГІЙ ЄФРЕМОВ, ВАСИЛЬ ДОМАНИЦЬКИЙ І «КОРИФЕИ УКРАИНСКОЙ СЦЕНЫ»

Автор аналізує безіменну монографію «Корифеи украинской сцены» (1901) та можливу причетність до її створення В. Доманицького і С. Єфремова. Таке припущення підтверджується методологічними сходженнями та свідченням Ол. Лотоцького, який у своїх мемуарах констатував: згадану монографію готувало до друку видавництво «Вік», в якому активними співробітниками були літературознавці В. Доманицький і С. Єфремов.

Ключові слова: театр, корифеї, драматургія, методологія, мемуари, літературна критика.

До означення «корифеї» дослідники літератури й театру так звикли, що не завжди й замислюються: а кому ж це означення належить? Тим часом, у нього є автор, а якщо точніше – кілька авторів. 1900 р. Санкт-Петербурзька цензура дозволила, а 1901-го київська друкарня Петра Барського опублікувала безіменну книжку «Корифеи украинской сцены», від часу з'яви якої згадане означення й стало вживатися як найточніша характеристика фундаторів нового (в останній чверті XIX ст.) професійного українського театру. Книжка була власне стислою історією театрального життя в Україні від часів Ренесансу (XVI–XVII ст.), а крім того – портретною характеристикою визначних митців кінця XIX – початку XX ст., серед яких були в одній особі театralи та драматурги, «чисті» артисти й один композитор. Йшлося, отже, про Марка Кропивницького (1840–1910), Михайла Старицького (1840–1904), братів Тобілевичів [Івана Карпенка-Карого (1845–1907), Миколу Садовського (1856–1933), Панаса Саксаганського (1859–1940)], Марію Заньковецьку (1854–1934), Ганну Затиркевич-Карпинську (1855–1921) та славного музику (як тоді говорили) Миколу Лисенка (1842–1912). Анонімність цієї книжки (на думку, зокрема, дослідника театру Р. Пилипчука в його студії «Марко Кропивницький і питання про початок українського професійного театру») зумовила факт, що вона в радянському мистецтвознавстві з наукового обігу не вилучалася, хоча й організатором видання її був нібито (про це знав лише дехто з дослідників театру) Олександр Лотоцький (1870–1939) – громадський і літературний діяч рубежу XIX–XX ст. Прізвище його, проте, в радянських енциклопедичних виданнях (про всяк випадок) не згадувалося, бо воно фігурувало (як добре знало тодішнє КаДеБе) серед урядовців «націоналістичної» (за радянською термінологією) УНР в 1917–1920 рр. та серед українських емігрантів 20–30-х рр. XX ст. Те, що О. Лотоцький міг бути організатором цього видання і навіть автором вступної статті до нього та нарису про М. Кропивницького (як пише Р. Пилипчук), не виключається; він-бо добре відомий саме в ті роки як борець за українську справу; завдяки його активній підтримці публікувався в 1907 р. найповніший на той час «Кобзар» Т. Шевченка, він доклав чимало зусиль до того, аби в 1905 р. була прийнята постанова Російської Академії Наук «Об отмене стеснения малорусского печатного слова» і т. ін. Доречно сказати, що цим самим клопоталися тоді й О. Кониський (автор «другого гімну» України «Боже великий, єдиний...»), який звертався до петербурзьких верхів із спе-

ціальним листом (про потребу скасування заборон на українську мову) ще в 1896 р., а С. Єфремов у 1904 р. ходив із цим питанням навіть на прийом до тодішнього міністра внутрішніх справ Російської імперії та міністра «по делам печати» Росії. Усе це, звичайно, важлива інформація, але вона ніяк не відповідає на питання про авторство книжки «Корифеи украинской сцены». Є підстави думати, що в певному розумінні ця книжка з'явилася не без участі Сергія Єфремова, автора «Історії українського письменства» (1911) та ще Василя Доманицького як найбільш відомого в літературознавстві учасника видання текстологічно опрацьованого «Кобзаря» в 1907 р. Обидва вони були близькими друзями чи, сказати б, соратниками О. Лотоцького; разом вони засновували в 1895 р. перше українське видавництво «Вік», видали, зокрема, першу в Україні «Антологію української літератури» в 3 томах і т. ін. Коли В. Доманицький помер (1910), О. Лотоцький разом із С. Єфремовим прилучився до видання спогадів про нього («Чистому серцем», 1912), а в часи УНР і С. Єфремов, і О. Лотоцький займали в її керівництві (як одностудії) чільні урядові посади.

Нариси про вісьмох діячів українського мистецтва в книжці «Корифеи украинской сцены» написані, як вважається, різними авторами, але цілком – у дусі сповідуваної С. Єфремовим позитивістської (народницької) методології. Головним стрижнем її було трактування літератури як виразниці правди про життя нації, як захисника людської гідності, свободи і т. д. Тут не місце з'ясовувати, в чому виявлялися плюси й мінуси цієї методології; важливе інше: якою мірою С. Єфремов міг бути причетним до театрального життя рубежу століть, яким було його ставлення до нього та що він про нього писав. У недавно виданих спогадах та «молодіжних» щоденникових записах С. Єфремова [1] про книжку «Корифеи украинской сцены» немає жодної згадки, але і спогади, й щоденникові записи сповнені просто-таки побожного ставлення до тодішнього українського театру. Автор дуже детально описує, як у 1895 р. бував на майже всіх виставах трупи М. Садовського, зокрема на виставах «За двома зайцями» М. Старицького та І. Нечуя-Левицького, «Мазепа» Мирославського, «Талан» М. Старицького, «Лимерівна» Панаса Мирного та ін. «Довго ще після цієї останньої вистави по театрі лунали гучні крики та оплески, що викликані були чудовою грою, – читаємо в «Щоденнику». – ...Завтра артисти їдуть у Харків. Шкода, що вони довше не зостаються в Києві: мені ще бажалося б побачити і послухати гарну гру українських артистів. Кажуть, що в Київ має приїхати Саксаганський з своїм драматичним товариством. Дуже бажав би я почути ще й його» [1, с. 100]. Те, що С. Єфремов бував на виставах і трупи П. Саксаганського, а згодом зазнайомився особисто і з І. Карпенком-Карим та і М. Кропивницьким, дуже детально описано ним на сторінках спогадів «Про дні минулі». Тут же є один запис узагальнюючого характеру, який проливає яскраве світло на значення театру корифеїв для всієї української духовності: «Український театр, що з 1893-го р. зробивсь неодмінною приналежністю київського життя, в особах його корифеїв – труп Садовського, Саксаганського й Кропивницького, зробив надзвичайної ваги діло. Несвідомо для його провідирів, може, навіть наперекір їм, він творив українську публіку, будив в оспалих десь глибоко на дні душі заховану любов до рідного народу й примушував серця озиватися прихильно на заклик натури. Він був малий і вузький, той театр, з убогим репертуаром, з наївними співами, з вічними танцями, з неодмінною горілкою, – але на дитячий роток найкраща їжа – молоко, і романтичний український театр того часу найбільш пасував до тих кругів – молоді та інтелігенції, – од яких тільки й можна було згодом сподіватися користи українській справі, які могли дати в майбутньому робітників. Театр, іменно цей театр, не тільки туманні «добрыя чувства», але й національне почуття виховував, виховував свідомість і підготовляв кадри робітників. І коли він перестав бути в Києві випадковим гостем, а зробивсь фактором місцевого життя, вплив його ще побільшувався. Заля старого театру Бергоньє та Купецьке зібрання влітку потроху здобували свою аудиторію, що стала потім першою підвалиною розбудженого українства» [1, с. 430]. Таким же пафосом, хоча й у стриманій формі та у викладі російською мовою, пройнята і книжка «Корифеи украинской сцены». Наведу одну цитату з неї, оскільки вона безпосередньо перегукується саме зі щойно наведеною думкою С. Єфремова: «В настоящем своём положении украинский театр стал насущною нравственною и умственною потребностью значительной части культурного общества. И этим своим положением украинский театр обязан не каким-нибудь внешним обстоятельством, а внутренней жизненности положенной в основу его идеи и тем немногим деяте-

лям, которые, уловив силою своего таланта национальные особенности народной души, упорным и настойчивым, самостоятельным трудом достигли художественного изображения на сцене украинской жизни в её реальной действительности, с её личным горем и общественным злом, с её тёмными и светлыми сторонами» [2, с. 35]. Важлива тут така деталь: на відміну від тодішньої офіційної назви «Малоросія», у книжці послідовно витримано назву «Україна» та всі похідні від неї: «український», «українська» і т. д. Це цілком узгоджується з позицією С. Єфремова, який до слова «Малоросія» чи «малоросійський» звертався лише в якихось дуже офіційних випадках. А щодо побожного ставлення до театру корифеїв, то був у нього лише один (здається) прикрий випадок: у мемуарах він згадує про конфлікт із Кропивницьким, який виник після того, коли С. Єфремов протягом трьох годин був присутнім на репетиції трупи М. Кропивницького і не почув тоді від нього (як режисера) жодного українського слова. Усю репетицію Кропивницький провадив російською мовою і це викликало в С. Єфремова цілком зрозуміле для його переконань обурення.

Василь Доманицький у рецензії на книжку «Корифеи украинской сцены», опубліковану в журналі «Киевская старина» (№ 11, 1901 р.), наголошує, що це, хоча й безіменна, але – колективна праця. Дослівно це в нього звучить так: «Все очерки написаны тепло, задушевно. Очерки эти, по-видимому, составлены не одним лицом, о чём ясно свидетельствует разница стиля, способ изложения и т. п.» [3, с. 319]. Чи добре був обізнаний В. Доманицький із тодішнім театральним життям?

В. Доманицький був обізнаний з усім: за десять років праці в літературі, він створив десятки студій про українську історію, український фольклор та українську літературу; видав (з участю О. Лотоцького, П. Стебницького та за підтримки українських товариств) текстологічно звірених «Кобзар» (1907), опублікував монографію «Розслід над текстами «Кобзаря»» (1906), підготував до друку (як фаховий редактор) «Історію України» М. Аркаса, заснував у рідному селі Колодистому кооперативне товариство, яке забезпечувало сільгоспреманентом кілька теперішніх районів Черкащини, підготував історико-краєзнавчі студії про Словаччину, Галичину й Буковину, організував археологічні розкопки двох (ще скіфської пори) курганів поблизу свого села, видав дві бібліографічні праці, одна з яких викликала критичне непорозуміння навіть з І. Франком... До цього можна додати ще й те, що В. Доманицький у своєму ж Колодистому побудував двоповерхову школу й хату-читальню, які достояли аж до порівняно недавніх років, а в 1907 році він поїхав у Нальчик, де померла Марко Вовчок, і опублікував потім у ЛНВ два матеріали, щоб, спираючись на рукописи, показати власноручну оригінальність української творчості письменниці (за нею ж тягнувся шлейф звинувачень, ніби «Народні оповідання» писала не вона, а її чоловік Опанас Маркович). Якщо врахувати, що йому (Доманицькому) вдалося (з допомогою друзів-знайомих) достукатися до самого царя і звільнити з-під арешту репресовані ще в 1847 році рукописи Шевченкових «Сну», «Кавказу», «Заповіту» та поеми «І мертвим і живим...», редагувати бюлетень української фракції (47 депутатів!) у Державній Думі Росії в 1907–1908 рр., пережити неймовірний конфлікт з М. Грушевським (який «приревнував» його та М. Аркаса до... української історії), то може скластися враження, що на театр у нього навряд чи міг залишатися якийсь час. Інколи таки залишався! В одному зі спогадів з книжки «Чистому серцем» згадується факт, коли під час якоїсь там вистави В. Доманицький в антрактах залишався на своєму ж місці, аби дочитати чи звірити якусь там коректуру. За ним закріпився був псевдонім «Вітер», бо так його називали друзі за невгамовність, за оглашеність у роботі. На ній його й передчасно, у віці Ісуса Христа, спалили сухоти далеко від рідного краю – в одному із санаторійних шпиталів Франції...

У згаданій рецензії на книжку «Корифеи...» В. Доманицький писав не лише про неї, а й кинув погляд на всю передісторію видання цієї книжки, на те, що подібні, але вужчі за змістом нариси, з'явилися тоді в Одесі («О малорусской драме» Катранова, 1898) і в Чернігові («Народный театр» Грінченка, 1900). Книжка «Корифеи...», – писав В. Доманицький, – вигідно відрізняється від них тим, «что в ней впервые дан хотя и краткий, но цельный исторический очерк судеб украинского театра» [3, с. 319]. Отже, до неї він міг бути причетний, бо вона писалася саме тоді, коли й готувалася тритомна антологія «Вік», у якій містилися відомості про **всю нову** українську літературу, зокрема й про літературу, що творилася для театру. Тобто – про драматургію. Точніше встановити авторство «Корифеев украинской

сцени» можна було б за гонорарними відомостями друкарні Петра Барського та за архівом цензурних дозволів на друк матеріалів про Україну в 1900 р., але вони, як кажуть оператори мобільного зв'язку, перебувають нині поза зоною досяжності. Єдине, що може підтвердити наше припущення про причетність до книжки «Корифеи...» С. Єфремова і В. Доманицького, стосується суто фахового потенціалу українського мистецтвознавства 1900–1901 рр.: тоді в Східній Україні не було більш компетентних у літературно-театральних справах фахівців, ніж фундатори і працівники видавництва «Вік»...

На закінчення – про найголовніше в цих майже детективних припущеннях: помилки в них немає. Підтвердили це тритомні спогади О. Лотоцького «Сторінки минулого». Оскільки вони видавалися в «буржуазній Польщі» 1932–1933 рр., то, здавалося, роздобути їх (заблокованих в Інтернеті) буде не просто. На превеликий подив – вдалося роздобути майже просто, на паперових носіях. У них чорним по білому написано, що О. Лотоцький був не «організатором» видання книжки «Корифеи...», як говорив згадуваний театрознавець Р. Пилипчук, а (будучи з 1900 р. службовцем у Петербурзі) «штовхачем» її через цензуру. А організовувалась, готувалась до друку вона видавництвом «Вік», склад співробітників якого О. Лотоцький показав на світліні, що вміщена в його ж спогадах: «О. Лотоцький, В. Доманицький, Ф. Матушевський, В. Дурдуківський, С. Єфремов». Тут же подані і репродукції **обкладинок** трьох книг, які (обкладинки) малював художник-графік з Полтавщини П. Шарварок: «Українські твори» Є. Гребінки, перший том тритомної антології «Вік» і... «Корифеи украинской сцены». Хто конкретно писав той чи той розділ у «Корифеях...», О. Лотоцький не говорить. Бо це був «секрет», приховуваний (не знайду іншого слова) від цензури як плід творчості всіх п'ятьох співробітників видавництва «Вік». С. Єфремов і В. Доманицький серед них були найбільш «писучими» і фаховитими в трактуванні літературно-мистецьких явищ.

Список використаної літератури

1. Єфремов С. Щоденник. Про дні минулі / С. Єфремов. – К.: Темпора, 2011. – 792 с.
2. Корифеи украинской сцены. – К.: Типографія Петра Барського, 1901. – 190 с.
3. Доманицький В. З науково-творчої спадщини: у 2 кн. / В. Доманицький. – Черкаси: Вид. Чабаненко Ю.А., 2010. – Кн. 2. – 410 с.

Автор анализирует безымянную монографию «Корифеи украинской сцены», вероятными соавторами которой были В. Доманицкий и С. Ефремов. Такое предположение подтверждено методологическими сходжениями и свидетельством А. Лотоцкого, который в своих мемуарах констатировал: упоминаемая монография готовилась к печати издательством «Вік», активными сотрудниками которого были литературоведы В. Доманицкий и С. Ефремов.

Ключевые слова: театр, корифеи, драматургия, методология, мемуары, литературная критика.

What is at issue is the anonymous monograph «Coryphaei of Ukrainian Stage», probable co-authors of which were V. Domanitskiy and S. Yefremov. This assumption has been corroborated by methodological similarities and evidence given by A. Lototskiy, who established in his memoirs: the monograph mentioned had been in the process of preparation for printing by the «Vik» publishing house, active workers of which had been literary scholars V. Domanitskiy and S. Yefremov.

Key words: theatre, coryphaei, drama, methodology, memoirs, literary criticism.

Одержано 21.01.2013.

УДК 80.01

В.Л. УДАЛОВ,
доктор філологічних наук, академік АН ВО України,
професор кафедри слов'янської філології
Інституту філології та журналістики
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки (м. Луцьк)

УМОВИ ІНТЕНСИВНОГО РОЗВИТКУ СИСТЕМНОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Стаття містить відомості про два етапи історичного розвитку теорії літератури й усього літературознавства, про об'єктивні й актуальні умови якісного позбавлення від неточних, поверхових, вузьких уявлень щодо їх понять та категорій.

Ключові слова: літературознавство, цілісно-системний рівень, теорія літератури, екстенсивний розвиток, інтенсивний розвиток, термінологічна точність, монадно-бінарно-квадратний підхід, цілісно-системний метод.

Розвиток сучасної системної теорії літератури, усіх інших наук також має, як відомо, два основні напрями – *екстенсивний* та *інтенсивний*. Перший *розширює горизонти* наукового дослідження, залучає нові аспекти, категорії, поняття. Другий *поглиблює якість* науки. Ці напрями невідривно пов'язані, підтримують один одного, взаємодіють, взаємозбагачуються.

До *екстенсивного* напрямку сьогодні помітна значна увага. Щодо *інтенсивного* – цього не скажеш. Тут навпаки – недооцінка чи навіть зневажливе ставлення. Тобто намагання поглибити знання «знайомих», усталених аспектів, категорій, понять вважають *зайвим*. Але це не так, і в раніше здобутому варто підвищувати *якість розуміння* термінів «образ», «характер», «обставини», «життєвий матеріал», «конфлікт», «сюжет», «рід», «ідейність», «реалізм», «модернізм», «постмодернізм», «світоглядні ідеали», «метод» тощо. Є і потреба позбавитися традиційних *хибних* уявлень – зокрема *однобічного розуміння образу* (або лише конкретного, або лише узагальненого), *хибних теорій «безконфліктності», «безсюжетності», «часткової сюжетності», «жанрової атрофії», «фікційності літератури», «триповного поділу», «симулякру»*. Як є потреба позбавитися й *нових* похибок: 1) відриву «форми» від «змісту», 2) пріоритету «форми» над змістом, 3) навіть про «літературу як міф», «оману», а твір – як «автономію», «вільну гру уяви митця», а далі – «вмирання автора» у творі тощо [15].

Отже, сьогодні, як і раніше, *якісний* стан системної теорії літератури у багатьох аспектах і сферах не задовольняє ні теоретиків, ні істориків літератури, які, природно, теж користуються теоретичним апаратом під час дослідження (аналізу-синтезу) конкретних літературних творів, творчості письменників, національних літератур, літературних епох, літературного процесу.

«Літературознавці досі не мають «остаточної» термінології, «невідхильних» принципів аналізу», – писали у 60-х рр. ХХ ст. [4, с. 12]. Так само пишуть сьогодні щодо якості розуміння історії, теорії літератури. «Галузь, що була занедбана, – уся сфера поетики»; «серйозних реформ вимагає історія літератури» [7, с. 16]; «не може не імпонувати посилення уваги до теоретичного аспекту, продуманий зв'язок з літературним матеріалом»; «методологія має передувати методиці» [8, с. 55, 61].

Існують різні причини незадоволення науковою методологією, станом сучасної теорії літератури. Позначились, безумовно, минулі соціологічні догмати, методологічні помилки, звужені уявлення про закономірності літературно-художнього світу. Є й таке, як згадати Рене Декарта: «З'ясовуйте значення слів, і ви позбавите світ половини його оман». Це, звичайно, правильно, але ж мова лише про *половину*! А як позбавитися *другої половини*?.. Це й досі цілком актуальна проблема.

Є й джерельно-об'єктивні причини. Вони пов'язані з *характером історичних етапів* розвитку системних наук, де панує так званий *системний* підхід.

Справа насамперед у тому, що так званий *системний* підхід у науці ХХ ст. масово набирав сили у 1950–1970-ті рр. Тоді ж мали місце значні наукові доробки в галузі методологічних основ. У 1980–1990-х рр. напрям цей внаслідок відомих причин *загальмувався*. Одночасно дійшли висновку, що назва «*системний* рівень» доволі поверхова, що *об'єктивно тут мають місце два етапи*:

- 1) початковий, *частково-системний*;
- 2) вищий, апогейний – *цілісно-системний* (або, як писали, системно-цілісний).

Причина наявності цих *двох* етапів на історичному системному рівні досить проста: адже будь-яка «система» не виникає одразу в розвинутому, *цілісному* вигляді, вона лише поступово стає такою – на основі *часткової* системи. Про це, зокрема, писав О.М. Авер'янов у книзі «Системное познание мира» у розділі «Механизм развития систем: 1. Возникновение систем; 2. Становление систем; 3. Система как целое» [1, с. 90–143].

Отже, те що раніше називали термінами «системний підхід», «системний метод», «системний рівень» або терміном «комплексний», насправді є *частково-системним* етапом розвитку науки. Скажемо про ці етапи стисло, узагальнено.

Перший, частково-системний етап збігся з радянським періодом. На цьому етапі накопичилося багато *вузьких, часткових, поверхових* висновків та суджень. Зокрема тому, що домінуючою основою був «*триадний* підхід» (він частковий).

«*Триадний* підхід» – «термін, яким позначають ідею про *треступінчатість* розвитку». І хоча розуміли: «Гегель абсолютував *тріаду*» [20, с. 700], – практика досліджень здебільшого спиралася на «*тріаду*», бо критика «тріади» не була підкріплена іншим розробленим і усвідомленим *принципом* мислення, пізнання, дослідження, насамперед онтології (який це принцип? – *бінарності* (на 1-му ступені будови чи розвитку будь-якого об'єкта), а на 2-му ступені – це принцип *квадріадності*, тобто поділу на чотири; і це природні, всезагальні принципи; разом з тим вони стосуються і об'єктів літературознавства).

Цілісно-системний етап розвитку науки – вищий. Тут домінує не «*триадний*», штучний підхід, а природні, «бінарний» і «бінарно-квадріадний» підходи [6].

У ХХ ст. вперше про цей апогейний рівень розвитку науки в цілому і якоїсь конкретної зокрема писав український літературознавець О.І. Білецький в 1940 р. у статті «Проблема синтеза в литературоведении»: «Надзвичайно важливою, цінною є робота по збиранню і дослідженню окремих літературних фактів, велика «чернеткова» робота (мова про збирання емпіричних фактів, висновків – В.У.). Але визначеність її стає дійсно зрозумілою тільки тоді, коли знаєш кінцеву мету дослідження цих фактів, коли за ними відчуваєш і розумієш закономірність усього процесу (усього означає цілісного – В.У.)... *Аналіз* – шлях до *синтезу* (тут в основі лежить *цілісність* (об'єкта) як єдність найменше двох протилежностей – В.У.). Історія літератури неможлива як наука без теорії» (тут знову видно ту саму основу: *цілісність* розуміння об'єкта – В.У.)». Він же, О.І. Білецький, звернув увагу на «особливо помітне відставання в галузі *теорії*» [3, с. 507].

І текст О.І. Білецького, і наш наведений вище, у дужках, коментар одночасно свідчать, що йдеться у О.І. Білецького не загально про весь так званий (у 30-ті роки ХХ ст.) *системний* рівень дослідження, а про необхідність *вищого, цілісно-системного* його етапу, бо й далі сам Білецький пише: «Нам відкривається шлях до розуміння всього *цілого* – всієї системи».

І важливо, як зазначає і Білецький, починати з *теорії* літератури, її проблем, невирішених питань і підходів, з принципових, природних засобів і шляхів (тобто методів) їх дослідження (з цілісного розуміння аналізу й синтезу): «Нам час у наших пошуках *синтезу* перебудувати *поетику*, що виродилася у літературознавців епохи буржуазного розпаду в *еклектичний* набір відомостей з різних областей літературознавства, або у гонитву за терміна-

ми, у схоластичні сперечання про те, що є *фабула* і що *сюжет*, яким є відношення *метода* до світогляду і *світогляду* до метода і т. д.» [3, с. 526]. Нагадаємо, що у часи Білецького одні дослідники схоластично вважали, що *фабула* – у житті, а *сюжет* – в літературі, інші вважали навпаки, ще інші – що *фабула* є «захоплюючим рухом» на відміну від *сюжету*. Веліся сперечання й про «примат форми над змістом» чи «примат змісту над формою» (а це вже мова й про різні світоглядні підходи, різне ставлення до методу). Сперечалися й щодо елементів розвитку *сюжету*, їх кількості, змісту й форм прояву, щодо наявності *сюжету* в ліриці, на відміну від епосу й драми, щодо термінів «композиція» і «сюжетоскладання» і т. д.

Аби з'ясувати, чому заклик Білецького 1940 р. не був підхоплений одразу, чому наука, як і раніш, пішла шляхом *просто системного* (отже, лише *частково-системного*) дослідження і чому в 1980–90-ті рр. *системний* підхід почав викликати незадоволення, наведемо кілька прикладів тих наслідків і ставлення до них, які вражають сьогодні поверховістю, частковістю і одночасно розгубленістю без заглибленого ставлення до рівня розвитку, звідси до рівня якості методології.

У 1981 р. Д.С. Лихачов писав стосовно здавалося б досить «легкої» категорії – «змісту» літературного твору: «Особливо складною виявляється справа зі *змістом* твору, який тією чи іншою мірою дозволяє формалізацію і одночасно не дозволяє її». Д.С. Лихачов запевняв, що «*зміст* твору» – не єдина категорія, де нема чіткого розуміння, і наводить інші – *метод, стиль, образ* тощо. Одночасно він пояснює: «Оскільки для точності потрібна формалізація обсягу вивчення і самого вивчення, усі намагання створити *точну методик*у дослідження в літературознавстві так чи інакше пов'язані з наміром формалізувати матеріал літератури... Формалізація стає непотрібною лише тоді, коли вона насильницьки приписує матеріалу той ступінь точності, яким він не володіє і володіти не може...» [14, с. 196, 198].

І далі: «Літературознавство має прямувати до *точності*, коли воно хоче залишатись наукою. Однак саме ця потреба *точності* ставить питання про *ступінь дозволеної точності* у вивченні об'єктів... *Що ж у літературі не може бути формалізованим*, де межі формалізації і який ступінь точності дозволений?... Художня творчість «*неточна*» тією мірою, якою це вимагається *для співтворчості* читача, глядача або слухача. Потенційна співтворчість закладена в художньому творі... Якщо розташувати весь куц літературознавчих дисциплін у вигляді троянди, в центрі якої будуть дисципліни, що займаються найбільш загальними питаннями інтерпретації літератури, то вийде, що, чим далі від центру, тим дисципліни будуть точніші. Літературознавча «троянда» дисциплін має деяку *жорстку периферію і менш жорстку серцевину*» [14, с. 198]. Такі думки містяться в розділі «*Ще про точність літературознавства*» (1979) у книзі Д.С. Лихачова, що цитувалася.

А тепер звернемося до оцінки наведеного. Якщо оцінювати в межах методологічного рівня самого автора розділу, – з ним доведеться погодитись. Але на рівні застосування й використання *об'єктивних* і *всезагальних* законів видно, що сказане суперечить *стабільності суті* (серцевини) і *зміні форм прояву* (периферії). Крім того, порівняння з «трояндою» віддає випадковістю. Видно й нестачу чіткої загальнонаукової термінології у часи царювання наукових догматів.

Тому й веліся понад століття, як зауважує М. Наєнко, дискусії про те, чи можна вважати літературознавчі судження справді *точними*, як це властиве природничим наукам. Точність останніх, мовляв, підтверджується експериментом чи кількісним обрахунком, а в художній (літературній) творчості, її дослідженнях експерименти й обрахунки неможливі. «Насправді *точність* (а отже – науковість) літературознавства лежить у тій же площині, що й *об'єктивність*. Точним є те судження, яке являє наслідок наукового досліджу – міркування про літературний факт, а не суб'єктивну (тенденційну) оцінку його» [16, с. 4].

Отже, коли вийти за межі суб'єктивних міркувань у межі об'єктивних, – ситуація змінюється на краще і набуває *чіткої* перспективи (як, наприклад, ті природні і всезагальні закони, що буквально все має дві сторони: зовнішню й внутрішню, буквально все має будову й розвиток, співвідношення частин та їх взаємодію, що буквально все – і частина (зовні), і ціле (зсередини), і так далі).

Зокрема, стає видно й те, що *художня творчість* – як матеріал, з яким має справу наука літературознавство – не є *загалом (цілісно) «неточною»*, що це є лише *частково-системний* висновок, тобто вузький, не повний, а частковий.

Тоді виникає законне питання: коли ж у такому разі *художня творчість* сприймається як «точна» і коли як «неточна»? Разом з тим тут є натяк на інше питання: а чи не з усіма науками таке було і є – і з «точними», і з «неточними»? І в чому тут суттєва проблема і суттєвий вихід?

І виявляється, що Літературознавство тоді і там наука «точна», коли і де вона досягає рівня *усвідомлення суті свого об'єкта* (матеріалу, творчості, тощо), тобто внутрішніх, *суттєво* якісних, природних його, об'єкта, властивостей, законів, принципів, ознак, прикмет. Тут *художня література* (як об'єкт-матеріал уваги) або ж є, або ж її немає; якщо ж вона є (а це є точність), то їй *завжди* (і це теж точно) властиві *матеріал, образність, тематичність, ідейність, зміст, форма, вид, рід, метод* й усі інші принципові властивості (навіть чи варто заперечувати, що вони є у творі; адже цього немає в науці; ніхто, наприклад, не намагався стверджувати, що є твори без методу або є твори без роду). Але серед принципів властивостей літератури є і ті властивості, про які значно сперечаються, *вважаючи* їх або неточними, або відсутніми (наприклад, про сюжет, конфлікт, жанр). Саме *вважаючи*... А це вже напругу вказує, що справа тут не в *об'єкті* (в літературі, творчості, творах тощо), а в самому *суб'єкті*, саме в його, суб'єкта, сфері, тобто сфері бачення, сприйняття, осмислення, усвідомлення, в їх *рівнях і якостях*, в їх *суттєвих* показниках, зовнішніх і внутрішніх. І це все незважаючи на те, чи усвідомлює *рівень своїх якостей* сам суб'єкт, або ж не усвідомлює (і тут скажемо про об'єктивну можливість і рятівного «поки що»).

Отже, *художня література*, літературознавство (і все, що з ними пов'язане) стають, виявляється, «неточними» не через свою природу, а внаслідок всього лише їх *сприймання, сприйняття, вивчення*. Адже саме вони-то і є історично *частково-системними*, вузькими і на рівні підходів до них, і на рівні процесу.

Але ж тоді, повторимо, ця «неточність» стосується *вже не сфери* самої художньої літератури, а сфери іншої – сфери зовнішньої і до того ж суб'єктивної... Тобто бачимо тут так звану «*підміну основ*»: причина неточності віднесена не за адресою: *об'єкт* тут ні до чого, *справа* – в *суб'єкті, суб'єктах*, в якості *сприйняття і дослідження* ними об'єкта.

Тоді, аби позбутися синдрому «нечіткості» літератури й літературознавства, треба позбавитися *частковості* сприйняття, тобто вийти у пізнанні властивостей літератури й літературознавства на *вищий* рівень самого їх *пізнання* – на той рівень, що є відповідним *пророді* об'єктів, яка сама собою є *цілісно-системною*.

Аналогічною є помилка, наслідком якої є, наприклад, погляд, що *художня література існує лише для розваги*. Насправді ж звинувачувати треба не художню літературу, а низький *рівень розуміння функцій* художньої літератури, яка аж ніяк не *зводиться (за природою) до розваг*, а лише користується такою функцією як побіжною, супроводжуючою задля виконання інших, важливих і далекоглядних функцій: *пізнавальної, виховної і визначальної* серед них – *світоглядної*.

Між іншим, тому й живем погано, що нехтуємо більш важливими функціями художньої літератури і тому не знаємо чи погано знаємо її вищі духовні скарби (через приниження гуманітарної освіти і нехтування людським світоглядом). Отже, «*дзеркало не винне...*», *треба себе звинувачувати*, відтоді *самим* виходити на *вищий, апогейний, природний рівень сприйняття* будь-якого об'єкта, де якість сприйняття стає нарешті *гармонуючою* з об'єктом, усіма його властивостями, які, знов-таки, за природою завжди є *цілісно-системними*, зрештою, органічними. «Художня література» якраз і є органічним і цілісно-системним об'єктом (дослідження), безмежно корисним для людей. Недаремно здавна відомо: «*Література – це ліки для душі*» (Пліній Молодший), «*Література кладезь премудрості*» (народне прислів'я), «*Література – досвід людства*» (народне прислів'я), «*Література – сфера пізнання світу і себе*» (народне прислів'я), «*Література – концентроване вираження і розуміння Дійсності*» (Аристотель), «*Ніж одягатись у яскравий одяг, краще одягнись у знання*» (китайське прислів'я), «*Книги – це маяки в океані часу*» (автор невідомий), «*Література може зв'язати разом людські серця*» (Р. Тагор), «*Хто що вміє, то те й діє*» (українське прислів'я), «*Якби ми вчилися так як треба, То й мудрість би була своя*» (Т. Шевченко) тощо. І все це має вічну цінність, аби знали, зберігали, розуміли і практично користувались.

Інша причина оманливого враження, що літературознавство буцімто «неточна наука», полягає у звичному ще й досі, на жаль, стереотипі: немов **«точність» обмежується лише кількісною сферою, так званою «кількісною математикою»**. І знову справа не в самій математиці, а в розумінні її видів.

Насправді, об'єктивно математика має дві протилежні форми існування (прояву) – **кількісну** форму і, навпаки, **якісну**. Це йде від її **бінарного** змісту з двома протилежними складовими: суттю і суттєвою формою.

Звідси й існує також інша, власне суттєва, а саме **«якісна математика»**, тобто **«квалітативна»** (< гр. *qualitas* – якість). Вона оперує також чіткими, точними, але вже **якісно-чіткими, якісно-точними «інструментами»** – **цілісно-системними поняттями й категоріями**. Не їх вина, що **розуміють їх** (інструменти пізнання, поняття, категорії) часто поверхово, формально, вузько, тому й вважають немовби «неточними» (як деколи і «образ» почали вважати лише у значенні «симулякр», тобто вигадки-примари), або й «відсутніми у творі» (так іноді пишуть, кажуть про конфлікт, колізію, сюжет, фабулу, жанр тощо).

Загалом на **вищий, природний, цілісно-системний** рівень свого розвитку літературознавство **лише починає виходити саме у наш час**. Потроху починають масово усвідомлювати, що найджерельніша енергетична сила, яка надихає і надає спроможності виходити на вищий, природний рівень розвитку, – це є теоретичне й практичне знання й використання так само природного, **цілісно-системного методу** як системи взаємодіючих онтологічних (буттєвих) і гносеологічних (пізнавальних) законів вищого ґатунку – всезагальних. Не знаючи про це або ж нехтуючи цим, якраз і продовжують вважати, як протягом більше століття раніше, що літературознавчий, літературно-теоретичний пізнавальний інструмент немов «недостатньо чіткий» і що тут уже, як кажуть, ніхто нічого не може вдіяти.

З цієї ж причини складається й оманливе враження, що **«зміст твору** тією чи іншою мірою допускає формалізацію і одночасно не допускає її» [14, с. 196].

Справа ж тут не в матеріалі (об'єкті), а в суб'єкті, який пізнає, в **недостатній чіткості його методології** дослідження, нечіткості його інструментарію, а вже звідси – нечіткість, оманливість наслідків, уявлень, зокрема про **«складові змісту твору»**.

Аби розібратися детальніше, варто згадати Гегеля (тут він цілковито правий): «Перш ніж розпочати пізнання, треба піддати дослідженню саму здатність пізнання (цих) речей, тобто **варто познайомитися з інструментом раніше, ніж починати роботу**, яка має бути виконана з його допомогою; якщо цей інструмент незадовільний, то буде даремною витрачена праця» [5, с. 94].

Знання інструменту пізнання – це і є знання **«методу пізнання»**. Отже, **метод** має бути підданий дослідженню, і це найважливіше, бо **«лише метод** спроможний приборкувати думку, вести її до предмета і утримувати в ньому» [5, с. 57]. Гегель відчував і інше, а саме не досить повну досконалість свого методу. Тому писав: «Дайте мені кращий метод – і я вирішу усі ваші проблеми». А ще набагато раніше Сенека (біля 4 до н. е. – 65 н. е.) писав: «Наша помилка: розмірковуємо над частинками життя, а над цілим – ніхто не замислюється... Найвищий вчитель усього – розум... Справжні блага походять від розуму, вони цілісні й неперехідні. Усі інші блага – уявні... Наша мета – жити в злагоді з Природою... Помираємо гіршими, ніж народжуємося. І тут наша провина, а не Природи» [23, с. 239, 258]. Якщо пізніше, то в такому ж дусі писав, нагадаємо знову, Рене Декарт (1596–1650): «З'ясовуйте значення слів, і ви позбавите світ **половини його оман**». Як задуматися щодо **другої половини оман** і при цьому залучити дію всезагальних принципів-законів «протилежності» і «внутрішнього-зовнішнього» (як «значення» – це **внутрішній бік «слова і слів»**, отже, є і **зовнішній**, і це **«зв'язки між словами»**), тоді й стане ясно: «Виявляйте зв'язки між словами, і ви позбавите світ від **другої половини його оман**». А єдність двох протилежностей – це і є Ціле.

Таким чином, і в цьому разі, як і всюди, **потрібен і допомагає більш якісний метод пізнання-дослідження**, ніж знайомий найбільш поширено досі. Яким є знайомий, звичний, традиційний? Повторимо, що, як вже відомо, **частково-системний**. Який більш якісний, чіткий? Звісно, знову скажемо, що протилежний, тобто **цілісно-системний**, лише він природний, суто об'єктивний. І його вже більше 40 років як почали і детально описувати разом з використанням [6].

Він і свідчить, підказує, як саме розібратися, зокрема, з тим, що одні дослідники пишуть: «під змістом розуміємо те, що сказано у творі, тобто його *тему та ідею*» [12, с. 74], а інші бачать, по-перше, *більшу кількість* складових, по-друге, *інші їх номінації* разом із знайомими: і «матеріал, тема, ідея», і «тема, ідея, проблема», і «тема, проблема, ідея, система образів», і «тема, ідея, сюжет, образи», і «події, тема, ідея, пафос», і «тема, конфлікт, ідея», і «життєвий матеріал, тема, ідея, проблема», і «факти, явища, події реального життя» тощо. Як тут бути?

Лише *цілісно-системний* метод (інструмент дослідження на природному рівні розвитку науки) спроможний у такій ситуації підказати, що перш ніж усвідомлювати, скажімо, скільки складових має «*зміст твору*», треба дати собі раду, на *якому ступені* «будови змісту» ми бажаємо його досліджувати.

І стане ясно, що коли на *1-му ступені*, то, згідно з природою об'єкта, маємо знайти саме *дві* складові, *протилежні* одна одній і такі, що разом вбирають *весь* його обсяг (цілісно), оскільки природно (скажемо про це знову) абиякий об'єкт з боку будови чи розвитку насамперед має *дві* і лише *дві* основні протилежні сфери (бо це найменша кількість множини «цілого»).

Якщо ж бажаємо дослідити *2-й ступінь* – то складових, коли цілісно, тут є 4 (чотири), бо *дві* основних поділяються знову *бінарно* (на *дві* протилежності).

Отже, йдеться про потребу завжди пам'ятати і практично використовувати не інакше як *природні*, тобто *цілісно-системні* принципи дослідження, аби помилки в методології не оберталися помилками у наслідках або приписуванням об'єкту того, що в ньому від природи є відсутнім.

І доки немає використання *природного* методу, будуть з'являтися в науці не відповідні дійсності уявлення про складові *змісту* твору, скажімо, такі, як остання: «До *змісту* потрапляє зображений предметний і духовний світ (*тематика, проблематика, ідейний пафос* твору)» [13, с. 261]. Тут не враховано перший чинник, «*образний матеріал*», без якого немає і зазначених трьох аспектів (вони його аспекти, сторони). Такі часткові уявлення – наслідок часткового «*триадного* підходу».

Наступним показником *частково-системного* рівня літературознавства, теорії літератури може бути хоч би наявність різних поглядів на можливість знайти чіткість у сфері розуміння літературно-художніх *жанрів*.

Ще у 1960-х рр., коли системний підхід тільки набирив сили, В. Кожинів згадував факти розгубленості *зарубіжних* дослідників щодо *чітких* визначень *жанрів роману, повісті, оповідання, новели*. Карл Фосслер (ФРГ) визнавав: «Питання про те, що таке *роман*, у чому його суть, скрутне питання. Я не наважуюсь дати на нього ніякої відповіді» [10, с. 10]. Така ж позиція зафіксована в Енциклопедії, що вийшла у США: «Подібно *новелі, роман* не піддається точному визначенню – як унаслідок невід'ємної, але невизначальної стихії протягу, так і внаслідок того, що він містить багато різних типів і різновидів» [10, с. 4].

У 1970-х рр., коли *частково-системний* підхід вже набув сили, ця проблема залишилася. Валентин Пікуль писав: «Визначення жанру – справа не проста. Досі так і не розумію, чим довге *оповідання* відрізняється від стислої *повісті*» [18, с. 5]. О.В. Огнев згадує Л. Якименка 1966 р.: «Ми не маємо науково обґрунтованої класифікації, у нас немає загально прийнятих *критеріїв* для визначення видових різниць всередині жанру». Від себе О.В. Огнев додав: «Перед нами постає надто строката картина, в якій *дуже важко знайти якусь систему*» [17, с. 6]. Але до чого тут жанри, їх природа, коли справа в *усвідомленні*. Це різні речі, і «коні не винні».

Таким був стан і у 1980-ті рр., коли почали з'являтися незадоволення *системним* підходом – насправді *частково-системним*. Саме тоді Г.П. Бердников, поділяючи думки Г.М. Фрідлендера [21, с. 192–193, 194], цитував його: «Вчені і критики, що займаються дослідженням розповідних жанрів XIX і XX ст. – *повісті, оповідання, нарис*, – часто скаржилися і продовжують скаржитися на те, що в теорії літератури і в поетиці немає твердого, усталеного визначення кожного з цих жанрів... На жаль, – робить він висновок, – теорія літератури і поетика *навряд чи зможуть коли-небудь віднайти...* раз і назавжди придатні до використання характеристики основних жанрів реалістичної літератури XIX–XX століть».

Причину такого стану Г. Фрідлендер бачив у *рухливості* цих жанрів, у включенні в їх звичну структуру все нових і нових елементів: «Ось чому жодне теоретичне визначення їх не може охопити повністю усіх можливостей і різновидів кожного з цих жанрів». Схожі думки були висловлені В. Дніпровим [2, с. 312–313]. Але ж, зазначимо зараз, взагалі усе (безмежно, бескінечно усе) рухається так чи інакше, а «рухливе пізнається рухливим» (як писав Гегель).

Неможливість знайти чіткі визначення *жанру* виправдовували також ідеєю «*атрофії жанрів*». Але ж тут знову має місце ситуація, коли «коні винні». Не помічаючи «підміни основ» у міркуванні-дослідженні, якраз і відзначали: «Існує точка зору, згідно з якою в літературі XIX–XX ст. спостерігається *атрофія жанрів*: суворо регламентовані структури все менше використовуються письменниками, сприймаються як анахронізм, і головними представниками епосу, лірики і драми стають гнучкі «синтетичні форми» роману (повісті, оповідання), вірша, п'єси, які важко віднести до будь-якого традиційного жанру... «Революція» в жанрах, що сталася в літературі XIX ст., веде... до свого роду «закриття» проблеми жанрів» (ось і доміркувалися).

Автор цитованих рядків Л.В. Чернець не погоджується з таким поглядом і вказує як на доказ протилежного (все ж існуючої наявності *жанру* у творах): «Жанрові категорії продовжують залишатися живою реальністю свідомості багатьох письменників і читачів». Причиною і доводом тут виступає жанр як «знак літературної традиції», як «одиниця... класифікації творів, яка допомагає процесу естетичної комунікації» [22, с. 9–13]. Але ж при цьому не виявлено, не вказано головної, джерельної причини, за якої *без жанру взагалі не має твору і навпаки*.

Отже, 1980-ті рр. також не змінили становища. Але вони вже показали, що *системний* підхід (насправді – *частково-системний*) виявився *неспроможним* допомогти вирішити застарілу проблему. До речі, як і багато інших (усіх), і не лише в теорії літератури, а й в усіх інших науках.

Чому так сталося?.. Тому що вирішувати наукові проблеми чітко-точно *неможливо в межах методології, яка розповсюдилася з 1950-х рр.*, яку називали тоді, а часто й зараз, *системним чи комплексним підходом*. Неможливо, бо насправді такий підхід і процес дослідження є вузьким, неповним, обмеженим, поверховим, тобто всього лише *частково-системним*. Тому й наслідки виявляються частковими – або вузькими, або поверховими, або й взагалі неправильними, оманливими.

Поступово й стало зрозумілим у науках, що дійсно допомогти здатна лише *природна* методологія, яка є відображенням *Природи* усіх об'єктів, що досліджуються. *Природи* (Основи) всеохоплюючої, всезагальної, тобто *Природи* усієї безмежної і вічної Дійсності (як єдності Всесвіту й Космосу). Такою методологією якраз і є системно-*апогейна*, тобто *Цілісно-системна* методологія. Вона не обмежується *частковим* використанням частково врахованих *об'єктивних закономірностей об'єкта*, а використовує їх повністю – *цілісно (як постійну і ступеневу єдність множини протилежностей)*. Про це писав ще Аристотель у працях «Наука логіки», «Фізика», Сенека в «Листах до Луцілія» і т. д.

Як *Цілісно-системна* методологія (Наука про єдність природних, *цілісно-системних всезагальних* методів) виглядає на рівні *суттєвої єдності*? Як *цілісно-системний* всеохоплюючий *Метод пізнання об'єкта як цілого*. Такий Метод сприймається не просто як *спосіб* пізнання (так частіше всього визначають його у філософських словниках), бо це *однобічно*, а як *єдність протилежностей*, тобто *цілісно*: одночасно і як *засіб*, і як *шлях* (структурно-системний) до *цілісної* та *об'єктивної* мети (тут видно і дві основні протилежності, і бінарний їх напрям, і спільну мету з двома її головними характеристиками). А коли ще детальніше, то цей Метод усвідомлюється як *формула* і *процес* ходи суб'єкта (дослідника) за *цим-кою* закономірностей об'єкта як *цілісної* системи. Про те, як це розуміти ще детальніше, є вже певна наукова література [6], і вона постійно накопичується.

Саме цей Метод і підказує, доводить, що ніякої «атрофії жанрів» ніколи не було і бути взагалі не може. Є лише модифікації жанру при збереженні його суті, а усвідомлення суті дається лише природним, цілісним, відповідним засобом (способом і шляхом). Причина – *жанр* є такою ж принциповою, суттєвою приналежністю *літератури*, абиякого *твору*, як усі інші принципові властивості, як і сама *література* є видом *мистецтва*, а разом вони –

види (і теж способи і шляхи) *пізнання Дійсності*. І так само усі вони є *об'єктивними* (незалежними від бажань-волінь суб'єкта, він може їх лише відповідно усвідомити чи ні). Як *об'єктивною* є і така, наприклад, принципова властивість літератури (мистецтва тощо), як їх *образність*, наявність у них *образів* або їх самих як *образу-картини*, тобто так чи інакше *відображення Дійсності*. І скільки б не намагалися іноді «образ» *замінити* (саме замінити) так званим «симулякром», тобто «вигадкою», то це є нелогічним і несерйозним (примітивізмом); насправді «симулякр» – лише один з *різновидів образу*, причому далеко не завжди із серйозними чи гуманними завданнями).

Детальніший доказ цього, звісно, ще більш складний, він прояснюється лише тоді, коли стає усвідомленим поступове перевтілення *образу* в *жанр* і навпаки – *жанру* в *образ*. Вони теж протилежності, і, як усі інші аспекти твору, перевтілюються (через сюжет і конфлікт), бо твір – це органічне *ціле*, де усі складові (вони ж аспекти) не існують одне без одного. І лише *Цілісно-системний* метод здатен висвітлювати секрети такого перевтілення, бо суть його – це та сама Природа (основа), що й у будь-яких, тобто усіх об'єктів. Отже, коли таке перевтілення буде усвідомленим і «жанр» об'єктивно впишеться у «Цілісну Сітку» невід'ємних понять і категорій, які позначають *природні* закономірності «*внутрішньої форми*» будь-якого твору, – тоді зникнуть і сумніви щодо неможливості *атрофії жанрів*, і сумніви щодо недоцільності відмови від *образу* заради якогось там *симулякру*.

Так само стануть смішними надумані «теорія безконфліктності», «теорія безсюжетності», як смішно почути про «безобразні образи» або «безхудожню художність художньої літератури» чи про «твір без автора». І хоча комічно поки не сприймаються вислови «теорія безсюжетності», «лірика безсюжетна», «часткова сюжетність», – комізм настане. Але погодитися з цим свідомо можна лише на рівні *природного, цілісно-системного* мислення і такого ж підходу до об'єкта.

Так само лише *цілісно-системний* метод може довести й те, що коли поняття чи категорія не «працюють» з матеріалом, не треба звинувачувати *матеріал*, бо тут вузьким є *уявлення* про матеріал, про можливості *змісту й форми* понять чи категорій.

Можна довго доводити – теоретично і практично – *величезні переваги* використання *цілісно-системного* методу. Але звернемо увагу ще лише на те, що цей метод не є якимось «витвором XX чи XXI століть». Усі частини та елементи його «старі як світ». Тому є свідчення-докази.

Складові цього Методу поступово усвідомлювалися щонайменше 5 000 років. Так, останнім часом стало відомо, що у Стародавньому Єгипті були знайдені 42 книги так званого «вчення Гермеса», яким, за підрахунками вчених, саме 5 000 років. У них зафіксовані 7 (сім) принципів Буття «усього сущого»: **1) усе є думка** (етимологія слова: *подвійна тонка матерія* < di+ta < давн.-інд. dhamati < duo – два + mater, matreja, matricis – тобто двояка за структурою матриця, основа, джерело [19, с. 397, 624; 11, с. 334]; **2) усе підкоряється закону, законам**, у світі немає випадковостей; **3) усе рухається, вібує**; **4) усе має свою протилежність**; **5) рух гармонійний** – починається в один бік, завершується у протилежний; **6) усе у світі має причину і наслідок**; **7) усе має два джерела** [9, с. 139].

А ще раніше чи тоді ж відомою була така криптограма (тайнопис), що її надрукували у 1989 р. в журналі «Подъём». Міститься вона серед інших у статті (мова рос.) «Е.И. Рерих. Криптограммы Востока» (№ 11 журналу за 1989 р., с.159). Статтю написано за матеріалами архіву Олени Реріх, дружини Миколи Реріха, великого художника й мислителя, що жив і працював в Індії у 30–40-х рр. XX ст. Ось ця криптограма, де йдеться про одного з Великих Вчителів Старого світу – про Благословенного: «Здесь Благословенный передаёт: «Всё для всего всегда». «Заметь **четыре Закона. Закон Вмещения, Закон Бесстрашия, Закон Близости, Закон Блага**».

Як це розуміти? Перший закон вказує на вічний взаємозв'язок усього з усім, одночасно на те, що (як пізніше писав Аристотель) «усе з усього і все в усьому», звідси всім треба турбуватися про всіх. Другий закон говорить, що дотримання першого закону знімає усі страхи і надає впевненості. Третій – що цими законами корисно керуватися, зробити їх своїми. Четвертий – що наслідком обов'язково стане досягнення Блага, Благополуччя, Щастя свого й усіх, усіх і тому свого.

Отже, все вказує на те, що з давніх давен *усі* вчення, *усі* релігії світу, *усі* науки так чи інакше поступово усвідомлювали по частинах іманентні, об'єктивні, всезагальні закономірності будови і розвитку Дійсності, а разом із цим *об'єктивні* (похідні від об'єкта) закономірності *пізнання й мислення*, фіксуючи їх у категоріях і поняттях. Звідси здавна відомі, зокрема, закономірності «ціле-частка», «будова-розвиток», «аналіз-синтез», «структура-система», «зовнішнє-внутрішнє», «дуада-квадріада», «відношення-взаємодія», «одиничне-особливе-загальне-всезагальне», «суттєве-суттєва форма-явище-форма прояву», «процес-стрибок», «координація-субординація», закони домінанти, можливого в межах необхідно-го, а також те, що «все зникає не зникаючи і виникає не виникаючи» тощо.

І складається враження, що всю історію всі науки, досліджуючи *конкретику* дійсності, крізь неї (немає нічого складнішого) рухались і розвивалися в одному напрямі – до *цілісно-системного* усвідомлення і практичного використання адекватного ПРИРОДІ дійсності *Методу мислення й пізнання*, поведінки й діяльності. Цей метод має назву «*Монадно-дуадно-квадріадний цілісно-системний метод*» (як засіб і шлях, формула і процес).

У наш час усі науки мають, нарешті, можливість взяти його, наймогутніший Метод, до практичного використання і з ним успішно виходити на рівень *вищого* розвитку, адекватний рівню іманентної будови і розвитку Всесвіту й Космосу, разом Дійсності, аби допомогти усім людям Планети і собі жити, нарешті, у *повній гармонії з ПРИ-РО-ДОЮ* (джерельною основою усього). До речі, це, як виявляється, найдавніше, стародавнє слово – стисла калька від лат. позначення: *Prima* (перше) + *rote* (обертати, обертання) + *odde* (збудження) = першозбуджувач, джерельна енергія усього всюди, народжувати [19, с. 763, 811, 684]. Усвідомленням, деталізацією «енергетичних сил» (принципів) *Природи* Дійсності ми й опікуємося.

Отримує таку можливість і *теорія літератури*. Вона вже виросла зі звичного, частково-системного рівня свого розвитку. Вона вже перебуває у «*перехідному періоді*» до *цілісно-системного* рівня, вже почала виводити на цей *вищий* системний рівень свої поняття, категорії, судження, їх взаємозв'язки згідно з «Усезагальною Сіткою» свого апарату.

І якщо не бути у полоні суб'єктивізму, а відтак, у полоні сумнівних ідей постмодернізму, постпозитивізму, постструктуралізму, деконструктивізму з їх «хаосмосизмом», «смертю автора, літератури, літературознавства, філософії, смертю культури, особистості, слова, мови, мовознавства і т. д.», разом у полоні, зокрема, ідей Дельоза, Гваттарі, Дерріди, Поль де Мана [24, с. 253–259, 554–555; 25, с. 116–119], – якщо не бути в їх полоні, тоді є усі підстави для впевненості, що *дійсна, онтологічна* картина усвідомлення літературно-теоретичних категорій, понять і цілком можлива, і навіть вкрай потрібна для перспективного розвитку літератури, літературознавства, культури, духовного розвитку усього людства.

А серед численних літературних проблем, крім згаданого, є й необхідність врахування четвертої, головної, джерельної функції літератури – *світоглядної*, поряд із відомими: розважальною, пізнавальною й виховною. Виявиться тоді і об'єктивне *визначення* літературно-художнього образу як не лише конкретної, але й одночасно узагальненої картини дійсності в авторському осмисленні й втіленні; на це у ХХ ст., звертав увагу Л.І. Тимофєєв. Бінарно-квадріадного опрацювання вимагає і типологія образу, точніше *образності*. Літературознавчі словники зазвичай тлумачать «обставини», але без зв'язку з «образом-характером» і навпаки. Але ж вони є протилежними формами «образності» із врахуванням протилежних домінант двох її аспектів: конкретики і узагальнення. Тому в «*образах-обставинах*» домінує конкретика над узагальненням, а в «*образах-характерах*» домінує узагальнення над конкретикою. Осмислення й деталізації взаємозв'язків чекають і аспекти (бінарно-квадріадні) внутрішнього і зовнішнього *змісту*, внутрішньої і зовнішньої *форми* будь-якого твору. Лише тоді буде чітко видно, що, наприклад, *конфліктність* – це бінарна форма зіткнення *образів*, а *сюжет* – це форма *розвитку конфліктності* (конфліктів і колізій), а *жанр* – форма обсягу і розвитку *сюжета*. І разом вони становлять *невід'ємно* взаємопов'язану систему «*образність-конфліктність-сюжет-жанр*», звідси одне без одного не існує. І ця квад्रीадна система уся об'єктивно властива абиякому твору, без винятків. Потребують природного, *цілісно-системного* сприйняття і будова, форми розвитку, взаємозв'язки категорій *роду* літературного (за 2,5 тис. років *родів* нараховували від 2 до 11, а насправді, об'єктивно їх *два* на 1-му ступені будови *роду* і *чотири* на 2-му ступені будови того ж *роду*). Багато непорозумінь накопичилося в літературознавстві і стосовно кате-

горій виду, пафосу, методу, типів творчості, реалізму, інтерпретації твору, наратології, дискурсу, вже не говорячи про категорію «ідеал». І так далі.

Отже, сучасне літературознавство ще продовжує ходу в межах «*перехідного періоду*» від свого *частково-системного* до вищого, *цілісно-системного* рівня історичного розвитку. На особливу увагу чекають питання, проблеми методологій літературознавства і теорії літератури. Саме від їх успіхів насамперед залежить підвищення якості історії літератури і літературної критики, якості усіх наукових праць у галузі науки про літературу, як і підвищення якості самої літератури та її ролі в розвитку кожної людини і суспільства в цілому.

Список використаної літератури

1. Аверьянов А.Н. Система: философская категория и реальность / А.Н. Аверьянов. – М.: Мысль, 1976. – 188 с.
2. Бердников Г. Над страницами русской классики / Г. Бердников. – М.: Современ., 1985. – 415 с.
3. Білецький О. Збір. праць: у 5 т. Т. 3 / О. Білецький. – К.: Наук. думка, 1966. – 607 с.
4. Вопросы литературы. – 1967. – № 9.
5. Гегель. Наука логики / Гегель // Собр. соч.: в 3 т. Т. I. – М.: Искусство, 1975. – 452 с.
6. Гончаренко В.В. О логике познания объекта как целого / В.В. Гончаренко. – К.: Вища школа, 1975; Удалов В.Л. Целостный метод изложения диалектики и диалектика как целостный метод / В.Л. Удалов // Вопросы философии. – 1979. – № 6. – С. 166–167; Удалов В. Метод системного познания объекта как целого / В. Удалов. – Луцк: ЛГПИ, 1980; Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв / Г.Д. Клочек. – К.: Вища школа, 1989; Удалов В. Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності / В. Удалов, В. Зубович. – Луцк, 1996. – 138 с.; Удалов В. Особливості сучасної науки та цілісно-системний підхід і метод / В. Удалов // Філологічні студії: наук. часопис. – Луцк: ВАД, 1999. – № 4. – С. 37–57; Удалов В. Аналіз і синтез: Одноступеневий варіант / В. Удалов. – К.; Луцк: ВАД, 2005. – 72 с.; Удалов В. Методологія науки: Історичні рівні розвитку. «Перехідний період» / В. Удалов, В. Зубович, Т. Полежаєва. – К.; Луцк: ВАД, 2007. – 80 с.; Удалов В. Автологія-металогія в літературі: посіб. для студентів / В. Удалов, Т. Полежаєва. – К.; Луцк: ВАД, 2008. – 52 с.; Удалов В. Проблеми розвитку сучасної теорії літератури: посіб. / В. Удалов, Т. Полежаєва. – К.-Луцк: ВАД, 2010. – 48 с.; Удалов В. Образи в літературі: типи та види / Цілісно-системна картина / В. Удалов, Т. Полежаєва. – К.; Луцк: ВАД, 2011. – 64 с.; Удалов В. Частично- і цілісно-системні принципи: Компаративно-домінантний дискурс / В. Удалов, Т. Полежаєва. – К.; Луцк: ВАД, 2012. – 48 с.; Удалов В. Стан сучасної теорії літератури / Цілісно-системний рівень: наук. посіб. / В. Удалов, Т. Полежаєва. – К.; Луцк: ВАД, 2013. – 48 с.
7. Дубина М.І. Відродження України і література / М.І. Дубина // Суспільствознавчі науки і відродження нації: зб. наук. праць. Кн. 1. – Луцк: ВАД, 1997.
8. Зарубіжна література в школі: Матеріали круглого столу // Слово і Час. – 2003. – № 8. – С. 45–66.
9. Знак вопроса. – 1995. – № 3. – С. 139–143.
10. Кожин В. Происхождение романа / В. Кожин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 439 с.
11. Краткий научно-атеистический словарь. – М.: Наука, 1964. – 642 с.
12. Лесин В.М. Літературознавчі терміни / В.М. Лесин. – К.: Рад. школа, 1985. – 250 с.
13. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 750 с.
14. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 214 с.
15. Медведюк Людмила. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму / Людмила Медведюк // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 13–19; Фізер Іван. Чи така смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / Іван Фізер // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 50–55; Федоров Володимир. Автор як онтологічна проблема / Володимир Федоров // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 55–58.
16. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції / М. Наєнко. – К.: Академія, 1997. – 320 с.
17. Огнев А.В. Русский советский рассказ / А.В. Огнев. – М.: Просвещение, 1978. – 238 с.
18. Пикуль В. Из старой шкатулки / В. Пикуль. – М.: Дет. л-ра, 1976. – 148 с.

19. Словник іншомовних слів. – К.: Довіра, Рідна мова, 2000. – 1018 с.
20. Філософський словник. – 2-ге вид. – К., 1986. – 796 с.
21. Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма / Г.М. Фридлендер. – Л.: Наука, 1971. – 328 с.
22. Чернец Л.В. Литературные жанры / Л.В. Чернец. – М.: МГУ, 1982. – 190 с.
23. Луцій Анней Сенека. Моральні листи для Луцілія Переклав з латини Андрій Содомора. – К.: Основи, 1996. – 608 с.
24. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Автор-укл. Ю.І. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – Т. 2. – 625 с.
25. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі; пер. з фр., вступ О. Шевченка. – К.: КАРМЕ-СІНТО, 1996. – 384 с.

Статья содержит сведения о двух этапах исторического развития современной теории литературы и всего литературоведения, об условиях избавления от качественно неточных, поверхностных представлений о многих ее понятиях и категориях.

Ключевые слова: литературоведение, уровни развития науки, методология, теория литературы, интенсивное развитие, терминологическая точность, монадно-бинарно-квадриадный подход, целостно-системный метод познания объекта как целого.

The article focuses upon two stages of the historical development of the theory of literature, and the conditions of raising the quality of literary theoretical notions and categories.

Key words: theory of literature, stages, development, raising the quality, notions, categories.

Одержано 15.02.2013.

УДК 821. 111 «17»

С.А. ВАТЧЕНКО,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

АНГЛИЙСКИЙ РОМАН XVIII столетия: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ВЕРСИИ ВОЗВЫШЕНИЯ ЖАНРА

Анализируются ведущие исследования, посвященные английскому роману XVIII ст., где представлены обновленные подходы к истории жанра.

Ключевые слова: терминологическая неопределенность, жанровая нестабильность, англо-фильский миф о рождении романа, феминистская критика, трансформация канона.

Историко-литературные работы о романе, увидевшие свет в границах перехода XX–XXI ст., объединяет социокультурная направленность поиска исследователей, настроенных на диалог с предшественниками. Вследствие радикального изменения философско-эстетического контекста текущих десятилетий, методологического обновления литературоведения возникает неудовлетворенность состоянием прежде, казалось бы, устойчивых представлений о прошлом¹. Неумолимый процесс рождения вопросов, понуждающих к переосмыслению утвердившихся взглядов, нарастает среди филологов, сохраняющих интерес к XVIII ст., времени, кардинально изменившему судьбу западно-европейского романа. Из «пасынка» литературы он превращается в художественную форму, ставшую эстетическим лидером современности («modernity»).

В статье, первой из задуманного цикла, представлена попытка систематизации предварительных наблюдений над наиболее влиятельными в западной научной традиции последних лет подходами к описанию многообразия форм ранней стадии становления английского романа в XVIII ст., жанра, предоставившего, по убеждению Джона Ричетти, одного из патриархов англоязычной филологии, возможность передать опыт единичного бытия, заставить вымышленных персонажей рассказывать о себе в неповторимо-личностной манере, утверждая индивидуальность, порывая с универсально-типологическим представлением о человеке и его общинно-цеховыми функциями, долгое время служившими приёмами идентичности [14, р. 1].

Если бегло очертить динамику мысли литературных критиков, реконструирующих контекст духовных перемен Англии XVIII в., можно выделить ряд тем, которые сохраняют значимость и в наши дни. Филологи вновь размышляют над путями становления многоликого жанра, в который раз пытаются оценить его гуманистический потенциал, учесть временные пределы востребованности читателем протестантской литературной формы, осмыслить последствия деконструкции ее классических образов.

¹Тема реформирования гуманитарных дисциплин, обновления литературоведения является центральной для современных научных дискуссий. Специалисты не подвергают сомнению обогащение науки о литературе в пространстве междисциплинарных исследований. Но воспринимать «угасание» литературной истории как состоявшийся факт университетской практики соглашаются далеко не все. Среди них есть те, кто ставят радикальный диагноз дисциплине (настаивают не столько на расширении литературоведения, сколько на его распаде – К. Платт), и другие, убежденные в социальной ценности художественной интерпретации и необходимости «придать ей в новых условиях» актуальность звучания (С. Зенкин, Т. Венедиктова, М. Липовецкий) [2].

Об изменчивой мозаике сосуществующих одновременно литературных форм, щедро представленных в английской культуре до середины XVIII в., известных широкой аудитории благодаря популярным жанровым «маскам» «приключений» («adventures»), «жизнеописаний» («lives»), «мемуаров» («memoirs»), «путешествий» («expeditions»), «рассказов о злключениях героев» («fortunes and misfortunes»), «повестях» («tales»), упоминают многие специалисты. К исходу XVIII ст. также имеющий хождение среди знатоков и профессиональных литераторов термин «роман» («novel»), поначалу употребляемый весьма свободно, обретает власть над вкусами поклонников и заявляет о себе как о жанре новой литературы, описывающем повседневное прозаическое существование².

Ряд филологов склоняются к мнению, что традиционно употребляемое в науке понятие «английский роман XVIII в.» по содержанию – провокационно и являет собою скорее гипотетическую абстракцию, нежели полновесное исторически выверенное представление [10; 15; 16]. Скорее всего, жанровые ожидания в отношении большой нарративной формы читателей начала века и его завершения не были тождественны. Полагают, что как жанровый маркер определение роман («novel») употреблялось скорее провидчески, не «подавляло» другие, но широко использовалось авторами и читателями наряду с такими дефинициями, как романическое повествование («romance»), история («history»), подлинная («true history») либо тайная («secret history»). И несмотря на то, что романы XVIII ст., несомненно, представляют собою яркое событие не только национальной, но и европейской культуры, едва ли движение жанра в истории можно передать с помощью классической идеи эволюции, так как его структура была переменчива, нестабильна и часто обрела случайные черты.

Критики 1990–2000-х гг. вновь возвращаются к теме возвышения романа в английской культуре [7–10; 12–16; 18]. Они теперь скорее не драматизируют известное противостояние форм romance и novel в динамике жанра, – болезненно ощущавшееся литераторами XVII в., известными женщинами-авторами, А. Бен, М. Деларивьер Мэнли, Э. Хейвуд и, в особенности, У. Конгривом³, их последователями в XVIII ст. – К. Рив, – сколько отмечают смешение их поэтологических версий, особенно в рубежные десятилетия XVII–XVIII вв., часто оставляя в стороне европейский контекст развития жанра. А также опуская имевшее заметный резонанс появление текстов плеяды художников, претендующих на приоритет создателей английского ренессансного романа (Сидни, Лили, Лодж).

Более всего исследователей (Дж. Ричетти, У. Уорнер, Дж.П. Хантер, Т. Иглтон, Б. Хэммонд, Ш. Ригэн, К. Инграссиа), обратившихся к эпохе классической стадии жанра, занимается осмысление «печати» английскости, придавшей неповторимость процессу преобразования романа в творчестве великих мастеров (Дефо, Ричардсона, Филдинга, Смоллетта, Стерна), обретшего черты полноценного художественного явления, разрушившего представление о себе как о легковесной забаве, скрашивающей досуг непритязательных читательниц [6–10; 14–16; 18]. Напоминая о коммерческой составляющей родословной раннего романа, его невзыскательной аудитории, историки литературы, а затем и влиятельные хронисты, свидетели упрочения его статуса (К. Рив), отмечают, что скандальная атмосфера увлечения жанром, уже ставшая прежде прецедентом в истории ряда литератур (Испания, Франция), имела место и в Англии. Клара Рив, автор одной из первых литературных историй жанра «Роман в развитии» (1785), завершает книгу диалогом между героями-интеллектуалами, выразителями несовпадающих позиций – Гортензиусом, но-

²Ш. Морган и Дж.П. Хантер напоминают, что изначально термин «novel» имел более жесткое соотношение с малой повествовательной формой любовной темы [9; 13], а Н.Т. Пахсарьян уточняет, что дефиницию «novel» связывали с текстами переводными и более всего восходящими к французской литературе [1]. В «Словаре» (1755) С. Джонсон представлял «novel» как «небольшую повесть, преимущественно о любви» [цит. по: 1, с. 406].

³У. Конгрив в предисловии к «Незнакомке» («Incognita», 1692) передал нарастающую дистанцию между жанрами, которая была ощутима уже современниками. Автор полагал, что традиционный роман («romance») описывает верных влюбленных и непобедимых героев, героинь, где возвышенная речь, удивительные события, невероятные поступки поражают воображение читателя и как бы уносят его в заоблачные «грезы». Новый роман представляет житейские интриги, близкие, узнаваемые по природе, и хотя восхищает необычными случаями и событиями, но такими, которые могли бы иметь место [5, р. 111–112].

сителем консервативно-догматических взглядов, и Эвфразией, смело отстаивающей собственные либеральные представления. Для Гортензиуса укоренившаяся текущая мода на чтение романов опасна для женщины и разрушительна для общества, т. к. легкомысленные тексты приводят к иллюзии замещения классического образования досугом и «взрачивают» в читателе этику искателя удовольствия, потребителя культуры, которому часто изменяет хороший вкус.

Следует заметить, что рефлексия современных филологов о судьбах романа в XVIII ст. отчасти соприкасается с идеями Гортензиуса. Пороки, приписываемые жанру, скорее, являются характеристиками рыночной культуры, и поток посредственных произведений, обрушившийся на читателей на исходе XVII и в первые десятилетия XVIII ст., отчасти справедливо воспринимался большими художниками как упадок литературы и пробуждал желание остановить опасные процессы. По словам Ф. Кавентри, автора «Очерка о новой манере письма, изобретенной мистером Филдингом» (1751), болезнь, принесенная читателям рождающимся жанром, «могла быть излечена лишь «противоядием», замещающим плохо исполненные сочинения. Многие историки литературы соотносят имена Ричардсона и Филдинга с миссией радикального преобразования жанра, тексты писателей таят в себе следы того литературного материала, который они видоизменяют.

В классическом для английской литературной критики исследовании, посвященном рождению современного романа («The Rise of the Novel», 1957), Айен Уотт заметил, что многие романы XVIII ст. были написаны женщинами, но долгое время это преимущество оценивалось лишь в количественном измерении. И далее, поясняя собственное суждение, А. Уотт утверждал, что лишь Джейн Остен в XIX в. завершила работу, начатую Фанни Берни, и «ее пример показывает, что женщина наделена более тонкой чувствительностью и поэтому она глубже ощущает тайны личных отношений, что дает ей реальное превосходство в области романа» [19, p. 194].

Пройдут годы, и историки литературы более взвешенно станут судить о значении массива женского творчества для появления так называемого нового романа XVIII в. – «novel». Отбросив предубеждения, критики заинтересуются текстами, находящимися в границах тривиальной литературы конца XVII – начала XVIII ст., и затем выделяют их в отдельный культурный прецедент, «amatory fiction», где предроманные тенденции обретут особую огранку под пером автора-женщины. Отдавая себе отчет в том, что история романа как жанра – явление сложное, многосоставное, отнюдь нелинейное, специалисты (М. МакКеон, Дж. Спенсер, Дж.П. Хантер) не торопятся принять радикальные версии важности мужского (академическое литературоведение) либо женского (феминистская критика) опыта оформления жанра. И несмотря на то, что вопрос о соотношении двунаправленных процессов преемственности/отталкивания ранней формы воплощения жанра («romance») и поздней («novel») не утрачивает актуальности, входит гранью в каноническую полемику о романе, многие все-таки учитывают точку зрения Дж.П. Хантера, утверждающего, что подлинность новизны нового жанра («newness of the new form») будет в полной мере понятна, если перестать воспринимать его как «дитя старой формы» («the child of romance») [8, p. 28].

Однако Джейн Спенсер отводит упреки в упрощенном представлении феминистской критики о корнях классического романа XVIII в. [17] Она объясняет, что внимание к моделям романического повествования («romances»), создаваемым в XVII–XVIII ст. не только писательницами, но и писателями, для исследователей, разделяющих ценности феминизма, обусловлено иными мотивами. Поэтология традиционного романа («romance»), где преобладает возвышенно-идиллическое отношение к миру, оказывается своеобразной культурологической аллегорией поведения образованных женщин и позже уже в наши дни соотносится с так называемой феминистской литературой XVIII в., сочиненной не только женщинами⁴.

⁴ Дж. Спенсер напоминает о женщинах-литераторах XVIII ст., поставивших вопрос о женской идентичности в своих работах: Шарлотте Леннокс, блестяще объяснившей в «Леди Кихот» («The Female Quixote», 1752) увлеченность героини французскими романами как желание понять, пусть искаженно, свою роль в социальном пространстве, а также Кларе Рив, высоко оценивающей жанр традиционного романа за его содержание, которое позволяет смягчить ужас растерянности женщины перед современным миром [17, p. 214].

В науке взгляды на историко-литературный феномен «amatory fiction» часто пересматривались. Невозможно было опровергнуть реалии прошлого: сенсационные повести о любовных интригах, опубликованные «англичанками для англичанок» (Т. О'Шонесси Бауэрс) в конце XVII – начале XVIII ст., были среди наиболее читаемых текстов своего времени и соперничали по своей популярности с такими бестселлерами, как «Путешествия Гулливера» и «Робинзон Крузо» [4, р. 50]. Но сегодня, сетуют критики, «amatory fiction» исчезла из традиционных обзоров литературной истории и о ней «лишь кратко упоминают как о наивной, возникшей по случаю, предтече романа XVIII в.» [4, р. 50]. Вопреки очевидной близости творчества великих Дефо, Ричардсона, Филдинга миру любовных повествований, знатоки литературы XVIII ст. скорее видят пропасть, которая разделяет августинианских романистов и их современниц. В 1990-е гг. Т. О'Шонесси Бауэрс заметит, что пришло новое понимание любовной прозы XVII–XVIII ст., противоположное мнению, которое существовало прежде, когда женская литература о любви трактовалась как некое негативное пространство беллетристики, значимое лишь в той степени, чтобы с ее помощью определить более привилегированный класс романа («novel»), откуда она была навсегда исключена [4].

Известно, что с конца XVII в. литературная деятельность женщин в Англии стала заметным явлением. Профессия писателя привлекала многих образованных сочинительниц. Тексты, изданные женскими авторами, несмотря на формальное разнообразие, часто варьировали мотив искушения невинной девушки циничным искателем приключений. Историки отмечали, что стремительно увеличивающаяся аудитория женщин-читательниц, заполняющих свой досуг знакомством с миром традиционных романов, компенсировала обыденные представления о бесцветной, иногда губительной жизни в браке книжным идеализмом. И даже великий С. Джонсон не испытывал гнева по поводу впечатляющего успеха женской любовной прозы XVIII в., но, вопреки, успокаивая современников, утверждал, что недолжно шутливо относиться к страсти, в свое время приводившей к гибели империй и утрате престолов, страсти, вдохновляющей героев и обуздывающей низость [14, р. 18].

Столь неожиданная апология Джонсоном, строгим моралистом и требовательным критиком, женской любовной литературы до сих пор имеет власть над исследователями, относящимися с пониманием к тому, что поэтизация любовного чувства надолго сохраняет свою привлекательность, особенно среди женщин, чья жизнь протекает в семье, посвященная рождению и воспитанию детей, ведению домашнего хозяйства.

Историки литературы родословную английской любовной прозы XVIII в. («amatory fiction») возводят к французскому героическому роману XVII ст. («romance») и более краткой по форме любовной новелле («amatory novella») конца XVII–XVIII вв., и поначалу это жанровое образование, полагают специалисты, являет собою неумелую версию смешения романической традиции, объединяющей героические действия и любовные перипетии⁵. Но, отвечая на вызовы английского литературного рынка первых десятилетий XVIII ст., женская любовная проза обретала новый облик.

Дж. Ричетти обращает внимание заинтересованных исследователей на изменение ее ценностного строя, когда топика героической идентичности и галантных любовных отношений была замещена мелодраматической тональностью и вызывающе демонстративным воссозданием сексуальных сцен. Постепенно состояние возвышенной романичности чувств истончается, и они приобретают характер волнительных, но будничных любовных встреч и свиданий [14, р. 19]. Теоретики литературы (М. МакКеон, Дж. Ричетти) назначение обновленной романической традиции начала XVIII ст. видят в сближении жанра «romance» и обыденной жизни. Так, прежде утонченно-экстравагантный любовный сюжет, пропитывавшийся бытовым наивным эмпирицизмом, становится актуальным и «очуждает» романический идеализм [11, р. 3; 14, р. 19].

⁵Наиболее влиятельной предтечей женской любовной литературы Англии последних десятилетий XVII – начала XVIII ст. специалисты называют «Португальские письма» Гийерага, появившиеся в переводе Роджера Лестрейнджа в 1677 г. Не исключают плодотворного воздействия на жанр итальянской новеллы открытий Сервантеса в малой форме. Но более всего упоминают о модернизации стихии романического, предпринятой авторами французского барочного романа, в особенности, Ла Кальпурнедом (1614–1663) и М. де Сюдери (1607–1701).

Несмотря на то, что споры вокруг любовной женской литературы XVIII в., называемой часто «скандальной» (Т. О'Шонесси Бауэрс) [4, р. 69–70], продолжаются и вопреки имеющей основание позиции судить о ней как об эстетически незрелом явлении, которое, скорее, оказывается важной деталью либо тенденцией в августинианском культурном ландшафте, феминистская литературная критика обогатила современное представление о социокультурной динамике Западной Европы XVII–XVIII ст. и описала рождающееся женское авторство как самодостаточный феномен.

Наследуя открытия предшественников, английская любовная литература XVIII в., по мнению знатока темы Роз Балластер, уже обладая более зрелыми приметами жанра, несет в себе черты женского письма, что проступает в эмоциональном, часто разорванном, склонном к фрагментации стиле и логически неупорядоченной речи, передающим природность женского чувства [3]. В сочинениях Афры Бен (1640–1689), Мэри Деларивьер Мэнли (1670–1724) и Элизы Хейвуд (1693–1756), названных современниками «блестящим триумвиратом интеллектуалок» («the Fair Triumvirate of Wits»), героиня любовной женской прозы, проявляя себя в экзальтации страсти и страданий, утверждала особую женскую идентичность и полноту внутреннего мира в противоположность упрощенным и искаженным нормам маскулинного поведения. Если героини любовной прозы воплощали естественную и универсальную гуманность, то их преследователи действовали в рамках оправдывающих их социальных привилегий.

Известно, что тематическое единство любовной женской прозы соотносено с мотивом соблазнения вероломным, распутным молодым человеком беззащитной, не обладающей социальным опытом девушки, событием, скорее, чужеродным идиллическому топосу традиционного романа («romance»). В то же время мир героинь «amatory fiction», насыщенный чувствами, эмоциями, экстравагантными поступками, воссоздававшийся по принципу отталкивания от образа будней, сопротивлялся «срединности» формул поведения и не мог окончательно изжить романические краски. И феминистские критики весьма пронизательно проблематизировали в собственных исследованиях тот социокультурный и психологический зазор, который существовал в литературе XVIII в., где неожиданно феномен женского и мужского авторства открыл возможную коллизию «гендерной борьбы за интерпретацию» (Р. Балластер) [3, р. 62–63], позволив сохранить двойственность и неоднозначность трактовки «рокового» события, когда сложившееся в патриархальном обществе «право» на насилие в отношении женщины смягчалось двусмысленными аллюзиями, недоговоренностью в «перелицовке» литературной драматической сцены в игровую, а искушение возможно воспринимать как испытание стойкости («Приключения Смуглой леди» А. Бен; «Памела», «Кларисса» С. Ричардсона; «Фантомина», «Крайности любви», «Анти-Памела» Э. Хейвуд; «Шамела», «Джозеф Эндрюс», «Амелия» Г. Филдинга).

Не затевая спор о времени рождения жанра – а в среде англоязычных историков есть сторонники его уходящего в античность богатого общеевропейского прошлого (К. Рив, Дж. Данлоп, Э. Бейкер, М. Дуди) и исследователи (А. Уотт, М. МакКеон, Дж. Ричетти, Дж.П. Хантер, Т. Иглтон), «обозначающие» роман, пользуясь словами У. Уорнера, как «культурный проект современности» [18], – специалисты все же считают возможным попытаться систематизировать наблюдения над природой классического романа, «обретшего зрелость в течение восьмидесяти лет после 1740 года» [18, р. 22] и утвердившегося в произведениях Дефо, Ричардсона, Филдинга, Смоллетта, отдавая себе отчет в том, что это, скорее, преходящая историко-литературная модель.

Так, Дж.П. Хантер оценивает новый роман («novel») как историю о современном для эпохи XVIII ст. индивидууме, запечатленном в узнаваемых социокультурных обстоятельствах. В отличие от уже сложившихся литературных форм, авторы романов отдавали предпочтение неповторимым деталям, которые «обрамляли» повседневные, наполненные случайностями жизни обыденных людей. Дж. Хантер подчеркивает, что увлечение ситуативностью, интерес к тому, как изменялись реалии и поведение человека в социуме, означали с самого начала, что роман являл собою художественную структуру, укорененную в темпоральный культурный контекст [9].

Дж. Ричетти собственную версию интерпретации историко-культурной функции жанра романа предваряет констатацией вероятной неразрешимости задачи дать емкое терми-

нологическое определение жанру. Филолог упоминает наиболее универсальную и свободную характеристику вида, когда предполагают, что роман – это объемный нарратив в прозе о воображаемых либо живо воссозданных, исторически конкретных индивидуумах. Исследователь утверждает, что заслугой романа, признаваемой читателями и многими критиками, является то, что он единично и неповторимо передает состояние западной культуры и сознания с того момента, когда возникает Новое время, а также освещает проблемы интеграции личности в универсум, который не завершен и не выстроен [16, р. x].

Дж. Ричетти и Т. Иглтон, обращаясь к проблемам становления романа, скорее, предлагают поисковый путь, актуализируя дискуссию вокруг жанра, и в то же время ненавязчиво излагают свою концепцию его «поэтологических осей», где «эпическое» под воздействием мироощущения человека Нового времени оказывается вовлеченным в процесс речевой деиерархизации (М. Бахтин), а «реалистичность» – категория, ограняющая роман Нового времени (А. Уотт), представляется как трансформирующаяся в культуре идея историчности, которая также может быть явлена лишь дискурсивно [6; 16].

Не забывая о парадоксальной двойственности романа, который, следуя Т. Иглтону, не только ускользает от определений, но и подразумевает их [6, р. 1], своеобычность английского романа XVIII ст. усматривают в воссоздании домашней жизни, ее камерности, которая, по мнению литературных критиков, маскирует в культуре проблему патриархальной власти и находится в основе современной западной истории. Но важной приметой художественного мира английского романа XVIII в. оказывается тема личностного национального самовыражения, когда эксцентричный комический код поведения испытывает и провоцирует сложившуюся нормативность общества.

Список использованной литературы

1. Пахсарьян Н.Т. Теория жанра романа во французской поэтике / Н.Т. Пахсарьян // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / под ред. Е. Цургановой, А. Махова. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2010. – С. 402–407.
2. Платт К. Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста [Электронный ресурс] / К. Платт; пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 106. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/ke4.html>
3. Ballaster R. Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740 / Ros Ballaster. – Oxford: Clarendon Press, 1992. – 240 p.
4. Bowers T. O'Shaughnessy Sex, Lies, and Invisibility. Amatory Fiction from the Restoration to Mid-Century / T. O'Shaughnessy Bowers // The Cambridge Companion to the 18th Century Novel / ed. by J. Richetti. – Cambridge: Cambridge UP, 1996. – P. 50–72.
5. Congreve W. The Complete Works of William Congreve / W. Congreve / ed. by M. Summer. – L.: Soho, 1923. – V. 1.
6. Eagleton T. The English Novel. An Introduction / T. Eagleton. – Oxford: Blackwell Publishing, 2005. – 365 p.
7. Hammond B. Making the Novel. Fiction and Society in Britain, 1660–1789 / B. Hammond, Sh. Regan. – N.Y.: Palgrave, 2006. – 268 p.
8. Hunter J.P. Before Novels. The Cultural Contexts of 18th Century English Fiction / J.P. Hunter. – N.Y.: W.W. Norton, 1990. – 405 p.
9. Hunter J.P. The Novel and Social/Cultural History / J.P. Hunter // The Cambridge Companion to the 18th Century Novel / ed. by J. Richetti. – Cambridge: Cambridge UP, 1996. – P. 9–40.
10. Ingrassia C. Introduction / C. Ingrassia // A Companion to the 18th Century English Novel and Culture / ed. by P. Backsheider, K. Ingrassia. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. – P. 1–17.
11. McKeon M. The Origins of the English Novel. 1600–1740 / Michael McKeon. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987. – 529 p.
12. Moglen H. The Trauma of Gender. A Feminist Theory of the Novel / H. Moglen. – Berkeley: University of California Press, 2001. – 195 p.
13. Morgan Sh. The Rise of the Novel of Manner / Sh. Morgan. – N.Y.: Columbia UP, 1963.

14. Richetti J. The English Novel in History, 1700–1780 / J. Richetti. – L.; N.Y.: Routledge, 1999. – 290 p.
15. Richetti J. Introduction / J. Richetti // The Cambridge Companion to the 18th Century Novel / ed. by J. Richetti. – Cambridge: Cambridge UP, 1996. – P. 1–8.
16. Richetti J. Introduction / J. Richetti // The Columbia History of the British Novel / ed. by J. Richetti. – N.Y.: Columbia UP, 1994. – P. ix–xix.
17. Spencer J. Women Writers and the 18th-Century Novel / J. Spencer // The Cambridge Companion to the 18th Century Novel / ed. by J. Richetti. – Cambridge: Cambridge UP, 1996. – P. 212–235.
18. Warner W. Licensing Pleasure: Literary History and the Novel in Early Modern Britain / W. Warner // The Columbia History of the British Novel / ed. by J. Richetti. – N.Y.: Columbia UP, 1994. – P. 1–22.
19. Watt I. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding / Ian Watt. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1957. – 303 p.

Аналізуються провідні дослідження, присвячені англійському роману XVIII ст., де представлено оновлені підходи до історії жанру.

Ключові слова: термінологічна невизначеність, жанрова нестабільність, англофільський міф про народження роману, феміністська критика, трансформація канону.

The leading researches devoted to the 18th century English novel are analyzed where renewed approaches to the history of genre are represented.

Key words: terminological vagueness, genre instability, anglophile mythos about the rise of the novel, feminist criticism, transformation of the canon.

Одержано 15.02.2013.

УДК 82.0

Н.А. ХЛЫБОВА,

*кандидат филологических наук, доцент
заведующая кафедрой иностранных языков
факультетов гуманитарного профиля*

Таврического национального университета имени В.И. Вернадского (г. Симферополь)

НЕ «РЕАЛИЗМ», А «РЕАЛЬНОСТЬ»: ВЗГЛЯД-ЭКСКУРС XX века

В статье исследуется специфика литературно-критического подхода современного американского литературоведа Дж.Х. Миллера. Анализируется критическая картина ученого через призму рассмотрения творчества «поэтов реальности» XX века.

Ключевые слова: критика сознания, «поэты реальности», «смерть Бога», эмотивные образы.

Исследование творчества авторов поэтических произведений XX ст. в работе «Поэты реальности» (1965) [1] является, по сути, продолжением предыдущего труда, фундаментального исследования «Исчезновение Бога» (1963) [2], где была поставлена и детально рассмотрена важнейшая для Западного мира проблема «умирания Бога» как в жизни, так и в литературе XIX–XX вв. Однако Дж.Х. Миллер понимает «смерть Бога» несколько иначе, чем апостол негилизма и атеизма Ф. Ницше.

В предисловии, давая общую оценку поэзии нового столетия, Дж.Х. Миллер утверждает, что она «представляет собой прямое продолжение романтизма» [2, с. 1]. Как и романтизм, рассуждает литературовед, современная поэзия «началась с негилизма», но она постепенно преодолевала последний и превращалась в «поэзию реальности». Эта эволюция дает себя знать уже в творчестве У. Йейтса и Т. Элиота и завершается в поэзии У.К. Уильямса.

Феноменологически определяя сознание поэта в качестве основного объекта своего исследования, Дж.Х. Миллер указывает, что для сознания романтиков был характерен дуализм. Они все делили на земное и небесное, реальное и фантастическое. Их герой всегда противостоял миру. И хотя некоторые из романтиков, в частности У. Блейк, говорили о возможности слияния в воображении земного и божественного, все же дуализм оставался наиболее характерной чертой романтического сознания. Слияния земного и божественного в сознании поэтов XIX ст. не только не произошло, но в нем все интенсивнее шел распад всего сущего «на фрагменты». Целостность восприятия рушилась. В середине века Бог стал (в частности для У. Теннисона и М. Арнольда) «невидимым», а несколько позже Ницше вообще объявил, что он «умер». И если, — пишет Дж.Х. Миллер, — «исчезновение Бога стало определяющим для викторианской поэзии, то его смерть — отправной точкой для поэтов XX века» [1, р. 2].

Исчезновение Бога, а затем и его «смерть» стали началом абсолютной самонадеянности человека и убеждением в своем всемогуществе. Это убеждение подогревалось техническим прогрессом. Человек все больше ощущал себя хозяином природы, ее единственным «Богом». И даже те, кто еще считал себя верующим в Бога, фактически понимал его как нечто созданное человеком. Таким образом, в современном сознании и мироощущении все было поставлено с ног на голову, все перевернуто. А кажущееся всемогущество человека привело его лишь к самоизоляции и негилизму. Дж.Х. Миллер считает, что вот этот переход с бо-

жественной ориентации на человеческую начался еще в эпоху романтизма и завершился в XX ст., веке науки и технологии. И в этом отношении он проводит параллель между романтизмом и современной наукой. «Наука и технология, – пишет он, – подобно романтизму, понимает весь предметный мир как нечто человеческое, а не божественное» [1, р. 4].

С этим трудно согласиться. Для романтиков, во всяком случае для многих из них, Бог был «растворен» в природе, в предметном мире и имманентно присущ человеческому сознанию. И «исчезновение» Бога понималось как трагедия. Достаточно вспомнить поэму С. Кольриджа «Сказание о старом мореходе». Хотя действительно, уже в эпоху романтизма наметились первые признаки «исчезновения» Бога, который к началу XX ст. был объявлен «умершим» со всеми вытекающими из этого последствиями, о которых пишет Дж.Х. Миллер.

Следует лишь указать на то, что исчезновение и смерть Бога имели место в Западной культурной, философской и литературной традиции, которой противостояли русские и, шире, славянские философы и писатели (в лице В.С. Соловьева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и др.). В частности Ф.М. Достоевский нигилистам-ницшеанцам (Раскольникову, Ивану Карамазову) противопоставлял героев, для которых, как и для самого великого писателя и мыслителя, Бог не только не исчез, но и был путеводительной звездой их жизни. Дж.Х. Миллер не учитывает этот «русский фактор», сосредоточившись лишь на Западной философской и литературной традиции. В этой традиции писателем, изобразившим пагубные последствия нигилизма, он называет Дж. Конрада. И отмечает при этом, что последний во многом шел по стопам Достоевского.

Дж. Конрад определяется Дж.Х. Миллером как писатель новой империалистической эпохи, который эту эпоху не только не идеализирует, подобно Кипплингу, но, наоборот, изображает ее ужасающую сущность. Причем самое страшное заключается не в социальных аспектах империализма, а в его деструктивном воздействии на сознание и мировосприятие человека. Последний окончательно, по мнению Дж.Х. Миллера, порывает с Богом, погружаясь в беспросветный нигилизм, субъективизм и самоизоляцию. Вот эту духовную ситуацию, духовный тупик и изображает Дж. Конрад, в частности, в романе «Сердце тьмы» (1902).

Однако, опустившись на низшую ступень нигилизма, мыслящие люди стали напряженно искать выход из этой ситуации. И увидели его не в возвращении к Богу, а в духовном приспособлении к реальности. Дело в том, что одной из главных причин возникновения нигилизма в сознании и литературной традиции Запада было то, что человек, утрачивая Бога, замыкался в себе. Но, дойдя до крайностей субъективизма, он, не надеясь обрести Бога, стал преодолевать нигилистический по своей сути субъективизм посредством обращения к внешнему миру. Интерес к последнему и характеризует, по мнению Дж.Х. Миллера, анализируемых в книге поэтов. Поэтому он и называет их не поэтами-реалистами, а поэтами реальности. Это определение примечательно. Оно могло возникнуть только на основе феноменологической методологии и философии, на основе «критики сознания», одним из самых ярких представителей которой и был ранний Дж.Х. Миллер. Последнего интересует не художественный метод – реализм, а связь сознания автора с реальностью.

В романтическую эпоху «я» человека, особенно художника, утратив Бога, оказалось в вакууме, в пустоте. У него не было твердой опоры, оно разрывалось противоречивыми стремлениями и силами. Но вот в XX в. это затерянное в бесконечном и пустом космосе «я» смогло, по мнению Дж.Х. Миллера, ухватиться за спасительную соломинку. Ею оказался материальный, предметный мир. Поэзия «приземлилась» – поэтическое произведение уже не «содержало идеи о предметах, но стало одним из этих предметов» [1, с. 9]. Примерно то же произошло и в живописи. Художники-абстракционисты не «отражали» действительность, а писали картины-вещи. Они были просто картинами, художественной «реальностью». В этой связи Дж.Х. Миллер мог бы упомянуть и «новых критиков», называвших стихотворение «эстетическим объектом», ни в малейшей степени не отражающим действительность, а творящим свою собственную реальность. Утратив Бога, поэты XX ст. обрели предметный, реальный мир, ставший для них твердой основой духовной жизни и творчества.

Кульť предметности привел современных художников и к своеобразному обретению Бога. Последний стал отыскиваться не на небесах, а в каждом, даже в самом незначительном предмете. Это был своего рода возврат к анимизму, но уже, как сказал бы Гегель, на новом «витке».

Как конкретно воплощалась эта ориентация на реальность, на предметный мир, Дж.Х. Миллер показывает на примере творчества выдающихся англоязычных поэтов XX в., в частности Т. Элиота и У. Йейтса.

Через все творчество Т. Элиота, как считает Дж.Х. Миллер, красной нитью проходит мысль об оторванности современного человека от бога. Осиротевший человек, герой произведений поэта, замкнувшись в себе, дошел до крайней степени индивидуализма и нигилизма. Но именно там – в глубинах своей одинокой души он увидел некоторые спасительные ориентиры. Главным из них стала «непосредственная действительность», т. е. ближайшее предметное окружение человека. В книге «Знание и опыт в философии Ф.Х. Бредли» (1964) Т. Элиот проводит мысль о том, что «не существует никакой объективности вне объективности предметов» [10, р. 141]. И вот эта «объективность» приобретает для поэтов XX ст., в том числе и Т. Элиота, первостепенное значение. Они как бы растворяют свой наследственный (идущий от романтиков) нигилизм и субъективизм в этой предметности. Налицествует и противоположный процесс, вследствие которого предметный мир наполняется содержимым сознания современного человека. Бог у «поэтов реальности» может проявлять себя и в сфере связей между людьми. «Отношение к другим людям, – пишет по этому поводу Дж.Х. Миллер, – может содержать в себе хотя и краткое, но важное погружение в духовное, божественное начало, и мысль об этом проводил уже М. Арнольд» [1, р. 142].

Таким образом, Бог у «поэтов реальности» приземляется и в некотором смысле «опредмечивается», точнее говоря – растворяется в предметной действительности. И в то же время природа не является для поэтов XX в. «дорогой к Богу», какой она была для романтиков, но лишь скопищем предметов, одухотворяемых воображением художника. И одной из главных целей творчества, считал Т. Элиот, является внесение гармонии, «успокоения» в весьма хаотичный предметный мир. Это характерное для молодого Т. Элиота понимание целей искусства, поэзии ориентируется на известное в то время учение А. Ричардса о поэзии как одном из средств достижения психологического «эквilibриума», равновесия (по терминологии Т. Элиота «успокоения»). Эту достаточно очевидную ориентацию Дж.Х. Миллер почему-то не отмечает, указывая лишь на то, что «успокоение» («stillness») Т. Элиота предполагает связь с божественным (а не просто с психологическим, как у А. Ричардса) «эквilibриумом». Правда, в отличие от А. Ричардса, видевшего «природу» в состоянии хаоса, Т. Элиот считает, что в последней имманентно присутствует «порядок» и гармония, но они становятся понятным человеку только через поэзию. Поэт, таким образом, понимается в качестве посредника между человеком и природой, открывая в ней то, что обычному человеку недоступно.

В поэтической форме Т. Элиот эти мысли об особой миссии поэзии выразил так:

– Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness... [3, p. 180]

Определяя особенности поэтических произведений Т. Элиота, Дж.Х. Миллер говорит, что они являются отражением его сознания, типичным для поэта «реальности». А именно: его стихи переполнены «предметностью», содержат массу деталей, взятых из самых разных сфер жизни – от научных до бытовых. Т. Элиот при этом тяготеет не просто к изображению предметов в их целостности, но предпочитает «фрагментарное» их представление. «Ранние поэтические произведения Т. Элиота, – пишет Дж.Х. Миллер, – полны предметов сломанных, скрюченных, незаконченных. Например, сознание Пруфрока переполнено предметами, свидетельствующими о его лени. Его видения представляют собой не законченные сцены, но их фрагменты, а думая о людях, он видит лишь их лица, руки или

ноги. Он никогда не воображает ту или другую ситуацию в ее целостности, но концентрирует внимание лишь на незначительных деталях» [1, р. 144].

И здесь снова-таки Дж.Х. Миллер мог бы указать на близость поэтики Т. Элиота к поэтической практике французских, да и английских эстетов, в частности к Ш. Бодлеру, у которого «пчелка грабит сердце цветка». Но, как уже отмечалось, литературовед прослеживает лишь «традицию сознания», идущую от английских поэтов-романтиков, через М. Арнольда к Т. Элиоту. Его как последователя женевской критической школы интересует почти исключительно «диалог сознаний», а не подобие художественных методов.

Похожая же ситуация и в «Бесплодной земле», где переплетены «фрагменты сцен из жизни различных эпох», а «кубистский коллаж сочетается с искаженными цитатами и пародиями» [1, р. 145]. Эта фрагментарность и пестрота предметного мира является, в сущности, проекцией «анархии, царящей в душе индивида».

Своеобразная «игра» поэта и его героев с предметами реального мира дополняется таким же «игровым» подходом и к проблеме времени. В душах элиотовских героев настоящее, прошедшее и будущее слиты в одно целое. Как говорит Т. Элиот, любое время является настоящим, будь то будущее или прошедшее. Слияние времени, его центростремительная «круговерть» связана с пространственными образами, символизирующими такую же неопределенность и загадочность. Время и пространство в произведениях Т. Элиота слиты в одно «анархическое» целое. Особое пристрастие в этом плане поэт питает к лабиринтам, пустыням и цикличному течению времени. Мысли Пруфрока – это «лабиринт», в котором перемешано время и пространство. Фрагментарность предметного мира аналогична у Т. Элиота «фрагментарности» мира людского, ибо каждый человек (и, естественно, герой произведения) является самодостаточным, изолированным «фрагментом» общества.

С оригинальных, обусловленных феноменологическим методом исследования, позиций Дж.Х. Миллер рассматривает многие фундаментальные теоретические положения Т. Элиота, в частности проблему эмоции в искусстве и проблему «объективного коррелята».

Обычно взгляды Т. Элиота на поэзию связывают с его теорией «деперсонализации» и положением об «убегании от эмоций», т. е. с нежеланием тесно связывать поэтические произведения с личностью поэта, с его эмоциями, переживаниями. «Эмоция в искусстве, – писал Т. Элиот, – носит неличный характер» [4, р. 59].

Дж.Х. Миллер в значительной степени отошел от традиционного взгляда на теорию поэзии Т. Элиота. И главное, перевел эту проблему в новую плоскость, соответствующую его методологическим установкам как «критика сознания». Хотя, считает литературовед, Т. Элиот указывал на «пагубное» влияние эмоций на творчество, он фактически продолжал традиции романтиков, которые ставили эмоции во главу угла. Т. Элиот, – утверждает Дж.Х. Миллер, – стремился «провести грань между чувствами и эмоциями, а также между обычными индивидуальными эмоциями и художественными, надперсональными, составляющими основу искусства. Он, тем не менее, не отказывался от идеи, что эмоция является началом и концом творчества. Поэзия, говорил он, является, прежде всего, выражением чувств и эмоций» [1, с. 149].

Дж.Х. Миллер не совсем корректен. Дело в том, что приведенные слова Т. Элиота относятся к позднему периоду его творчества. Это его высказывание появилось в книге «О поэзии и поэтах» (1957) [5]. И его взгляды на поэзию, высказанные им в 1920-е годы, претерпели значительные изменения. Тем не менее, Дж.Х. Миллер во многом прав: Т. Элиот не так уж далеко ушел от нелюбимых им романтиков в своем понимании сущности поэтического творчества. Дж.Х. Миллер фактически выявил одно из противоречий во взглядах Т. Элиота на поэтическое творчество. Последний, считает исследователь, унаследовал от романтиков понятие об «эмотивном образе», являющемся «воплощением» чувств поэта и служащим связующим звеном между автором и читателем. «Рациональный» язык, каким бы он ни был логически точным, далеко не всегда ведет к пониманию высказанных поэтом мыслей. А вот эмотивный образ и, если употребить термин А. Ричардса, «эмотивный язык» «обладает магической силой возбуждать в читателе чувства, абсолютно идентичные чувствам поэта» [1, р. 150]. «Эмотивные образы, – продолжает развивать мысль Дж.Х. Миллер, – обладают способностью сообщать гармонию тысячам фрагментарных элементов в

душе поэта, равно как и проникать через, казалось бы, непроницаемые стены замкнутого в самом себе «я» автора к сознанию и чувствам читателя» [1, р. 152].

Историки литературоведения, отдавая должное огромному вкладу А. Ричардса в науку о литературе, в то же время отмечали, что его теории «эмотивного языка» и «психологического эквилибриума», достигающегося посредством поэзии, являются «тупиковыми». И вот весьма неожиданно в работах Дж.Х. Миллера они получили как бы второе дыхание. «Эмотивные образы», гармонизирующие «тысячи фрагментарных элементов» – это почти дословно то, о чем говорил А. Ричардс. В частности, он писал в книге «Наука и поэзия», что поэзия помогает нам «достичь равновесия противоречивых интересов», доставляющих нам психологические неудобства [6, р. 27]. И в этом проявляется то «магическое» свойство воздействовать на души читателей, о котором говорит и Дж.Х. Миллер.

Весьма оригинальную, с «эмотивным» уклоном, трактовку дает Дж.Х. Миллер и элитовской концепции «объективного коррелята», которая, подобно аристотелевскому «катарсису» вызывает противоречивые толкования. Объективный коррелят трактуется Т. Элиотом как цепь событий или ситуаций, которые соответствуют определенной эмоции. Последняя, таким образом, выражается в искусстве посредством ее «объективизации», понимаемой Т. Элиотом как «нахождение ряда предметов или событий, которые были бы формулой этой эмоции» [7, р. 100].

Дж.Х. Миллер считает, что Т. Элиот «объективизировал» эстетическую эмоцию в значительно меньшей степени, чем полагают толкователи этой его концепции. Он, якобы, имел в виду не то, что эмоция определяется рядом внешних «предметов», а скорее наоборот, – что эти предметы «вовлекаются» в эмоциональную сферу поэта и его произведения. «Внешняя реальность, – пишет по этому поводу Дж.Х. Миллер, – должна быть «интенсифицирована» эмоциями поэта; и это как раз является тем процессом, в результате которого внешние явления превращаются в объективный коррелят, в те перлы воображения, которые пробуждают и читательские эмоции» [1, р. 151].

Миллеровская трактовка отдельных положений теории поэзии Т. Элиота представляется слишком вольной и субъективной. Он явно «вчитывает» в эти теории свои мысли, обусловленные его ориентацией на методологию «критиков сознания». В частности, не обращая внимания на четкую формулировку, данную Т. Элиотом понятию «объективный коррелят», в которой все же доминирует указание на внешние и объективные факторы, являющиеся «формулой» поэтической эмоции, Дж.Х. Миллер связывает ее с внутренними, субъективными моментами, что вообще характерно для понимания художественного творчества как самим, так и всей Женевской школой «критики сознания». И это лишний раз свидетельствует, что представители любой из современных литературоведческих школ стремятся дать такие трактовки художественного творчества, которые соответствуют их наперед заданным методологическим установкам.

Продолжая рассуждать о том, что, несмотря на всю оригинальность, теория поэзии Т. Элиота опирается на теоретические традиции XIX ст., Дж.Х. Миллер указывает на близость построений Т. Элиота к концепциям М. Арнольда. Подобно М. Арнольду, Т. Элиот считает, что истинное «я» человека, в том числе и поэта, находится значительно глубже «поверхности повседневного сознания». И оно, это «я», является по своей сути «эмотивным», состоящим из смутных, «безымянных» чувств и ощущений, которые и определяют индивидуальность человека. Одна из главных задач поэзии, по мысли Т. Элиота, – «назвать эти безымянные чувства, извлечь их из психологической тьмы на свет божий» [1, р. 153], дав, таким образом, человеку понять свою эмоциональную, а значит, глубинную, истинную сущность.

Нельзя не согласиться с мыслью Дж.Х. Миллера о том, что в рассуждениях Т. Элиота ощущается арнольдовская традиция. Действительно, Арнольд придавал художественному творчеству, и в частности поэзии, чрезвычайное значение. В сущности, он (а за ним и Т. Элиот) заставлял поэзию выполнять примерно те функции, которые у фрейдистов выполняет либидо. Правда, функции поэзии у английских теоретиков шире и чище. Место сексуально-психологического, характерного для психоаналитиков, занимает у них эстетическое и поэтическое, проявляющееся не столько в сознании, сколько, как либидо у З. Фрейда, на глубинно-бессознательном уровне. И хотя Дж.Х. Миллер З. Фрейда и фрейдистов не упоминает, эта аналогия достаточно очевидна.

Обращает на себя внимание и то, что Дж.Х. Миллер, будучи правоверным «критиком сознания», все же отошел от канонов своей школы – в приведенных выше рассуждениях он, опять же как и фрейдисты, ставит сознание в зависимость от эмотивно-психологических, бессознательных факторов, «извлекать на свет» которые способна лишь поэзия. У фрейдистов это «извлечение», как известно, осуществляется посредством обмолвок, описок, «свободных ассоциаций» и наиболее полно присутствует в снах. У Т. Элиота – в «эмотивных образах».

Как «поэт реальности» Т. Элиот, по мысли Дж.Х. Миллера, занят поисками Бога не на небесах, как это делали литераторы XIX ст., а, скорее, внутри самого себя, в психологии человека. И нахождению Бога способствует, главным образом, поэзия, уравнивающая и облагораживающая «темные глубины психики». «Бессознательный, темный психологический материал, – пишет об этом Дж.Х. Миллер, рассматривая вопрос о поисках Бога «поэтом реальности» Т. Элиотом, – является носителем как человеческого, так и божественного начала, и осветить этот материал светом поэзии означает возратить человеку Бога и сочетать разнородные элементы сознания в одно гармоничное целое» [1, р. 153].

Психика человека, в которую «поэты реальности» помещают Бога, это уже нечто земное, а не небесное. И Дж.Х. Миллер очень тонко и обоснованно проводит грань между восприятием Бога в XIX и XX столетиях. Причем глубокий анализ сознания каждого из рассматриваемых поэтов сочетается у него с определением особенностей сознания этих двух столетий, двух эпох. Такого оригинального и вместе с тем убедительного определения этих особенностей нет ни у одного из современных историков литературы.

Обращает на себя внимание и то, что проведенный Дж.Х. Миллером анализ не «засорен» различными социологическими, психоаналитическими или другими, внешними по отношению к художественному творчеству подходами, хотя отдельные аспекты последних и дают себя знать в исследованиях американского «критика сознания». И это свидетельствует о том, что литературоведческий метод Дж.Х. Миллера, как и всех представителей Женевской школы критики, отличается большей свободой исследовательской мысли и меньшей «зашоренностью» различными модными, но откровенно узкими теориями, будь-то психоанализ или марксизм.

Затрагивая чрезвычайно важный и дискуссионный вопрос о связи эмоций поэта с формой их выражения, Дж.Х. Миллер значительно расходится с Т. Элиотом. Поэт не должен «убегать» от эмоций, как считал последний, а посредством «эмотивного языка» упорядочить «хаос внутри себя», что дает возможность осуществить связь как с другими людьми, так и с Богом. Задача поэта – найти наиболее подходящие слова для описания своих чувств и предметов реальности. И если эти «эмотивные слова» будут найдены, то их «предметное» содержание как бы растворяется. Вот в этом мнения Дж.Х. Миллера и Т. Элиота совпадают. Последний писал: «Предмет, для обозначения которого поэт нашел нужное слово, исчезает, заменяясь поэтическим текстом» [5, р. 106].

Эти слова свидетельствуют о том, что Т. Элиот, а за ним в определенной степени и Дж.Х. Миллер акцентируют внимание на самодавящем значении художественного текста, в котором «предметность», т. е. внешнее содержание фактически исчезает и заменяется внутренней текстовой «реальностью». Эту мысль в ее крайних формах будут поддерживать «новые критики». И хотя Дж.Х. Миллер весьма далек от их методологических установок, все же некоторую склонность к использованию их концепций он проявляет. И в целом, несмотря на отрицательное отношение к «новой критике» со стороны представителей многих литературоведческих школ, ее методологическая ориентация явно или подспудно проявляет себя даже в концепциях ее оппонентов. Уж слишком мощным было ее влияние на литературоведческую мысль XX ст.

Подводя итог поискам Бога Т. Элиотом как одним из «поэтов реальности», Дж.Х. Миллер заключает, что эти поиски, идущие в новом направлении, в сравнении с усилиями поэтов XIX в., были более успешны, однако и они не привели к полному обретению Бога. Связь со своим глубинным «я», с другими людьми и Богом остается у Т. Элиота, считает «критик сознания», слишком слабой, «связью на слишком большом расстоянии». «Поэт, в понимании Т. Элиота, – продолжает мысль Дж.Х. Миллер, – в лучшем случае может создать лишь эмотивный образ, вибрирующий в унисон с глубинными эмоциями читателей и со скрыты-

ми проявлениями Бога. Однако обретение последнего посредством резонанса не является истинным обретением» [2, р. 255].

Таким образом, поэты XX ст., считает литературовед, хотя и в меньшей степени, но переживали трагедию исчезновения Бога, такую болезненную для их коллег в веке предыдущем.

Другим известным «поэтом реальности», по определению Дж.Х. Миллера, был Уильям Йейтс, для которого так же чрезвычайно важной была проблема связи души, сознания человека с «вечным», с Богом. Эта тема – одна из центральных как в его поэзии, так и в теоретических работах.

Исходной точкой для У. Йейтса, по мысли литературоведа, служило убеждение о том, что рядовой человек должен быть трансформирован в героическую личность и связан со сверхъестественным. Этот в основе своей мифологический подход к рядовому человеку, контрастировал с доминирующим на рубеже XIX–XX вв. научно-рационалистическим его пониманием. Личность понималась как «безликий набор качеств», как нечто механическое, лишенное малейшей связи с божественным, высшим. Таким же механическим представлялся и мир, как с сожалением писал об этом У. Йейтс:

– The Woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy;
Of old the world on dreaming fed;
Grey truth is now her painted toy.

Этот бездуховный мир поэт не принимал, стремясь хоть как-то осветить его божественным светом. Таким светом У. Йейтс считал поэзию. Земными проявлениями мира духовного он называл символы, образы, краски и те эмоции, которые эти средства художественного изображения пробуждают в человеке. «Истинное искусство, – писал он в этой связи, – является экспрессивным и символическим; в нем каждый звук, каждый цвет, каждый жест символизирует непостижимую божественную сущность» [8, р. 140].

Поэт предстает у У. Йейтса в качестве связующего звена между Богом и обычными людьми. «Творческий ум» поэта способен не только улавливать божественные проявления в обычной жизни, но и передавать их людям посредством своего творчества. Эту способность поэта, о которой, по сути, говорили и романтики, У. Йейтс дополняет еще его способностью быть выразителем национальной и даже общечеловеческой мифологии. Отличает же У. Йейтса от романтиков то, считает Дж.Х. Миллер, что он не проводит четкой границы между божественным и человеческим, что, как было уже упомянуто ранее, характерно для всех «поэтов реальности» XX в. Бог у У. Йейтса не обитает где-то на недостижимых небесах, он вовлечен в пространство и время, а не находится вне их или над ними. В одном из переизданий своих стихов он так писал об этом: «То качество, которое символизируется у меня образом Розы, отлично от того, что Шелли и Спенсер определяли как Интеллектуальную Красоту – для меня божественное заключено в человеке и переживается им, а не наблюдается со стороны» [9, с. 447]. Последнее разлито и в природе, пронизывает ее. Однако эта божественная, сверхъестественная сила вовсе не гармонизирует и не успокаивает природу. Наоборот – она придает ей динамику, движение и вносит даже некоторую сумятицу и беспокойство. Такое понимание божественного исходит не из христианской традиции, а из ирландских мифов, служащих, как известно, одной из основ поэзии выдающегося ирландца. Подчеркивая связь человека с космическим, надличностным, сверхъестественным, У. Йейтс писал в одном из своих произведений:

– The winds that awakened the stars
Are blowing through blood.

Именно такое понимание Бога и божественного, делает У. Йейтса, по мысли Дж.Х. Миллера, «поэтом реальности». Однако, будучи таковым, т. е. типичным представителем XX в., У. Йейтс в то же время продолжает философско-поэтическую традицию в английской литературе, идущую от У. Блейка. В частности он, почти буквально используя символизм последнего, представляет Вселенную в виде единственной песчинки. В этой связи показательно такие глубоко философские по содержанию и отточенные по форме его стихи:

– All things hang like a drop of dew
Upon a blade of grass [9, p. 249].

Или:

– All the stream that's roaring by
Come out of a needle's eye [9, p. 287].

В рассмотренной книге Дж.Х. Миллер анализирует работы еще нескольких поэтов, отмечая в них те особенности, которые присущи всем «поэтам реальности».

Как и представители любой из литературоведческих школ, Дж.Х. Миллер ищет в произведениях то, что близко его исследовательским интересам. Не слишком задерживаясь на социальных, психологических или структурных аспектах, хотя и не игнорируя их, он концентрирует внимание на философско-мировоззренческих особенностях автора и на том, как они отражены в произведении. Феноменологический метод исследования дает Дж.Х. Миллеру возможность не только проследить проявление сознания отдельного автора в его работах, но, что особенно ценно, определить основные пути, по которым развивалось «сознание» целых эпох. Такую возможность не дает ни один из современных подходов к художественному творчеству. На это может претендовать, пожалуй, лишь марксистский метод исследования, однако ему присущ слишком жесткий экономический детерминизм и слишком откровенная политическая конъюнктура. Метод же Дж.Х. Миллера не только свободен от этих недостатков, но и вообще является одним из самых свободных от детерминизма и какой бы то ни было политической ориентации или ангажированности исследовательских методов. И хотя представители феноменологического метода порой перегружают свои работы философией, однако ищут ее не в высоко абстрактных выкладках известных философов, а в самих произведениях. И это та «поэтическая философия», которая ярко проявляет себя, в частности, в английской традиции и начало которой было положено в творчестве У. Блейка.

Список использованной литературы

1. Miller J.H. Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.), 1965. – 369 p.
2. Miller J.H. The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.) and London, England: The Belknap Press, 1975. – IX, 367 p.
3. Eliot T. Collected Poems: 1909–1962 / T. Eliot. – N.Y.: Harcourt Brace & World, Inc, 1963. – 216 p.
4. Eliot T. Tradition and Individual Talent / T. Eliot // The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. – L.: Methuen, 1960. – 155 p.
5. Eliot T. On Poetry and Poets / T. Eliot. – N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1957. – 320 p.
6. Richards A. Science and Poetry / A. Richards. – N.Y.: W.W. Norton Haskell House, 1926. – 83 p.
7. Eliot T. Hamlet and his Problems / T. Eliot // The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. – L.: Methuen, 1960. – 155 p.
8. Yeats W. Essays and Introductions / W. Yeats. – N.Y.: Macmillan, 1961. – 530 p.
9. Yeats W. The Collected Poems / W. Yeats. – N.Y.: Macmillan, 1953. – 430 p.
10. Elliot T. Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley / T. Eliot. – L.: Faber and Faber, 1964. – 216 p.

У статті досліджується специфіка літературно-критичного підходу сучасного американського літературознавця Дж.Х. Міллера. Аналізується критична картина вченого крізь призму розгляду творчості «поетів реальності» ХХ ст.

Ключові слова: критика свідомості, «поети реальності», «смерть Бога», емотивні образи.

The article deals with the literary and critical approach of Joseph Hillis Miller, a contemporary American literary critic. The scholar's critical picture has been analyzed through the prism of the works of Poets of Reality in the 20th century.

Key words: criticism of consciousness, Poets of Reality, death of God, emotive images.

Одержано 21.01.2013.

УДК 82.02

А.А. СТЕПАНОВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры английской филологии и перевода
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля*

КРИТЕРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ 1920-х годов: ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ТИПА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

В статье исследуются предпосылки формирования критериев художественности в литературе первой трети XX в., определяются типы художественного сознания на разных этапах развития литературы. Обосновываются предпосылки актуализации художественного образа как ключевой категории поэтики в литературном процессе первой трети XX в.

Ключевые слова: критерии художественности, художественное сознание, художественный образ, эстетический образ.

Утверждение в XX в. неклассического типа художественного сознания, самодостаточность, «автономность» искусства, актуализация новых художественных открытий выявили значительный художественно-творческий потенциал искусства, который заявил о себе не только расширением границ художественности, но и смелой критериев художественности как таковых. Представляется, что критерии художественности в литературе модернизма сформировались до 20-х гг. XX в., когда модернистская эстетика уже прошла этап становления, и принципы новой эстетической концепции достаточно прочно укоренились в искусстве, обозначив вектор ориентации художественного сознания последующих десятилетий. Исследование вопроса о критериях художественности в литературе этого периода представляет в литературоведении и эстетике многолетнюю традицию. До сегодняшнего времени сформировалось несколько подходов к изучению этой проблемы, среди которых можно выделить парадигмально-исторический (С. Аверинцев, М. Гаспаров, А. Михайлов, В. Тюпа и др.), в рамках которого критерии художественности рассматриваются в динамике исторического развития литературы; семиотический (Ю. Лотман, Э. Кассирер, Б. Кроче, С. Лангер, Ч. Моррис, Я. Мукаржовский, Ч. Пирс и др.), который выделяет в качестве критерия художественности знаково-символическую форму искусства; национально-культурные особенности феномена художественности рассматривали В. Бранский, Г. Гачев, И. Ильин, А. Короцкая и др.; исследованию эстетики формы как ключевого критерия художественности (формальный подход) были посвящены работы В. Виноградова, С. Виткевича, Б. Успенского, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, В. Эрлиха, Р. Якобсона и др. Исследовательская база вопроса о критериях художественности достаточно солидна, однако мы хотели бы обратить внимание на предпосылки их формирования. На наш взгляд, формирование критериев художественности является результатом взаимодействия и взаимообусловленности нескольких факторов, из которых мы бы выделили тип художественного сознания, соотношение категорий поэтики и вид отношений в парадигме «эстетика / поэтика», который продуцирует корреляцию эстетического и художественного образов.

В свое время С. Аверинцев, М. Гаспаров, А. Михайлов и другие авторы статьи «Категории поэтики в смене литературных эпох», анализируя особенности развития литературно-

го процесса от античности до второй половины XIX в., выделили три ключевые категории поэтики – *стиль, жанр и автор*, доминирование каждой из которых в определенные периоды развития литературы было обусловлено сменой типов художественного сознания и отношений в поэтико-эстетической парадигме. Так, выделив в указанный период два сменяющих друг друга типа художественного сознания – *традиционалистский или нормативный* (охватывающий эпохи античности, средневековья и начала нового времени – с середины I тыс. до н. э. по вторую половину XVIII в.) и *индивидуально-творческий или исторический* (с конца XVIII в. по вторую половину XIX в.)*, авторы статьи указывают, что для традиционалистского типа художественного сознания была характерна ориентация поэтики на эстетику как заявленную литературную норму, и в соответствии с типом нормы на первый план в системе поэтики выдвигается сначала категория *стиля* как высшего выражения критерия красоты (античность, средневековье), жанр в этой ситуации играет вспомогательную роль и выступает лишь как способ реализации стиля, авторство же являет частный случай, разновидность канона [1, с. 18–21]. Начиная с XVI в. стиль уступает первенство *жанру* как художественной доминанте, организующей поэтику в целом, стиль же понимается в первую очередь как жанровый разграничитель, автор выражает себя в первую очередь через жанр [1, с. 28]. Художественное сознание в этой ситуации характеризовалось нормативностью, которая определяла основным критерием художественности «жанровую «правильность» текста, отождествляемую с мастерством его создателя» [2, с. 95].

Художественный образ в традиционалистском художественном сознании был ориентирован, таким образом, не на отображение, воссоздание реальности, а, скорее, на воссоздание *проекта* эстетической заданности, который отвечал нормативному образцу. Такой образ выстраивался в соответствии с уже сформированным в эстетике идеалом прекрасного. Иначе говоря, эстетическое сознание здесь «диктовало» условия литературе, обуславливая смысловую наполненность художественного образа и способ (форму) его воплощения в литературном произведении. В этой ситуации действительность как объект эстетического восприятия пребывала в начальной стадии формирования – она соотносилась с уже заданным эстетикой представлением о «прекрасном» (как о гармонии, симметрии, порядке), вследствие чего на первый план выходил ее внешний образ, а не дух. Литература Возрождения, Рококо, Классицизма часто представляла образ действительности как образ театральной декорации, акцентируя ее «сделанность» как соответствие утвержденной норме. В этой ситуации образ еще не представляет собой художественную целостность. Это – незавершенный художественный концепт, поскольку он не «создает эстетически воздействующий на сознание объект» (И. Роднянская), а, скорее, отражает заданность эстетического образа. Так, в классицистической системе поэтики литературный текст, по выражению В. Тютю, «представляется более или менее удачной манифестацией жанрового канона, т. е. совокупности правил построения идеального сверткста» [2, с. 95].

Индивидуально-творческий тип художественного сознания явил доминирование поэтики, определяющей эстетический канон. «Литература согласно своему развитию в XIX в. предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека, проникается его заботами, мыслями, чувствами, создается по его мерке и в этом отношении «антропологизируется»...». Стилистическая и жанровая аргументация, свойственная предшествующему типу художественного сознания, сменилась видением историческим и индивидуальным. Центральным «персонажем» литературного процесса, по мысли С. Аверинцева, стало не литературное произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не *стиль* или *жанр*, а *автор* [1, с. 33]. Индивидуально-творческий тип художественного сознания охватывал периоды предромантизма, обозначившего просветительский кризис нормативного сознания, романтизма и реализма. Провозгласив единственно верным принципом художественной культуры принцип свободы творчества, романтики в конце XVIII в. положили конец господству классицизма и традиционалистского сознания, разрушив стереотипы художественного мышления и подвергнув

*Придерживаясь строгой цитации, укажем, что в статье хронология индивидуально-творческого типа художественного сознания охватывает и начало XX в., однако фактически анализ эволюции литературных эпох завершается периодом критического реализма, т. е. второй половиной XIX в.

пересмотру норми поезики. Принцип свободи творчості обумовив тесне взаємодіяння літератури і естетичного свідомості, що в поезико-естетичній парадигмі привело до примату поезики – починаючи з епохи романтизму література «вырабатывает» естетичні цінності і формує естетичне свідомість. В цій ситуації кардинальному перегляду піддаються критерії художественності: як відзначають дослідники, в перед романтизму «на зміну імперативу майстерства приходить імператив *вкуса*» [2, с. 97], визначаючи основним критерієм художественності *красоту* як виключальну цінність; в період романтизму домінуючим критерієм художественності стає *оригінальність* як сміливість відмови від імперативів класицизму; в реалістичній літературі «на зміну майстерству, вкусу, оригінальності як імперативів художественного творчості приходить імператив проникливості, проникнення в сутність зображеного». В цій ситуації на перший план виступає критерій *достовірності* [2, с. 100].

Важко підкреслити, що література романтизму ознаменувала перехід до якісного нового осмислення дійсності – універсума як художественного образу, обумовленого тим, що «романтизм вперше надав оточуючій середі статус суб'єкта» [3, с. 45], часто одушевленого (Гофман), що привело до створення її цілісного, завершеного образу, який пізніше, в літературі реалізму, акумулює в якості смислової домінуючої симбіоз середовища і людського свідомості, почуттів, поступків і т. д. Таке рухування художественного образу відображало перехід до нового рівня відносин літератури і естетичного свідомості. Починаючи з епохи романтизму, створений літературою художественний образ вже не відображає, а формує естетичний образ реальності і задає установки її естетичного сприйняття людиною. Таким чином, література романтизму ознаменувала перехід до цілісного естетичного осмислення дійсності, до її сприйняття як естетичного об'єкта, до формуванню її естетичного образу.

Підкреслимо, що в зазначені періоди розвитку літературного процесу категорії естетики і поезики були «розведені» і знаходилися в строго ієрархічних відносинах, обумовлених взаємозв'язками естетичного свідомості і літератури: до кінця XVIII в. естетика «підчинялася» собі поезику, в наступний період, навпаки, естетичні уявлення формувалися художественним свідомістю. Такогов ситуація залишалася до кінця XIX в.

Аналізуючи далішнє розвиток літературного процесу, ми продовжимо думку про трансформації типів художественного свідомості і критеріїв художественності. В 1920-х рр. в розвитку літератури позначилася нова тенденція, яка передбачала інший порядок відносин і акцентів в системі «естетика і поезика». Представляється, що цей період характеризується трансформацією індивідуально-творчого типу художественного свідомості в нову його модифікацію, або в новий тип, який умовно можна позначити як *експериментаторський*, орієнтований на пошук нових естетичних і культурних цінностей. Цей тип, який тесно взаємодіє літератури і естетичного свідомості, відкриває новий рівень відносин в поезико-естетичній парадигмі, характеризується тяготею до цілісності естетики і поезики в структурі художественного образу, виступаючого як естетична цінність. Ієрархічні відносини в парадигмі «естетика / поезика» нівелюються, категорії естетики і поезики взаємодіють на рівних правах, створюючи цілісність, що обумовлює самодостаточність мистецтва, дозволяє літературі не відображати або естетизувати реальність, а формувати її сприйняття людським свідомістю. Мистецтво стає комунікативним, орієнтованим на діалог з реципієнтом (читателем, глядачем, слухачем). Літературне вироблення представляє як парадигму сприйняття життя. І в цій ситуації ключовим критерієм художественності стає «*ефективність* впливу на сприймаюче свідомість» [2, с. 103]. Новий критерій художественності на рівні експериментаторського типу художественного свідомості обумовив зміни в поезологічній системі літературного вироблення, визначив нові критерії художественності на рівні літературного тексту. З них зупинимося на трьох основних.

1. В літературному процесі відбувається актуалізація *художественного образу* як ключової категорії поезики поряд з категоріями *стиля, жанра і автора*. В то ж час

мя, на наш взгляд, в указанный период категории стиля, жанра и автора утрачивают свою активность и уходят на второй план: границы жанров размываются, что приводит к актуализации смешанных жанров, характерных для искусства переходной эпохи, жанр понимается как «особый тип строить и завершать целое» [4, с. 148] и играет вспомогательную роль. Исчезает необходимость в едином стиле, т. к. возникает множество эстетических течений, существующих на равных правах, каждое из которых вырабатывает свой стиль; активизирующийся процесс синтеза искусств приводит к взаимопроникновению, смешению стилей. Стиль, таким образом, становится вспомогательным средством выражения выработанных искусством эстетических ценностей. Утрачивает свою главенствующую роль и уходит на второй план и категория автора, что, на наш взгляд, было обусловлено несколькими причинами: во-первых, в I трети XX в. литература и искусство тяготеют к публичности, обусловленной спецификой образа городской жизни, что проявляется в повсеместных выступлениях поэтов и писателей, выставках художников и т. п., не только представляющих свои произведения публике, но и поясняющих их, провозглашающих новые эстетические манифесты и художественные теории. Местом таких выступлений, как правило, становились городские кафе. В России в революционные годы и после такая форма проявления литературной жизни стала столь популярной, что этот этап в литературе получил название «кафейного периода». В.Я. Брюсов отмечал, что «поэты пытались до некоторой степени заменить печать публичными выступлениями, авторским чтением с эстрады. Входить в обычай такие выступления начали еще до Октября, но развились именно в первые годы революции, когда, отстраненные от печатного станка, чуть не все стихотворцы потянулись к импровизированным кафедрам в разных кафе, — отчего этот период русской поэзии и называют «кафейным» [59, с. 347]. Отметим, что подобная тенденция была характерна не только для России, но и для Европы: подобную функцию публичной кафедры выполняло, например, известное кафе «Четыре кота» в Барселоне, где проходило несколько выставок картин Пикассо, Х. Гриса, Х. Миро и др. В литературе и искусстве, таким образом, происходит ориентация на читателя, зрителя, на прямой диалог с реципиентом. Читатель, зритель становятся в один ряд с автором, являя тенденцию сотворчества в процессе создания произведения, что впоследствии спродуцирует в литературоведении мысль о смерти автора и замене автора читателем. Во-вторых, литература и искусство в указанный период становятся в определенном смысле «коллективными», — еще на рубеже веков возникает множество художественных объединений писателей, живописцев, композиторов, каждое из которых разрабатывает в искусстве и провозглашает *свои* эстетические каноны, стили, *свои* эстетические ценности («Мир искусства», «Союз русских художников», «Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА)», «Ассоциация художников революционной России», «Союз молодежи», «Гилея», ОБЭРИУты, ЛЕФ, «Пролеткульт» тощо). В этой ситуации творчество *автора как члена коллектива* художников направлено на решение общей эстетической задачи, выработанной и поставленной коллективом. Эти явления в искусстве, приобретавшие характер закономерности, были обусловлены качеством нового художественного сознания, ориентированного на поиск новых эстетических ценностей. И поскольку эта тенденция к объединению имела массовый характер, индивидуальность авторского творчества, в такой же мере тяготеющего к экспериментаторству, становилась условной, являла, скорее, исключение (напр. Булгаков, Платонов). Для литературы становилась характерной ситуация, когда, по мысли С. Аверинцева, «вопрос о соотношении автора и произведения / текста остается центральным и актуализуется в проблемах «своего» и «чужого» слова, внеили меж-индивидуального начала и начала индивидуального, коллективного сознания и бессознательного и сознания личностного» [1, с. 38]. Наконец, в-третьих, об отходе категории автора на второй план свидетельствует и тот факт, что с конца XIX в. автор перестает быть главным объектом литературоведческого анализа: «идея отрицания автора (смерти автора), — отмечает А. Большакова, — сохраняет свое значение, поскольку является реакцией на безраздельное господство вплоть до конца XIX в. литературоведческого мифа об авторе литературного текста как главном объекте литературоведческого анализа» [6, с. 23].

В этой ситуации на первый план среди ключевых категорий поэтики выходит художественный образ как самостоятельная эстетическая ценность, как способ чувственного восприятия мира. В литературе актуализируется установка на «тотально чувственное воспри-

ятие среды». Способность литературы (в отличие от живописи, скульптуры, фотографии, кино и других видов искусства, передающих лишь зрительное, визуальное восприятие образа) представить образ реальности как такой, которая воспринимается всеми чувствами сразу, как симбиоз наглядного изображения, цвета, света, звука, запаха, тактильных ощущений, человеческой мысли, памяти, ассоциаций и т. п. – всего того, из чего складывается человеческое мироощущение, выдвигает искусство словесности на первый план, делает литературу *магистральным* видом искусства. Созданный литературой образ в этой ситуации «провоцирует» активизацию чувственно-телесного восприятия мира. И в этом смысле художественный образ уже не просто формирует эстетическую ценность, что было свойственно предыдущему периоду, – сам художественный образ явлен как самодостаточная эстетическая ценность, как поэтологическая форма рефлексии эстетического сознания. В этом случае художественный образ идентичен образу эстетическому, и эта идентичность включает в структуру образа целостность эстетики и поэтики. Соотношение этих категорий в границах образной системы в разные периоды выстраивалось по-разному. В сравнении с классической литературой XIX века, – отмечает Г. Гачев, – которая отличается ярко выраженной духовностью образа, его музыкальностью (если речь идет о поэзии), его философской разомкнутостью в бесконечность (если речь идет о прозе, романе), литературный образ XVIII в. ослепляет своей предметностью, овеществленностью, пластичностью, живописностью [7, с. 28]. В литературе первой трети XX в. эти тенденции объединяются, – в структуре художественного образа наблюдается тесное взаимодействие и взаимовлияние духовно-эмоциональной и пластической сфер, представляющие образ как идею, которая обрела пластику, видимость. Осуществляется синтез трансцендентного и имманентного начал, обозначающий в образе момент телесного воплощения идеи. Благодаря этой целостности художественный образ достигает той смысловой глубины, которая размыкает границы собственно образа и выводит его на уровень идеала, который через смену восприятия реальности изменяет и саму реальность.

2. Актуализация литературного художественного образа ставит новые задачи перед художественным словом, обретающим эстетическую автономию и отныне подчиняющимся внутренним законам художественного творчества. Принцип «высказывания с установкой на выражение», определенный Р. Якобсоном [8, с. 275], выявил в качестве критерия художественности *поэтическую модальность слова*, его экспрессивность, силу воздействия на реципиента – как «специфически художественное отношение слова к действительности, при котором слово не может быть сведено ни к эмпирически-бытовому, ни к условно-поэтическому, ни к субстанциально-мифологическому смыслу, а выступает как их принципиально вероятностная, но эстетически реализованная мера» [9, с. 274].

3. Коммуникативная природа искусства, ориентация литературы на диалог с реципиентом обусловили в качестве поэтологического критерия *открытость художественной формы* литературного произведения. Художественная ткань произведения становится «проницаемой», поскольку граница между миром произведения и реальным миром является условной. Во временной структуре произведения аккумулируется «историческое время и время субъективного переживания» [10, с. 21]. Открытая форма размыкает границы эстетической заданности и нормативности данного вида искусства, «приспосабливая» к себе (синтезируя) каноны и формы других видов искусства, подчиненных одной эстетической идее, что позволяет литературному произведению представать в качестве «способа культурного синтеза» [10, с. 21].

Список использованной литературы

1. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Тамарченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Academia, 2004. – Т. 1. – 512 с.
3. Пелипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) / А.А. Пелипенко // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. – М.: Наука, 1996. – С. 39–48.

4. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П.Н. Медведев. – М.: Лабиринт, 2003. – 192 с.
5. Дядичев В.Н. «Кафейный» период / В.Н. Дядичев // Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
6. Большакова А.Ю. Автора теории / А.Ю. Большакова // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: INTRADA, 2004. – С. 23–24.
7. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре / Г.Д. Гачев. – М.: Искусство, 1981. – 247 с.
8. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.
9. Тамарченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Academia, 2004. – Т. 2. – 368 с.
10. Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А.Г. Раппапорт // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 14–22.

У статті досліджуються передумови формування критеріїв художності в літературі першої третини ХХ ст., визначаються типи художньої свідомості на різних етапах розвитку літератури. Обґрунтовуються передумови актуалізації художнього образу як ключової категорії поетики в літературному процесі першої третини ХХ ст.

Ключові слова: критерії художності, художня свідомість, художній образ, естетичний образ.

The article studies the preconditions for criteria of artistry in the literature of the first third of the 20th century. It also defines the types of artistic consciousness at different stages of the development of literature. The topicality of the artistic image as a key poetic category in the literary process of the first third of the 20th century has been grounded.

Key words: criteria of artistry, artistic consciousness, artistic image, aesthetic image.

Одержано 15.02.2013.

УДК 821.111-31 «19»

Е.И. МУДРАК,

*соискатель кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеса Гончара,
преподаватель английского языка Европейской гимназии г. Днепропетровска*

«ВОЛНЫ» В. ВУЛФ: СОВРЕМЕННЫЕ ВЕРСИИ ПРОЧТЕНИЯ

Статья содержит обзор аналитических интерпретаций последних десятилетий одного из наиболее сложных экспериментальных романов В. Вулф «Волны».

Ключевые слова: модернистская биография, лиризованная проза, драматизация повествования, «поток сознания», внутренний монолог.

В 1931 г. В. Вулф публикует роман «Волны», ставший, по признанию критиков, кульминацией ее экспериментальной художественной деятельности. Среди восторженных почитателей, Э.М. Форстера, Х. Уолпола, Г. Николсона, Э. Мюира, «The Waves» приобрели характеристику «литературной сенсации», «подлинного шедевра», «книги откровений», текста, где писательница «воплотила труднопостижимую загадку времени и его бесконечных превращений» [16, р. 23, 281]. Для современников В. Вулф «Волны», наряду с текстами Джойса и Элиота, стали воплощением модернистского канона, где автору удалось передать в уникальной форме «вулфианского романа» (Woolfian novel) особое видение мира в его бесконечной изменчивости, удивительное подобие/неожесточенность духовных и природных ритмов индивидуального бытия (Г. Николсон) [16, р. 267].

В конце XX ст. роман В. Вулф был назван «модернистским образцом чистого эстетизма» (К. Фруола), «абсолютной технической инновацией», «сочинением беспрецедентным по своей сложности» (Дж. Бэчелор), «самым оригинальным экспериментом своего времени» (К. Болдик), «отразившим смену перспективы в искусстве XX века» (С. Дик) [3, р. 165; 4, р. 114; 9, р. 66; 10, р. 211]. Дж. Бриггс, Дж. Голдман, Г. Ли полагают, что «The Waves» несут на себе печать авторских концепций творчества и нового художественного языка, о которых писательница неоднократно упоминала в своих дневниках и эссеистике [7, р. 240; 11, р. 69; 12, р. 609, 639–640]. Это произведение и по сей день остается загадкой, интригуя специалистов вариативностью литературных интерпретаций и своей жанровой неопределенностью [3, р. 165; 9, р. 65; 10, р. 175; 11, р. 69, 71]. Поэтика «Волн», казалось бы, полностью соотнесена с иной картиной восприятия действительности, где причудливо соединяются имперсональный взгляд на мир и субъективное видение, насыщенное индивидуально окрашенными образами, впечатлениями и воспоминаниями. Фрагментарность, импрессионистичность повествования, размытость образов героев, расплывчатость формы связаны с поэтологией «вулфианского романа», с представлением художника о жизни как драматическом действе «постижения истины или приближения к ней, вечно ускользающей, непроясненной, неокончательной и неизбежно субъективной» [1, с. 102].

По мнению феминистской литературной критики, Дж. Маркус, С. Рудик, К. Фруола, «Волны» представляют особый женский тип письма, где автор стремится воссоздать образ мира, воспринятый андрогинным сознанием, и передать многообразие жизни, не ограниченной пределами субъективного человеческого «я» («world seen without self») [10, р. 177]. Дж. Голдман определяет роман как «импрессионистическую фреску о женщине», указы-

вая, что «The Waves» – это феминистский текст-квест, поиск аутентичного женского голоса в искусстве [11, р. 71]. Джейн де Гей характеризует «Волны» как метароман, полифоническое, интертекстуальное произведение, построенное как серия драматических монологов шести героев, составляющих «коллаж различных интерпретаций бытия» («collage of different interpretations of creation»), с включенными в них интерлюдиями, воплощающими авторский миф о возникновении мира [8, р. 160, 172]. Дж. Бригс (2005) считает, что «The Waves» становятся важной вехой и открывают новую стадию в творчестве писательницы, которую специалистам еще только предстоит понять и оценить по достоинству [3, р. 88; 4, р. 238].

Своей поэтикой, оригинальной художественной концепцией и экспериментальностью «Волны» предвосхищают многие открытия «нового романа». Цельность и связность произведения достигается за счет особой концепции внутрисюжетных связей, подчиняющихся не принципу логики и причинности, а собственным внутренним законам художественного текста. Сквозная пейзажная зарисовка (десять интерлюдий, графически отличных от основных эпизодов) разделяет роман на девять фрагментов. Эти интерлюдии образуют отдельный сюжет (движение солнца по небосводу), отражающий ритм рождения и постепенного угасания дня, в них заложены ведущие мотивы и образы, обретающие дополнительные значения в развитии основного повествования, сценой которого становится пространство сознания шести героев¹. Автор воссоздает лишенную индивидуальности, метафорически насыщенную лирическую картину, мгновенный единичный образ мира, который становится особым ощущением, символом самой жизни. Связанные между собой последовательностью природного цикла интерлюдии имеют определенное структурное единообразие: сначала фиксируется положение солнца, состояние неба и моря, а затем повествовательный фокус, словно следуя за движением солнечного луча, перемещается на побережье, омываемое волнами, и в сад (утраченное идиллическое место в воспоминаниях героев); постепенно проступает фасад дома и, осторожно «заглядывая» в комнату через окно, камера повествователя фиксирует отдельные детали ее внутренней обстановки. Общую картину вновь завершает образ волн, накатывающихся на пустынный берег [18].

Каждая интерлюдия обладает своим внутренним сюжетом, собственными ключевыми образами и выдержана в определенном музыкальном темпе. Дж. Бригс отмечает, что композиция романа, подобно морской стихии, подвижна, изменчива и трудноуловима, предваряемые дескриптивными пассажами эпизоды основной части образуют подобие пирамиды, напоминающие изображение волны, где начальные и заключительные части представляют собой парные главы с повторяющимися образами и лейтмотивами [5, р. 109]. Сквозные темы имеют несколько вариаций, они то расходятся, то вновь пересекаются на протяжении всего повествования, образуя особую систему символов, и таким образом скрепляют и придают целостность повествованию и четкость структуре романа [5, р. 109–110]. Изменчивый пейзаж интерлюдий представляет собой символический камертон к мистерии невидимых голосов, которые звучат, перебивая друг друга, создавая эффект драматического многоголосья, разделенного на мерные отрывки безучастными репликами автора, поданными в форме имперсонального грамматического ритуала («...сказала Сьюзан...», «...сказал Бернард...», «...сказал Льюис...»), и становится как бы рождением границ темпорально-пространственного индивидуального речевого образа.

Девять основных частей романа соотносятся с разными периодами жизни Бернарда, Невилла, Льюиса, Роды, Сьюзан, Джинни – детство, отрочество, юность, зрелость и составляют основное эпическое повествование, прорастающее сквозь все лирические и драматические деформации от истока (первых детских ассоциаций героев) до заключительного монолога Бернарда («summing up»), где он подводит итоги собственной жизни и связывает воедино все шесть речевых потоков. В драматических фрагментах «Волн» В. Вулф передает важные моменты жизненного опыта героев, их душевные состояния, чувства, воспоминания, объединяя их в хор поколенческих взаимоотражений «я»-сознаний, показывает их включенность в ритм жизни мира. Герои романа – бестелесные голоса, «тени», кото-

¹В своих комментариях к роману В. Вулф писала, что интерлюдии должны восприниматься как «неотъемлемая часть» повествования, они соединяют драматические монологи героев, образуя «некий мост», создают фон безличной природы – бесконечное море» [13, р. 285].

рым письменниця дає імя, наділить кожного з них особистими переживаннями, пов'язаними з віковим досвідом вживання в світ. Це пространство «я», схоже на судинку, буде поступово заповнюватися мовою, пам'яттю, драматизмом життя. Лінійний кожен персонаж то вибухає, то зникає протягом всього роману, освіта окремих миттєвостей його/її життєвого шляху (навчання в школі, вступлення в коледж, робота в університеті, поїздки в Лондон, спільні зустрічі, розставання, переживання втрат близьких людей) [18]. «Історії» життя героїв цілісно і лінійно не присутствують в романі, вони накладені, соткані з малих епізодів, сцен і реплік і відновлюються читачем через їх внутрішню мову.

Картини дитинства Бернарда, Невілла, Льюїса, Роді, Сьюзан, Джинні відтворені з емоційно і метафорично заповнених візуальних образів: свідомість отримує ядро первинних зарисовок, на яке з плином часу накладаються нові враження і відчуття, поступово витісняючи ідилічні образи в область спогадів. В першому фрагменті роману домінує візуально-звукове сприйняття – свідомість дитини сприймає світ цілісно як нескінченний потік зорових вражень і відкритий [18]². Природні пейзажі породжують в свідомості дітей особисті асоціативні малюнки, привабливі і лякаючі («a crimson tassel twisted with gold threads», «islands of light are swimming on the grass», «the great brute on the beach», «a great beast's foot is chained») [18]. Багато з цих яскравих ранніх вражень, укореняться в пам'яті, стануть основою їх світоощущення і світосприйняття, невидимою ниткою з'єднають життя героїв. З цих неопосередкованих дитячих образів і відчуттів плететься складний і неповторимий малюнок індивідуальності персонажа. По мірі розгортання сюжету ритм життя стає більш динамічним, і хоча лінійність і хронологія подій зберігається, починаючи з другої частини (її виїзд з дому і перебування в школі), мистецтвенний час в романі поступово звужується до малих темпоральних відрізків (ранок, вечір одного дня Бернарда, Роді, Льюїса і др.), які перетинаються, напливають одне на одне, створюючи ефект синхронної роботи декількох свідомостей [18]. Ці фрагменти є відображенням подій зовнішньої реальності в свідомості персонажа, переконливо передають його психологічний стан, збираючись в справжню історію його життя.

Наступні один за одним періоди юності персонажів, коли час роз'єднує друзів, віддаляючи їх одне від одного, відкривають в героях інший досвід переживання світу, пов'язаний уже в багатьох з роздумуваннями, аналізом і рефлексією. Судинка їх пам'яті продовжує заповнюватися, накопичуючи нові відчуття і почуття (застоща, страждання, ревності, відчаєння, переживання самотності), поступово змінюється сама мова персонажів, важливу роль тепер грає їх соціальний досвід: потік їх мислей більш упорядкований, менш візуальний, більшу частину їх внутрішнього монологу займають роздуми і пошук особистої ідентичності [18]. Асоціації і образи, народжені уявою героїв, в подальшому набувають важливі семантичні відтінки, стають все більш розкритими, отримують нове звучання і поступово перетворюються в образ-символ того чи іншого персонажа. Герої набувають особисту індивідуальність і наділяються особливостями світобачення: вже в другій частині роману дитячі образи і враження поступають місцем більш складній асоціативній формі, заснованій на пережитих відчуттях, сотканою з спогадів і літературних алюзій. Свідомість Бернарда, Невілла, Льюїса схоже на окутується культурним плащем слів і породжує особистий впізнаваний образний ряд – по мірі дорослішання шестеро протагоністів все більш занурюються в потік спогадів і ідилічних образів минулого. Зовнішній світ і соціальне життя героїв відновлюються читачем по краплинці з потоку внутрішньої мови свідомостей Бернарда, Сьюзан, Невілла, Роді, Льюїса і Джинні: в випадково обрешених фразах, «вишуканих» образах, пережитих враженнях відкриваються історичні ознаки епохи (портрет

²Лише декілька років потому в автобіографічному есе «A Sketch of the Past» (1939) В. Вулф відкриє таємну походження багатьох образів, введених в роман «The Waves» (образів хвиль, метеликів, «плавника, розсіюючого морську гладь», фігури головних героїв), більшість з яких будуть пов'язані з особистим досвідом письменниці, її ранніми дитячими спогадами і враженнями [17, с. 64–65].

королевы, телефон, телеграф, омнибусы, метро и пр.), по незначительным деталям, которые улавливает взгляд героя, воссоздается интерьер его дома, сада, комнаты (письменный стол, беспорядочно разложенные книги, нераспечатанные письма, открытое окно, незакрытая калитка, клубничные грядки, кусты штокрозы) [18]. Социальный мир, в котором «живут» персонажи «Волн», существует лишь опосредованно в их сознании, его образ складывается из мелких, незначительных, на первый взгляд, деталей, «ничтожных» событий, важных, однако, для понимания уникальной природы восприятия каждого из шести героев. Их сознания не отражают, а конструируют собственную реальность в соответствии с особенностями их мироощущения. Внешние образы, впечатления, настойчиво возвращающиеся воспоминания, наслаивающиеся друг на друга, объединяют сознания героев, создают эффект стереоскопичности повествования и ощущение особого ритма и пульса жизни. В. Вулф выстраивает роман как образ-переживание жизни целым поколением, как поток времени жизни героев от начала ее разбега до постепенного замедления и стихания.

«The Waves» представляют собой многослойную структуру, состоящую из нескольких семантически значимых текстов, которые могут быть прочитаны на разных уровнях: рама интерлюдий образует обособленное повествование с собственной фабулой, роман раскладывается на шесть отдельных историй, которые, в свою очередь, стягиваются в два нарративных пласта – мужской и женский типы восприятия³. Истории, сотканые сознанием, связываются в маленькие сюжеты, для которых очевидным становится новое мерило времени, ощущение его непрерывного движения. Прошлое и воспоминания нарастают постепенно – в сознание проникает знание, речь героев разрастается, насыщается культурными аллюзиями и художественными образами (герои примеряют на себя различные литературные маски, отражающие их увлеченность античной поэзией, средневековьем, романтизмом – Вергилия, Катулла, Байрона, Шелли) [18]. В сознании Бернарда, выделяющемся в основную повествовательную линию (его монологи открывают семь из девяти эпизодов романа), особую роль играет синестетичность ощущений: его отклики на образы и звуки внешней реальности «слипаются» с ассоциациями и воспоминаниями детства и юности, перетекают друг в друга и образуют неразъемный «комочек» впечатлений, весьма сложно поддающийся интерпретации. Однако все же можно выделить ключевые для героя темы и мотивы – тайна жизни, многоликость и непроницаемость человеческого «я», неизбежность хода времени [18]. Тревожные мотивы незаметно вплетаются в общий повествовательный рисунок, внося определенный диссонанс уже в начале первого фрагмента (Рода, Луис) и заметно усиливаются в пятой главе (смерть Персиваля), становясь контрмелодией к лирическим пассажам интерлюдий [18].

В «Волнах» важную роль играют анахронизмы – реальное время повествования охватывает период длиной в полвека, однако «подсказки», оставленные героями (портрет королевы Александры, висящий в классной комнате девочек, упоминание о царствующем тогда монархе Георге VI), предполагают темпоральный отрезок не более чем в тридцать лет (с 1900 по 1931) [18]. Эта сознательная неопределенность, с одной стороны, может быть связана с особым состоянием психики героя – его эмоциональными переживаниями, спецификой восприятия «внешних» событий, а с другой – подобные «несовпадения», возможно, акцентированы автором для того, чтобы уйти от традиционных рамок, создать некую художественную условность, ускользающую от однозначной интерпретации.

В «Волнах» невероятно возрастает конструктивность роли автора – здесь почти отсутствует повествовательность, трансформируется сама идея эпического как целого – протестическая, подвижная структура произведения уподоблена «сознанию человека, где мысль никогда не замирает», а скрепляющим повествование фокусом, который объединяет по-

³ Мужское сознание в «The Waves» не столько противостоит женскому, сколько дополняет и оттеняет его: природная образность и чистая перцептивность, органичная детскому восприятию, по мере взросления героев (Бернарда, Невилла, Луиса) вытесняется рассудочностью и логикой, важное место занимает рефлексия и анализ. Женский тип восприятия отличается большей эмоциональностью, склонностью к метафоризации окружающей действительности, особое внимание к звукам и запахам [18]. В сознании Сьюзан, Джинни и Роды образы действительности более всего связаны с природным миром (Сьюзан), насыщены яркими красками и окутаны неким романтическим ореолом (Джинни).

токи жизней «персонажей», выступают лирические пассажи, отражающие общечеловеческий имперсонально-нейтральный взгляд на коловорот природных циклов [8, р. 131, 230]⁴. Здесь нет привычных характеров и образов персонажей – автор сознательно развоплощает своих героев, лишает их телесной оболочки, сохраняя лишь звучащие голоса. Перед читателем проходят образы сознаний, существующих в пространстве внутреннего монолога, в потоке бесконечной речевой самореализации, потаенной, неявленной жизни, облеченной в текст, который, кроме читателей и автора, никто не услышит. По мнению Джулии Бригс, в «Волнах» В. Вулф создает эффект фотографического негатива, в котором то, что «сказано» героями на самом деле, является тем, что они чувствуют и думают, а их действительная речь остается вне пределов слышимости [7, р. 238]. Кажется, что автор непричастен к действию и максимально обезличен («I-less», пользуясь терминологией В. Вулф), он выступает в роли некоего сознания-проводника, передающего речевые портреты героев, его взгляд прикован к морскому пейзажу, выполненному в импрессионистической манере, и эти картины природы становятся условной декорацией, символической рамой произведения [6, р. 75, 76]. Хор голосов, рождающийся из шума и плеска волн, складывается в сознании автора в особый сюжет, в неповторимую картину реальности. Дж. Голдман отмечает особую роль читателя в «Волнах»: его голос имплицитно включен в повествование, которое, активизируя память, провоцирует его воображение к оформлению собственных аллюзий и образов, помогая автору в создании нового текста («encourage the reader to participate in the narrative with his/her own recollections») [11, р. 69].

В. Вулф в «Волнах» прибегает к пейзажно-символической живописности, стремясь в то же время создать особый эффект проекции кинематографических образов, быстро сменяющих друг друга на экране. С каждым новым пейзажем имперсональный взгляд повествующего сознания, в фокусе которого движутся и оживают картины природы, меняет угол обзора, расставляет иные акценты переживаний, по-разному видит мир: сначала рассвет сменяет редеющий сумрак наступающего утра, наполняющего жизнью побережье, сад и дом у моря, а затем, перевалив за полдень, день понемногу начинает таять и иссякать, сменяясь вечерней прохладой, тишиной сумерек и ночным покоем [18].

Исследователи, Д. Джилспай, Дж. Фишер, П. Якобс, неоднократно упоминают об изобилии художественных средств, заимствованных В. Вулф у других видов искусства (пластика визуальных образов, кадрирование, монтаж, остановленное мгновение, художественная перспектива, форма, музыкальный ритм), и говорят о многообразии муз, влиявших на писательницу [14, р. 108, 137, 230, 248]. Необходимость выразить свое уникальное видение, передать сложность и глубину собственного восприятия мира побуждало В. Вулф к постоянным инновациям – синтезу, экспериментам с жанром, художественной формой и литературной техникой, к непрекращающемуся поиску авторского голоса и собственного стиля. «Волны», по признанию самой В. Вулф, – «первая книга, написанная в ее собственном стиле», в которой она «разбивает шаблоны» романного жанра, произведение, где нашли свое воплощение многие нереализованные ранее идеи писательницы. Художественный язык романа наиболее адекватен ее мироощущению, способен передать объем и глубину ее вчувствования в мгновения жизни [13, р. 53]. В. Вулф удалось переплавить свои эмоции, переживания, воспоминания и ассоциации в неповторимый узор, уникальный художественный текст, который стал ее собственным ответом на требования эпохи.

Опираясь на дневниковые заметки писательницы и предложенную ею авторскую концепцию «Волн» («Автобиография»), литературоведы, К. Фруола, Дж. Бригс, Дж. Голдман, видят в «Волнах» модернистский *Künstlerroman*, «завершающий серию автопортретов В. Вулф», состоящую из четырех произведений («На маяк», 1927; «Орландо», 1928; «Своя комната», 1928; «Волны», 1931), где она отказывается от «конвенциональной идеи подобия между образом и объектом исследования, замещая его объемным и более абстрактным концептом бытия, жизни человеческого «я» [10, р. 176; 11, р. 69, 13, р. 230]. По опре-

⁴По мысли Дж. Бригс, В. Вулф выстраивает сюжет пейзажных зарисовок, опираясь на 60 и 73 сонеты Шекспира («Как движется к земле морской прибой...», «То время года видишь ты во мне...»), в которых также очевидна взаимосвязь между этапами человеческой жизни и постепенным угасанием дня [7, р. 262].

делению К. Фруолы и Дж. Бригс, «The Waves» являются духовной автобиографией художника, в которой автор запечатлел хронику жизни собственного сознания, со свойственными ему «важными событиями и циклами» («great events and revolutions») [7, p. 240; 10, p. 176–177].

Биографическая тональность интерпретации романа появляется и в свидетельствах друзей В. Вулф, ее духовных и литературных единомышленников, Л. Вулфа, В. Белл, Э.М. Форстера, позднее у исследователей возникнут предположения о том, что «Волны» – это одновременно и творческая биография, и автобиография, и роман о художнике. Г. Ли и Дж. Бригс видят в «The Waves» элегию, поэтический реквием Блумсбери, а сама концепция сплетенных между собой жизней героев, которые движутся во времени, в водовороте страстей и даже разъединяясь по жизни, сохраняют внутри себя чувство круга и близости, позволяет филологам уподобить образы романа характерам близких В. Вулф людей, которые входили в ее окружение [7, p. 250–251; 12, p. 115]. По признанию друзей писательницы, К. Белла и Дж. Лемана, вероятными прототипами героев романа были Томас Стернз Элиот – Луис, Джайлз Литтон Стречи – Невилл, Ванесса Белл – Сьюзан, в то время как в образах Джинни, Роды и Бернарда угадываются многие черты самой романистки. Леонард Вулф справедливо полагал, что «The Waves» представляют собой ничто иное, как сознание-текст художника, ставший универсальным именно из-за пронзительности и глубины переживания автором мира. В романе В. Вулф предпринимает исследование человеческой природы, создает «правдивый портрет души в ее странствиях по жизни», в своих дневниках она писала о необходимости вести «хронику странного состояния сознания» («a curious state of mind») и проследить, как «некая идея впервые овладевает умом человека и как этот процесс протекает в его сознании» [13, p. 113].

Концепция модернистской биографии, изложенная В. Вулф в двух очерках «The Art of Biography», (1923) и «The New Biography», (1932), отчасти представляет собой открытую полемику В. Вулф с отцом, Лесли Стивенсом, авторитетным критиком и биографом своего времени, главным редактором многотомного словаря национальной биографии («Dictionary of National Biography»), и включает в себя многие ключевые положения, значимые для понимания эссеистики и художественной прозы писательницы. В. Вулф настаивала на необходимости отсеивать события и впечатления особой важности от «мелочей», имеющих особую ценность для биографа, что вызвано хроническим недоверием романистки к масштабным событиям и жизнеописаниям «великих людей» [15, p. 146–155]. Вся проза В. Вулф вырастает из мелких, часто ничем непримечательных воспоминаний и образов, которые гнездятся в ее сознании художника и ждут своего часа. Так, импульсом к романам «Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй» и «На маяк» послужили ранние детские воспоминания о каникулах Стивенсов в Сент Иве, тогда как в «Годах» и «Между актов» биографические линии, которые на первый взгляд менее очевидны, восходят к идиллическим картинам детства и элегическому чувству утраты прошлых лет (потеря матери и сестры, болезнь и смерть отца, гибель брата Тоби). Когда в конце 1930-х гг. В. Вулф обращается к автобиографическим наброскам («A Sketch of the Past» «The Memoir Club Contributions», «22 Hyde Park Gate»), она приоткрывает завесу создания своих лучших образов – Джейкоба Фландерса, Клариссы Дэллоуэй, миссис Рэмзи, героев «Волн», Люси Суизин, – с каждым из них она делит часть своих детских и юношеских ощущений, наиболее ярких воспоминаний и оживляет их, вдыхая в них жизнь, обогащая образы героев собственным прошлым, наделяет их сознание памятью [17, p. 61–137, 140–157].

Биографизм В. Вулф раскрывает себя в «The Waves» как воплощение поколенческого единства и культурной памяти: сознание шести героев романа отражают стремительный поток времени и драму жизни, которая разыгрывается с помощью воспоминаний и образов, рожденных воображением автора. В то же время внешняя действительность, выступающая в романе лишь фоном, на котором разворачивается «подлинная» история героя, часто складывается из мимолетных картин и неприметных событий повседневной жизни самой В. Вулф. Подобное включение биографических мотивов в полотно романа оказывается свойственно поэтике В. Вулф 1930-х гг. и близко ее пониманию биографии не как пересказа непреложных фактов и реалий («truth in its hardest»), а как воссоздания атмосферы внутренней жизни «self» («rainbow-like intangibility»), его культурной памяти, мгнове-

ний прозрения («moments of vision»), благодаря которым мы может уловить подлинную сущность и индивидуальность человеческого «я» [15, р. 149, 153]. «Волны» раскрывают перед читателем оригинальность и магию своей поэтики во многом благодаря «живому» биографическому контексту, придающему произведению В. Вулф особую глубину и колорит. Наряду с неповторимыми авторскими экспериментами – «Орландо», «Флаш», «Роджер Фрай» – «Волны» могут, пусть и условно, претендовать на сходное жанровое определение модернистской биографии – уникальной хроники жизни целого поколения, литературной биографии Блумсбери.

Список использованной литературы

1. Зверев А.М. Вулф Вирджиния / А.М. Зверев // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / под ред. А.П. Саруханян. – М., 2005. – С. 102.
2. Любарец Н.О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф: автореф. дис. ... канд. філол. наук за спеціальністю 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н.О. Любарец. – К., 2007.
3. Batchelor J. Virginia Woolf. The Major Novels / J. Batchelor. – Cambridge, 1991.
4. Baldick Ch. The Oxford English Literary History. Volume 10: 1910–1940: The Modern Movement / Ch. Baldick. – Oxford, 2005.
5. Briggs J. Reading Virginia Woolf / J. Briggs. – Edinburgh, 2006.
6. Briggs J. The novels of the 1930s / J. Briggs // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / ed. by S. Roe and S. Sellers. – Cambridge, 2000. – P. 72–90.
7. Briggs J. Virginia Woolf. An Inner Life / J. Briggs. – N.Y., 2005.
8. De Gay J. Virginia Woolf's Novels and the Literary Past / J. de Gay. – Edinburgh, 2007.
9. Dick S. Literary Realism in Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, Orlando and The Waves / S. Dick // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / ed. by S. Roe and S. Sellers. – Cambridge, 2000. – P. 50–71.
10. Froula Ch. Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde: War, Civilization, Modernity / Ch. Froula. – Columbia, 2005.
11. Goldman J. The Cambridge Introduction to Virginia Woolf / J. Goldman. – Cambridge, 2006.
12. Lee H. Virginia Woolf / H. Lee. – L., 1997.
13. The Diary of Virginia Woolf / ed. by A. Olivier Bell and A. McNeillie in 5 vols. – N. Y., L., 1977 – 1985.
14. The Multiple Muses of Virginia Woolf / ed. by D.F. Gillespie. – Missouri, 1993.
15. Woolf V. Granite and Rainbow. Essays / V. Woolf. – N.Y., L., 1958.
16. Virginia Woolf: The Critical Heritage / ed. by R. Majumdar. – L., 1999.
17. Woolf V. Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings / ed. by J. Schalkind. – N.Y.; L., 1976.
18. Woolf V. The Waves. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91w/complete.html>

Стаття містить огляд аналітичних інтерпретацій останніх десятиліть одного з найбільш складних експериментальних романів В. Вулф «Хвилі».

Ключові слова: модерністська біографія, ліризована проза, драматизація розповіді, «потік свідомості», внутрішній монолог.

The article contains the review of analytical interpretations of the last decades of one of the most difficult experimental novels «The Waves» by V. Woolf.

Key words: modernist biography, lyrical prose, dramatization of narration, «stream of consciousness», interior monologue.

Одержано 15.02.2013.

НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 070 (05):1

Э.Г. ШЕСТАКОВА,
доктор филологических наук

РЕКЛАМНЫЙ МИР И КОММУНИКАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ И ПАРАДОКСОВ КАТЕГОРИЧЕСКОГО ИМПЕРАТИВА И. КАНТА

...Человек – существо не только разумное, но ещё и живое
А.А. Гусейнов «Мораль как предел рациональности»

В статье впервые рассматривается феномен рекламного мира и коммуникации в контексте ведущих проблем и парадоксов категорического императива Канта. Одним из ведущих понятий для И. Канта при отыскании и установлении высшего принципа моральности оказывается понятие доброй воли, т. е. автономии свободной личности. В новейшее время именно реклама, настойчиво и даже агрессивно предлагающая весь спектр товаров, вещей и явлений жизненного мира, вопреки собственным осознанным намерениям, приучает человека каждый раз делать самостоятельный выбор и в полной мере брать и переживать его последствия тоже бесконечно самостоятельно, а следовательно, быть более автономным, ответственным и осмыслительным в своих поступках.

Ключевые слова: реклама, рекламный мир, рекламная коммуникация, антропологическая катастрофа, категорический императив.

Мераб Мамардашвили в одной из первых лекций курса «Введение в философию» (1979), посвященных взаимосвязи философии и науки, так изящно и чётко обосновывает концептуальную проблему человеческого существования: «Сам мир культуры был изобретён человеком как такой мир, через который человек становится человеком. Я подчёркиваю слово «через который», поскольку человек не есть естественная данность» [1, с. 71–72]. И через несколько лекций, обращаясь к «Проблемам мира», так продолжает беседу о сущности взаимоотношений человека и мира: «... Законы мира должны быть таковы, чтобы в нём появилось существо, способное понимать эти законы. Это предданное требование (не эмпирическое), указывающее на различие между эмпирией и онтологией – есть онтологический человек и есть эмпирический человек. Эмпирический человек – случайное конечное существо. Но онтологический взгляд на человека пытается разрешить этот парадокс <...> Если, говоря о человеческом бытии, мы научимся рассуждать, отвлекаясь от его случайности и конкретности, то лишь тогда сможем обосновать возможность человеческих высказываний о мире. Не любых, а в которых видны законы мира» [1, с. 115–116]. М. Мамардашвили обосновывает свои идеи, отталкиваясь от трактатов античной философии, Спинозы, Декарта, Канта, исследований в области физики Эйнштейна, Бора, Уиллера, интеллектуальной литературы Фолкнера, Пруста. В таком контексте рассуждения о смысле мира и человека, о том, что человеку надо «...найти себе место в мире, чтобы этот мир понимать» [1, с. 120], выглядят естественно и логически предопределённо. Мир культуры и человека – это мир, прежде всего, ответственного понимания и ответственных актов понимания, совершаемых человеком. Безответственность понимания, по мысли М. Мамаршавили, ведёт к антропологической катастрофе.

Об одном из аспектов этого состояния ещё в 1989 г. писал М. Мамардашвили, акцентируя внимание на проблеме трансформаций культурных реалий и собственно человека в культуре: «Я имею в виду катастрофу антропологическую, т. е. перерождение каким-то последовательным рядом превращений человеческого сознания в сторону антимира теней или образов, которые в свою очередь тени не отбрасывают, перерождение в некоторое За-зеркалье, составленное из имитаций жизни. И в этом самоимитирующем человеке исторический человек может, конечно, себя не узнать» [2, с. 34]. Понятно, что М. Мамардашвили последовательно рассуждал о «высоких» сферах культуры, однако он постоянно учитывал и значимость маргинальных, обыденных пространств её существования, указывая на их внутреннюю неразрывную взаимосвязь, своеобразное перетекание. Он часто подчёркивал: «То, о чём я говорю, – это проблемы, выросшие из обыденной ситуации и находящие свою постановку уже на философском языке...» [1, с. 132]. Сам М. Мамардашвили не привлекал в качестве примеров обиходно-житейские реалии и факты, но в обязательном порядке, имплицитно их удерживал в качестве значимого фона и фонда своих рассуждений, диалогов с собеседниками. Это было важным даже тогда, когда его рассуждения обуславливались, отталкивались от проблем и парадоксов Спинозы, Лейбница, Канта.

Однако в начале второго десятилетия XXI ст., когда качественно изменилось культурное сознание и задаваемое им поле идеологий, понимаемых в широком смысле, эти идеи уже не могут быть прерогативой только высших ценностей общества. Точнее так. Они не могут быть в полной мере поняты, даже увидены и, тем более, обозначены через «связующие и одновременно невидимые, культурные нити внешне разных вещей, подпочвенно связанных» [1, с. 120], о чём особенно беспокоился М. Мамардашвили, без одного существенного условия. Без целенаправленного, последовательного и ответственного привлечения к размышлению явлений и вещей, *как бы* изначально аксиологически отторгнутых от онтологических, эпистемологических проблем мира и человека. Тех вещей и явлений, которые, находясь на самых удалённых перифериях культуры, образуя и обозначая слишком живые и житейски-обиходные её пределы и смыслы, априори относятся к сугубо эмпирическому пространству жизнедеятельности случайного и конечного по своей сути эмпирического человека.

Действительно, с точки зрения устоявшегося, общепринятого, общезначимого смысла, какое отношение рассуждения из области высокой философии, обращенные к бытийным проблемам мира и человека, имеют к рекламе¹, воспринимаемой утилитарно прагматически, как некий знак современной цивилизации и «паразитирующий» элемент культуры? Какое отношение рекламная коммуникация, направленная изначально, сознательно и исключительно на эмпирического человека и эмпирическое пространство его жизнедеятельности и жизнечувствования, на конкретный и конечно завершённый поступок, имеет к миру культуры, через который человек и становится человеком, осуществляя акт понимания? Возможно ли и целесообразно ли ставить проблему перерастания в рекламной коммуникации и рекламном мире человека эмпирического в человека онтологического, способного к пониманию себя, мира и его законов? В лучшем случае, её, рекламу, актуализируют общими проблемами массмедийности и информационного общества, упуская при этом, что реклама, ставшая неотъемлемой сущностной составляющей современной цивилизации, определяющая её сознание и самосознание, одновременно является и миром культуры, через который человек тоже становится человеком. Реклама перестаёт быть маргинальным явлением, перемещаясь в центр социальной и даже словесно-культурной коммуникации, и при этом активно апеллирует инициативному, деятельному эмпирическому человеку, приучая его выбирать. Естественно, что так же сложно представить, что реклама, наряду с трудами философов, представителей высокой науки и искусства, уже есть человеческое высказывание, в котором «видны законы мира» (М. Мамардашвили). И действия рекламы относится не только к эмпирическому, но и онтологическому человеку. Но

¹В данном случае под рекламой мы понимаем сложно организованное и дивергентно проявляемое единство рекламного текста, рекламной коммуникации и рекламно обусловленного поступка, ответного действия обыкновенного человека, беспрестанно интерпеллируемого современной культурой развитого информационного общества и рекламного мира.

одновременно уже невозможно и предположить, что реклама образует всего лишь самые отдалённые и малозначимые маргиналии культурного мира. По мере того, как жизненный мир и всё сопряженное с ним занимало прочную самостоятельную и легитимную позицию в культуре, становилось предметом пристального исследования, и реклама обнаруживала и обнажала свои новые ценностные смыслы и особенности существования в культуре.

Так сложилось, что реклама, составляющая неотъемлемую и значительную часть современной массовой культуры и социальной коммуникации, трактуется преимущественно в понятийном поле массовой культуры и рассматривается с позиции влияния и манипуляции сознанием индивида и общества в целом. С одной стороны, с таким подходом крайне сложно и непродуктивно спорить, т.к. являясь одним из господствующих репрезентантов культуры общества потребления и оставаясь таковым и в информационном обществе, реклама действительно, эффективно, поступательно, методично, целенаправленно формирует и воздействует на существенный сегмент культурных умонастроений. Используя константные культуроопределяющие архетипы, реклама создаёт необходимый миру потребления и власти мировоззренческий комплекс, стандарт и диапазон идей, моделей, типов поведения, героев, унифицируя индивида и социум на основе изначально и неустрашающего иллюзорного представления о свободе и многообразии выбора. Этим вопросам, задающим горизонт, диапазон и ведущие тенденции понимания феномена рекламы, в основном и посвящено подавляющее число исследований. Кроме того, существует огромное количество работ сугубо прикладного характера, направленных на технологию создания и продвижения рекламы на рынке. В принципе, такой подход исчерпывает видение и осмысление рекламы как ведущего явления нашей цивилизации, всё ближе движущейся, по мысли М. Мамардашвили, к антропологической катастрофе, когда человек может не выдерживать напряжения онтологических проблем в понимании. И в этом плане именно рекламный мир крайне часто ассоциируется с подобного рода антропологической катастрофой, особенно в исследованиях социологов, философов информационного общества.

Более того, эту идею наглядно подтверждают и сами рекламные тексты. Если внимательно посмотреть на весь корпус рекламных текстов, который активно использует почти трёхсотлетний опыт их массмедийной жизни и многовековую практику реализации в границах социальной коммуникации, то можно увидеть следующее. Рекламные тексты непосредственно обращены к конкретному и конечному жизненному пространству и человеку, для интерпелляции которых используют устоявшийся и стабильный набор героев, приёмов и методов. Однако в рекламных текстах массовой коммуникации обнаруживается ещё и преодоление, разрушение традиционно представленных значений символического мира, когда постоянная апелляция к образу социальной повседневности с заданными, готовыми смыслами и нормами оборачивается семантической опустошенностью и несостоятельностью, бесперспективностью. Например, пиво закономерным и естественным образом сопрягается с образами мужчин. Но как можно (подчеркнем ещё раз) уже в символическом мире различить «Сармат» и «Арсенал», когда в обоих случаях ведущим является образ мужественного, стильного, красивого, сексуально привлекательного мужчины, а различия даются через нюансы, которые часто снимаются в усеченном варианте рекламного текста? А проблемы различения даже гипотетически не ставится. Однако именно различение есть одна из сущностных основ понимания и условий удачного акта понимания. Так, в одном из вариантов рекламного текста пива «Сармат» загадочное, немного грустное и снисходительно непроницаемое лицо мужчины, по которому катится эротически сексуальная капля влаги, дается крупным планом рядом с запотевшей, покрытой тоже каплями влаги бутылкой пива. И лицо, и капля, и бутылка до предела довлеют телесностью. Они, как в фото-реализме, даются в преувеличенном виде, разрастаясь и заполняя своей чувственностью и осязаемостью экран, интерпеллируя этим реципиентов, как бы заставляя принять за смысл и целевую установку чистое созерцание. А в рекламном тексте пива «Арсенал» главным героем является мужчина с загадочным, авантюрно-приключенческим, военным прошлым, но в его облике подчеркивается та же таинственность, красота, дикая стильность, сексуальность и превосходство, что и в предыдущем случае. Аналогично дело обстоит и с иными предметами и вещами. Например, все женские средства гигиены и косметики дарят вечную молодость, красоту, неотразимость, защиту и уверенность в любых ситуациях, а сле-

довательно, с ними и престижность, социальную и частную значимость, гармонию в отношениях с собою, и, прежде всего, со своим телом (которое постоянно и настойчиво дробится на лицо, глаза, веки, ресницы, губы, ноги, интимные части). Но главное – все эти вещи даруют успех в любви, работе, карьерном росте, семейных взаимоотношениях. Однако вопрос остается в той же формулировке: как в символическом мире отличить косметику Faberlic от Avon, дезодорант Rexona от Lady Speed Stick? Тем более что набор эксплуатируемых тем, моделей, схем и приемов ограничен. С одной стороны, тематически и образно: счастливые, удачные, благополучные семья, работа, быт, отдых, досуг, развлечения, любовь, взаимоотношения между друзьями, коллегами, родственниками, с начальством. А с другой стороны, коммуникативными моделями: тип «лидеры мнений», «спираль молчания», «привратник». А между тем ни художественностью, ни формулой эстетического переживания в их традиционном виде эти типы текстов не обладают, но сохраняют результативность, не меньше чем истинное художественное произведение или же иное проявление «высокой» сферы культуры.

Однако при таком традиционном, функционально-прагматическом, подходе постоянно и как-то безответственно упускается то, что, с другой стороны, остаётся неразрешимым один ключевой вопрос: почему, хорошо зная сущность рекламы и рекламного мира, человек и социум даже XXI в. поддаются их искушению и воздействию? Почему человек XXI ст., давно переживший «смерть Бога», «смерть идеологии», продолжает откликаться на зов рекламы? Почему сам рекламный мир, тоже пережив несколько кризисов в течение XX ст., активно и уверенно стал героем XXI в., в том числе, и для пользователей Сети? Почему реклама столь сильно влияет не только на эмпирического человека, если употреблять понятия М. Мамардашвили, случайного и конечного по своей сути, но и на онтологического человека, включающего рекламу в своё проблемное поле понимания мира? Иными словами. Что не в психологическом, а именно в морально-этическом плане позволяет рекламе интерpellировать индивида и общество в целом, актуализируя их волю, стремления, ориентации, желания относительно предлагаемых ею ценностей и смыслов? Почему реклама всё же продуцирует человека на участие в мире? Что делает рекламный мир эффективным фактором воспитания и поддержки аксиологически и практически значимых смыслов повседневности в пространстве того, что И. Кант называл метафизикой нравов? Почему столь значимый для традиционной европоцентричной культуры принцип автономии воли оказался искушенным и, фактически, поработённым миром рекламы? И, главное, так ли это на самом деле? Причём показательно, что эти вопросы в равной мере значимы для коммерческого, политического и социального типов рекламы. Естественно, что здесь речь не идёт об упрощенно понимаемом мире рекламы, соблазняющем, заставляющем приобретать, выбирать тот или иной продукт, вещь, политсилу, социальное явление, например, определённый сорт пива, марку автомобиля, бренд одежды или обуви, аксессуары, политика, здоровый образа жизни и. т. п. Акцент ставится на ином. На том, что И. Кант называл «сверхъестественным внутренним воздействием» (курсив автора – Э.Ш.) [1, с. 139], обозначая им сущность категорического императива в человеке, который не может быть сведён к опытному знанию, но который подталкивает, ведёт человека к тому или иному эпистемологическому выбору.

Как представляется, получить ответы на эти вопросы возможно, перенеся акцент из плоскости массовой культуры и даже культуры информационного общества, а также предопределённых ими типов, моделей смыслопорождений и социальной коммуникации в пространство высокой культуры, изначально и константно ориентированной на определённые стабильные и сильные по своей сущности антропоцентрические ценности. Именно для такой культуры характерна направленность на сохранение смыслов, знающих, помнящих и развивающих безотносительные ценности, к которым относится вера, общественное благо как основа социального мироустройства и личность, которая изначально и априори предназначена для того, чтобы воплощать, поддерживать, оберегать и развивать эти безотносительные ценности. Постепенное и почти необратимое нарастание, максимальная активизация в европоцентричной культуре Нового и особенно новейшего времени феномена свободы на фоне маргинализации и качественной трансформации фундаментальных безотносительных ценностей привело к обострению конфликта между морально-

нравственными ценностями, автономией личности, рациональностью и иррациональностью, экзистенциальными основами культуры и личности. Этот широко обсуждаемый европейскими интеллектуалами конфликт постепенно захватил не только пространство элитарной культуры, но и стал одним из ключевых в жизнедеятельности массовой культуры и массовой коммуникации. Точнее необходимо даже говорить, о пространстве повседневности, относительно которого в первую очередь и происходит актуализация рекламы.

Проблема ничем не ограниченной и не имеющей под собой прочного основания свободы новоевропейской культуры стала предметом серьёзных размышлений. Однако относительно рекламы проблема свободы как проблема утраты и разрушения моральных и рациональных фундаментальных начал, фактически, не поднималась, что привело к упрощённому пониманию этого сложного феномена. Как не сложилась традиция исследования рекламы с позиции морально-этических норм и их обусловленности поступком и его оценкой, совершенных человеком сознательно и свободно. Акцентируем внимание еще раз на том, что речь идёт не о тривиально понимаемом выборе товаров и услуг, предлагаемых в рекламе, а о морально-онтологических проблемах: о предельно личностной способности, приученности, культуре, в конце концов, человека к выбору и индивидуальной ответственности за него и все проистекающие последствия. Причем постоянному выбору от бесконечно малого, почти ничего существенно незначущего в жизни человека, кроме небольших экспериментов в пространстве обиходности (тот или иной кофе, чай, макароны, крем для бритья, губная помада, духи), до социально определяющего политические и общественно значимые последствия (политсила, политлидер, социальный проект) и даже экзистенциально предопределяющего интимную жизнь личности (здоровый образ жизни, вегетарианство, защита природы, классическое искусство). Но последствия выбора, к которому приучает реклама, – это основа для акта понимания человеком себя и мира, представленных одновременно и в своём эмпирическом и онтологическом состояниях. Каковы бесконечно незначительно малыми не были последствия от, например, неудачного выбора той или иной зубной пасты, соуса к мясу или же средству личной гигиены, они создают и поддерживают в целом культуру ответственности человека перед собой за сделанный выбор и того, что он с собою принёс. Эта культура одновременно апеллирует к нравственным, рассудочным, эпистемологическим и экзистенциальным безотносительным основаниям жизнедеятельности и жизнечувствования. К тому же эта культура выбора обнаруживает и возможность понимания законов культуры, через которую человек, по мысли М. Мамардашвили, и становится человеком.

Реклама – это своеобразная и максимально полная практическая представленность и воплощенность коллизии безотносительных ценностей, ничем не ограниченной свободы личности и социума, обусловливаемых одновременно современностью и повседневностью. Именно поэтому необходимо актуализировать рекламу проблемами метафизики нравственности, что даст возможность понять скрытые культурные основы и механизмы действия этого феномена, а также посмотреть на него сквозь проблему понимания, увидеть поистине прочные и непрерывные «...культурные нити внешне разных вещей, подпочвенно связанных» [1, с. 120]. В этом смысле, в первую очередь, именно реклама обнаруживает и обнажает некие устойчивые основоположения культуры, мира и человека, глубокую онтологическую укорененность *«обыденного человеческого рассудка»*. Действительно, это великий дар неба – обладать прямым (или, как недавно стали говорить, простым) человеческим рассудком, – пишет И. Кант в «Пролегоменах ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука» (1783). – Но его нужно доказать делами, глубиной и рассудительностью своих мыслей и слов, а не тем, что ссылаешься на него, как на оракула, когда не знаешь, что сказать разумного в пользу его оправдания» (курсив автора – Э.Ш.) [3]. И реклама, как ни какое иное проявление массмедийности, доказывает не только важность обыденного человеческого рассудка как составляющей массы, толпы и не только в качестве обязательной ценностной *взаимоограничивающей* и *взаимоопределяющей* инстанции для критического, понимающего разума, но и его, обыденного рассудка, важность, незаменимость, «пригодность» именно «в своей сфере» [3]. При встрече с рекламным миром обыденный человеческий рассудок неизбежно и целенаправленно встречается и с неизбежной проблемой обоснованности (хотя бы для себя) человеческих дел, поступков, ре-

шений, выборов и, главное, их последствий, каковыми бы бесконечно малыми и ничтожными они не казались в масштабах человеческой жизнедеятельности. И в сфере современности, и в сфере повседневности, и в сфере «высоких» общественно значимых проблем, и в сфере хозяйственно-бытовых мелочей человек пытается обосновать свой выбор, во многом предложенный и предопределённый рекламой: от частного, приземлённо-обыденного, например, сорт, марка водки, майонеза или же чипсов, моды на чтение глянцевого журнала или отдых в Египте до определяющего государственные перспективы, господствующие культурные унаследования. Это один из парадоксов рекламы, позволяющих ей занимать столь значимое место в мире культуры. Привыкая к возможности выбора, приучая себя нести бремя ответственности за его последствия, самый обыкновенный человек воспитывает в себе и умение отказаться от некачественного кофе и не оправдавшего надежды политика, и даже от обманувшего личностные искания здорового образа жизни.

Пригодность рекламы в своей сфере, вновь-таки понимаемая не тривиально, обнаруживает то, что ещё в классическую эпоху пытался обосновать в метафизике нравов И. Кант: человек сам должен уметь для себя обосновывать, почему он сделал именно этот выбор, руководствуясь последствиями моральной вины и моральной ответственности, предопределяемых свободным выбором. И делает он это в обыденном мире, руководствуясь обыденным человеческим рассудком, или же в мире высших ценностей, где господствует критический разум, по большому счёту, не имеет значения. Главное – соблюдение принципа свободы воли и его умения пережить, в смысле сознательно понимать законы мира, о чём писал во «Введении в философию» М. Мамардашвили и о чём рассуждал И. Кант. Акцентируем внимание ещё раз: нет особой разницы в том, произойдёт ли это через принятие или отказ от непонравившегося, но активно рекламируемого и испробованного лично человеком на практике кофе, или же через выбор «безмолвствующего», с точки зрения рекламы, сорта чая, зубной пасты, или через социально осознанный приход в активную общественную жизнь, представленную множеством социальных, разнообразно рекламируемых проектов, или же наоборот – в диссидентство. Это и есть доказывание непосредственными делами своего выбора и в сфере обыденного человеческого рассудка, и в сфере метафизики.

Реклама при всей изначально известной нацеленности на игру добром, ценностью личности (*Ты заслуживаешь лучшее* – сущностное ядро рекламного мира) и ничем не ограниченной её, личности, свободы выбора в пространстве предлагаемого многообразия товаров, услуг, политических, экономических, социальных предложений, всё же внутренне преодолевает сугубо манипулятивный характер, который трактуют как тотально определяющий её суть. Она оказывается крайне специфической и опасной, но необходимой проверкой того, к чему стремилась и о чём гипотетически рассуждала классическая европейская культура, но что не могла, именно в силу присущих ей идейно-социальных стратификаций, осуществить. В этом плане интересен именно категорический императив И. Канта, суть которого была разработана в ранних работах, но чётко сформулирована в «Основоположениях метафизики нравов» (1785). Одним из ведущих понятий для И. Канта при отыскании и установлении высшего принципа моральности оказывается понятие *доброй воли*, т. е. автономии свободной личности. Кант так начинает обоснование того, что же такое добрая воля: «Рассудок, остроумие и способность суждения и как бы иначе ни назывались *дарования духа*, или мужество, решительность, целеустремленность как свойства *темперамента* в некоторых отношениях, без сомнения, хороши и желательны; но они могут стать также в высшей степени дурными и вредными, если не добрая воля, которая должна пользоваться этими дарами природы и отличительные свойства которой называются поэтому *характером*. Точно так же дело обстоит и с *дарами счастья*. Власть, богатство, почет, даже здоровье и вообще хорошее состояние и удовлетворенность своим состоянием под именем счастья внушают мужество, а тем самым часто и надменность, когда нет доброй воли, которая исправляла бы и делала всеобще-целесообразным влияние этих даров счастья на дух и вместе с тем также и самый принцип действия» (курсив автора – Э.Ш.) [3]. Если внимательно посмотреть на перечень *даров счастья*, то легко можно заметить, что они составляют ведущий спектр постоянно и целенаправленно рекламируемых товаров, услуг, способных и призванных дать счастье и комфорт. Более того, модели и ценностные способы их подачи составляют те негативные последствия, о которых предупреждал И. Кант.

В который раз максимально активизируется вопрос: ограничиваются ли, управляются ли в нашей современности *дары счастья*, которые максимально активно продвигаются и предлагаются для немедленного воплощения рекламным миром, доброй волей свободной личности? Каковы принципы и механизмы проявления доброй воли личности в мире рекламы, помимо, естественно, логически предопределенного выбора рекламируемого товара, услуги, партии? И значима ли такая постановка проблемы для рекламы, которая «работает» с обыденным миром, казалось бы, ничего не знающим и даже противостоящим миру элитарной философии и культуры? И что в обыденном мире значит принцип доброй воли, столкнувшийся с возможностью практически быстрого, лёгкого, доступного воплощения всевозможных *даров счастья*? И возможно ли действительно вырваться за пределы этого круга *даров счастья*, который почти не изменился со времён Канта, но приобрёл четкие семантические обозначения? Они соблазняют человека почти ежеминутно: диапазоном бытовых, социальных, политических, художественных возможностей воплощения самых прихотливых, но в то же время и самых, казалось бы, правильных, целомудренных желаний и фантазий. Например, в Сети постоянно и одновременно идёт реклама сайтов «Секс. Эротика. Разврат», «Я – украинец!», «Гой, ты, Русь, моя родная», «Музеи Италии», «Государственная общественно-политическая библиотека», «Appetit», «Психушка»... Можно выбрать что-то одно, можно оформить «набор», можно, всё совместив, тоже осуществить принцип свободы воли. При этом необходимо учесть, что И. Кант настаивал: «...Человеческий разум в сфере морального, даже при самом обыденном рассудке, легко может достигнуть высокой степени правильности и обстоятельности, тогда как, напротив, в теоретическом, но чистом применении он всецело диалектичен» [3]. В этом смысле культура выбора, созданная и развиваемая рекламой, во многом является основой для правильности размышлений человека, правильности его восприятия самого себя и мира культуры. Научившись выбирать и нести ответственность, эмпирический человек уже не может оставаться конечным и случайным существом, он обретает возможность прорыва и прикосновения к онтологическим смыслам культуры.

Ведущим условием достижения моральности непременно есть именно добрая воля свободной личности. Но в чём заключается её суть и принципы реализации, на каких основаниях она базируется и для человека эмпирического, и для человека онтологического? Как пишет по этому поводу Ю. Бородай, «...категорический императив – это всеобщий нравственный закон, который, по мысли Канта, должен определять всё многообразие практического поведения человека. Но это очень странный закон. <...> этот закон не вменяет человеку никаких обязанностей и ничего не запрещает. Он требует одного: во всех своих поступках ты должен исходить из автономии собственной воли, т. е. ты должен принимать решения самостоятельно, и, следовательно, сам должен брать полную меру моральной вины...» [4, с. 176, 177]. Если применить действия категорического императива к рекламе, т. е. сфере, где практическое поведение человека наиболее активно, хотя бы в идеале, то получим интересные и действительно странные, на первый взгляд, последствия этого странного закона. В новейшее время именно реклама, настойчиво и даже агрессивно предлагающая определённый товар, услугу или же политпартию, вопреки собственным осознанным намерениям приучает человека каждый раз делать самостоятельный выбор и в полной мере брать и переживать его последствия тоже бесконечно самостоятельно, а следовательно, быть более автономным, ответственным и осмыслительным в своих поступках. Причём это в равной мере касается и выбора сорта чипсов, зубной пасты, и политсилы, идущей к власти. Таким образом, то, что было предметом пристальных поисков И. Канта в сфере высшего принципа моральности, получило отклик в сфере повседневности.

Список использованной литературы

1. Мамардашвили М.К. Необходимость себя / Лекции. Статьи. Философские заметки / М.К. Мамардашвили; под общ. ред. Ю.П. Сенокосова. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
2. Мамардашвили М. Мысль в культуре / М. Мамардашвили // Сознание и цивилизация. – М.: Логос. – С. 30–43.

3. Кант И. Собрание сочинений [Электронный ресурс] / И. Кант. – Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/kant/kant_8_4.pdf

4. Бородай Ю. Миф и культура / Ю. Бородай // Опыты. Литературно-философский ежегодник. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 175–209.

У статті вперше розглядається феномен рекламного світу та комунікації в контексті провідних проблем і парадоксів категоричного імперативу Канта. Одним з провідних понять для Канта у пошуках і встановленні найвищого принципу моральності виявляється поняття доброї волі, тобто автономії вільної особистості. У наш час саме реклама, що наполегливо і навіть агресивно пропонує весь спектр товарів, речей та явищ життєвого світу, всупереч власним усвідомленим намірам, привчає людину кожного разу робити самостійний вибір і повною мірою брати і переживати його наслідки також безмежно самостійно та, відповідно, бути більш автономною, відповідальною і обачливою у своїх вчинках.

Ключові слова: реклама, рекламний світ, рекламна комунікація, антропологічна катастрофа, категоричний імператив.

The article considers the phenomenon of the advertising world and the communications in a context of leading problems and paradoxes of a Kant's categorical imperative for the first time. One leading Kant concept while searching and establishing the highest principle of morality is a concept of good will, i.e. autonomy of a free person. Nowadays it is the advertising that is offering persistently and even aggressively all range of the goods, things and the phenomena of the authentic world. Contrary to its own deliberate intentions it teaches a person to make each time an independent choice and face the consequences without any assistance in full, therefore, it enables him to be more independent, responsible and cautious in all his actions.

Key words: advertising, the advertising world, the advertising communication, anthropological accident, a categorical imperative.

Одержано 21.01.2013.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 82.31.82.091

Е.В. НИКОЛЬСКИЙ,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры истории и теории словесности
Российского православного университета (г. Москва, Российская Федерация)*

ЖАНР РОМАНА СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РУССКОЙ И УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ

В статье на примере русской и украинской литературы рассмотрена специфика такого романного субжанра, как семейная хроника, выявляются его определяющие черты: линейная хроникальность и семейная проблематика (наличие нескольких поколений одного рода, микроклимат семьи, проблемы отцов и детей), специфика историзма. Опираясь на опыт творчества современных российских писателей и литераторов русского зарубежья, чьи произведения стали широко известны в последние два десятилетия, автор делает вывод о том, что данный жанр имеет большие перспективы в литературе.

Ключевые слова: типы романной прозы, семейная хроника, семейная сага, специфика хроникальности, современная русская литература, экранизация.

Появление в XIX–XXI вв. многочисленных произведений с большей или меньшей точностью определяемых как «семейные хроники» – явление общеизвестное. К числу произведений этого жанра относятся: в немецкой литературе – «Будденброкки» Т. Манна, а во французской – многотомная эпопея о Ругонах и Маккарах Э. Золя, историческая пентология «Проклятые короли» М. Дрюона. В английской литературе жанр представлен «Сагой о Форсайтах» Д. Голсуорси. Яркое произведение, созданное в Латинской Америке, «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса.

Специфика жанрового типа, как и всякого иного, во многом определяется его генезисом; семейная хроника по ряду признаков, несомненно, может быть соотнесена с социально-бытовым романом, получившим развитие уже в литературе XVIII–XIX вв. Расширение семейной тематики в литературе середины и второй половины XIX в. имеет причины и социально-исторического, и типологического порядка. На развитие семейной хроники оказывают влияние и успехи наук биологического цикла, и увлечение физиологией, и традиции Э. Золя [1].

Жанр семейной (чаще родовой) хроники никогда не уступал по своей популярности детективу, исторической беллетристике и любовному роману. В сознании читателей семейная хроника рода всегда была наиболее солидным и основательным литературным жанром.

В западноевропейской и отечественной компаративистике своеобразие семейной хроники является одной из менее разработанных проблем. Например, «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (Москва, 2001) приводит около 30 иных разновидностей романной прозы. Но нигде не говорится о такой разновидности этого жанра, как семейная хроника.

В научно-критической литературе это терминологическое сочетание (или близкие ему синонимические определения) встречаются уже более 80 лет. Но исследователи не дают интерпретации, не вникают в самую суть проблемы. М.М. Бахтин, характеризуя историю развития жанра романа, доводит исследование его типологии до литературы XX века. Этот ученый определяет развитие и изменение в поэтике романного жанра, начиная с античности, обосновывает возникновение новых жанровых разновидностей, среди которых отмечает появление «романа поколений» (термин М.М. Бахтина) [2].

Такое определение жанра нам не представляется точным и приемлемым в силу ряда причин. Термин «семейная хроника» нам представляется более верным, так как он указывает на ряд определяющих жанровых признаков, характерных для новой формы романа. Семейная хроника, соединяя историю жизни человека с жизнью и историей общества, формирует изображение закономерностей общественных изменений, проявляющихся в психологическом становлении героя, в особенностях его социального бытия.

В статье «Роман 1910-х годов. Семейные хроники» К.Д. Муратова отмечает, что семейная хроника – процветающий жанр литературы конца XIX – начала XX столетия. «Воспроизводя облик представителей трёх последних поколений того или иного рода, писатели ставили задачу проследить за судьбой не отдельно взятой семьи, а целого сословия, которое они представляли» [3, с. 107]. В семейной хронике Ивана Бунина «Суходол» в широком историческом плане представлена летопись дворянского рода Хрущевых. Автору важно запечатлеть необратимый ход времени, приведший к «оскудению усадеб» [3, с. 115]. По мнению автора, повесть «Суходол» можно отнести к разряду семейных хроник, и, наш взгляд, это наблюдение вполне закономерно: начало XX в. характеризовалось своего рода «романизацией» малых прозаических жанров. Однако в данной статье приведен анализ нескольких семейных хроник указанного периода, но отсутствуют критерии для отнесения тех, или иных произведений, к этому типу прозы. Кроме того, далеко небесспорным, на наш взгляд, является и определение биографической трилогии А.М. Горького (романа воспитания) как семейной хроники, хотя в этом произведении отражены лишь только детские и юношеские годы Алексея Пешкова, а предыдущие два поколения подробно не описаны.

По наблюдению выдающейся исследовательницы русской литературы А.М. Грачевой, в семейной хронике изображается «бытовое течение жизни» нескольких поколений дворянского рода и их взаимоотношения с крестьянством, через которые автор демонстрирует, что настоящее (судьба «внуков») закономерно обусловлено прошлым (делами «отцов» и «дедов»), а за судьбой конкретного рода просматривается судьба всего дворянского класса [4, с. 65]. Однако в цитируемой статье не показано, какие именно особенности отображения времени в тексте произведений этого жанра являются определяющими для формирования семейной хроники как таковой.

Исходя из этого, дополнив все вышесказанное, обратимся к толкованию в литературоведческой науке самого термина «хроника», составляющего вторую часть семантического ядра определения исследуемого жанра. В основе хроники как явления словесности лежит повествование о фактах и событиях, выстроенные в хронологическом порядке, в **линейной последовательности (time-line)** [5, с. 272]. По наблюдениям зарубежных филологов, в произведениях такого рода описываются события, которые произошли до другого события, ведущие к нему, а также те, которые происходили после этого, связанные с ним. Для хроники характерен экстенсивный сюжет, образующийся чередованием сцен, фрагментов, картин, меняющейся действительности, структура хроники отражает темп, длительность, порядок и ритм описываемых событий, за точку отчета которых принимаются моменты реально-исторического времени [6]. Замкнутое, остановившееся время – предмет семейной, усадебной реалистической хроники [7] (С.Т. Аксаков [8], Н.С. Лесков). Редкая, как самостоятельный жанр, хроника образует внутри многих произведений систему включения реального исторического времени в вымышленный сюжет.

Мы считаем линейный принцип крайне важным для семейной хроники, ведь именно в таком случае восприятие исторических явлений становится более целостным и объективным, лучше прослеживаются причинно-следственные связи и закономерности. В случае сбоя в хронологии, фрагментарности, различных форм гетерохронного изложения материала ухудшается качество восприятия. Но стоит отметить, что здесь идет речь об иных художественных задачах и иных жанровых формах.

Линейный принцип определяет «хронику», в то же время история поколений может быть представлена иными способами (ретроспекция и воспоминания, как в романе В. Шишкова «Угрюм-река»). Отличительной чертой таких произведений является то, что их действия не растянуты во времени и составляют меньший временной отрезок. Исходя из этого, можно заключить, что терминологическая формулировка М.М. Бахтина («роман поколений») нуждается в уточнении с учетом особенностей поэтики рассматриваемых произведений.

Как известно, семья символизирует нацию, которая прошла через многие трагические изломы, но не раскололась до конца, ибо скрепы, сдерживающие ее, оказались сильней любых исторических катаклизмов. Подробное исследование писателями семейной темы выливается в создание особого типа романной прозы – семейной хроники, отличительной особенностью которой является движение (смена) поколений в контексте эпох. Историческая эпоха в семейной хронике представлена жизнью 2–4 поколений и занимает значительный период в истории общества, что формирует еще одну специфичную черту жанра – соотнесение истории страны с историей семьи.

Эти произведения создаются писателями именно для того, чтобы возродить преемственность поколений – то есть доказать, что главные катаклизмы позади и жизнь продолжается, несмотря на трагические и драматические коллизии. Стоит отметить, что в семейных хрониках реализуются некоторые художественные принципы исторического романа, когда сочетаются исторический, социальный и гуманистический подходы, под гуманистическим подходом следует, на наш взгляд, понимать также и антропологически-аксиологический ракурс.

Однако, историзм романа – семейной хроники своеобразен: крупные события, а порою и реальные исторические деятели, присутствующие в романе, как правило, не интересуют автора сами по себе, но они находят отражение как имеющие значение для данной семьи (формирование характера подрастающего, или, же изменение взглядов взрослого поколения).

Таким образом, авторы предлагают именно несколько иной взгляд на историю, как бы снижая её масштабы и очеловечивая её. Таким образом, сменная хроника (или «семейная сага», таков синонимический термин, бытующий в современном литературоведении и критике) становится главным жанром, повествующем о распаде империи, упадке старого государства и рождении нового. Это вполне закономерно и объяснимо: смену доминирующих идеологий проще всего показать через смену поколений, конфликт отцов и детей; слом уклада лучше всего иллюстрируется распадом большого патриархального семейства, а также ростом самосознания личности.

Разумеется, что личность немыслима вне контактов с обществом. Поэтому при определении личности и ее места в романе надо иметь в виду характер ее взаимоотношений с обществом. Прояснить такое соотношение нам позволяет понятие романной ситуации, составляющей базовую основу романа как жанра. Итак, романная ситуация представляет собою взаимоотношение личности, среды и микросреды, где личностью является герой, обладающий более-менее значимым внутренним миром; микросредой – совокупность главных героев; средой же – совокупность таких героев, с которыми соприкасаются герои романного типа, и которые, как правило, далеки и чужды им. Отметим, что, сопрягаясь с хроникальностью, романное начало не утрачивает своей специфики, но все произведение в целом приобретает новый эстетический смысл.

Для семейной хроники отличительной чертой является специфика соотношения среды (общества в целом и окружения семьи в частности) и микросреды, которая в данном субжанре представлена группой лиц, «связанных между собой родственными узами» [9, с. 58]. Особо отметим, что состав микросреды в ходе действия романа может меняться из-за появления на свет, взросления, старения, смерти героев произведения. Так же изменчивы и сами функции персонажей; они могут переходить из главных героев во второстепенные, то есть из микросреды в среду и наоборот.

Для произведений этого жанра в целом характерно: соблюдение принципа четкой хронологии, господство линейного принципа, что текстуально оформляется датировкой событий (Т. Манн), обозначением времени действия глав (К. Маккалоу), соотнесением со-

бытий романа и событий истории (действие произведения и смена царствований, исторических эпох (романы Вс. Соловьева, М. Горького и другие произведения русской литературы); а также естественными принципами старения или взросления персонажей. Этим отличаются черты семейной хроники от романов поколений.

Художественное время может расширяться за счет сведений о родословии героев (вплоть до XVI в., как, например, в романе Вс. Соловьева «Хроника четырех поколений» и далее, если учесть, что само действие происходит в XIX–XX вв.) Роман – семейная хроника исследует (в различной степени) традиции семьи, её микроклимат, проблемы отцов и детей, в этот жанр включено также и изучение конфликтов и социальных связей семьи (проблема индивида и общества не является сугубой прерогативой этого жанра, но в нём она тоже присутствует).

Анализируя общие аспекты проблематики этого жанра, можно выделить несколько наиболее типичных проблем, раскрывающихся в семейных хрониках: соотношение истории семьи и истории общества, что, в свою очередь, рождает ряд других особенностей, являющихся прерогативой именно этого жанра, составляющих его *классические мотивы*. Это мотивы вырождения (деградации, дегенерации). Такой подход нам представляется несколько односторонним: более правомерно говорить об эволюции героев на протяжении семейной истории. Эти изменения могут носить как негативный характер (то есть вырождения, в том числе рост физических и психических болезней, духовно-интеллектуальное оскудение, снижение социальной активности, физиологическое бесплодие), так и позитивную направленность (*возрождение, восстановление потенций рода после мрачных лет дегенерации*).

Зачастую угасание рода обусловлено духовно-нравственными причинами. Писатели, работавшие в жанре семейной хроники, на материале «малой истории» (то есть истории семьи) отметили всеобщее нравственное оскудение, весьма характерное для XIX–XX вв. Так, злым роком для семьи Артамоновых стало стремление к накоплению земных богатств в ущерб исканию сокровищ Святого Духа. Для семьи Горбатовых, описанных в романе Всеволода Соловьева «Хроника четырех поколений», отступление от православия (масонство, оккультизм, восточная мистика, охлаждение веры и порочный образ жизни) приводят к деградации. Лишь возродив веру и вернувшись к истокам (родная земля, золотые традиции дворянской культуры), род восстанавливается и обретает новые силы. С православной точки зрения, произведения этого жанра иллюстрируют возможный промысел Божий, касающийся одной семьи.

Семейные хроники, как мы уже отмечали выше, пользовались популярностью у массового читателя в Российской империи. На протяжении XIX – начала XX вв. были широко известны произведения, близкие к жанру семейной хроники, такие как «Иван Иванович Выжигин» и «Петр Иванович Выжигин» М.Е. Салтыкова-Щедрина; «Война и мир» графа Л.Н. Толстого; «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского; «Захудалый род: семейная хроника князей Протазановых» Н.С. Лескова; «Гарденины: их дворня, приверженцы и враги» А.И. Эртеля.

После 1917 г. русская литература в метрополии не забыла этот жанр. Все, что создали советские авторы, неравноценно. Однако каждый писатель так или иначе продолжал традиции своих предшественников. Советские семейные хроники пользовались в семидесятых годах прошлого века оглушительной популярностью независимо от их литературных достоинств и уровня, как, впрочем, и исторической объективности. Мы говорим о таких книгах, как «Русь» П. Романова, «Строговы» Г. Маркова, «Занины» В.Н. Трапезникова, праслинскую трилогию Ф. Абрамова, «Любавины» В. Шукшина, «набатовский» цикл Ф. Таурина и, конечно, бессмертные творения А. Иванова «Вечный зов» и П. Проскурина «Судьба», историческую хронику Е. Федорова «Каменный пояс» и другие. Обычно семейные хроники отражают историю выживания семьи в драматическую пору, когда само существование семьи ставилось под угрозу. Кризис сталинизма породил «Журбиных» Всеволода Кочетова; отчетливый упадок уже советской империи вызвал к жизни жанр семейной хроники в творчестве Г. Маркова («Строговы»), А. Иванова («Вечный зов»), П. Проскурина («Судьба» с двумя продолжениями). На гибель СССР успел отреагировать один Василий Аксенов: «Московская сага» была одновременно и пародией на семейно-исторический роман, и первой

пробой многих современных приемов. В конце 1990-х пронизательные литераторы ощутили некоторую стабилизацию и необходимость осмысления нового бурного периода. Писателем в этом жанре в новом периоде истории русской литературы стал Дмитрий Вересов, написавший романы «Черный ворон» и «Летописец», а поскольку в советской истории много иррационального, он стал одним из первых, кто создал мистический (фактически оккультно-языческий) колорит на семейном материале.

Тенденция отображать историю семьи проявилась и в творчестве других современных писателей. Например, Елена Арсеньева издала в «Эксмо» серию романов «Русская семейная сага»: «Несбывшаяся весна», «Зима в раю», «Осень на краю», «Последнее лето». В них отобразилась история русского дворянства и интеллигенции от начала XX в. до 1960-х годов. Последовательное изложение судеб трех поколений раскрывает то, как история проходит через жизнь простых людей, коверкая и искажая их судьбы. Однако, несмотря на сложные исторические обстоятельства, герои сохраняют себя и культурное наследие своего сословия. Другие семейные хроники («Дети Ванюхина» и «Дом образцового содержания» Григория Рязского, «Две судьбы» Семена Малкова) известны широким массам наших соотечественников в основном благодаря экранизациям, более или менее удачным.

В украинской литературе жанровый тип семейной хроники восходит к творчеству Анатолия Патрикевича (1834–1871). Будущий писатель родился в небогатой семье сельского священника. Учился в Киевском университете, был учителем, акцизным чиновником, потом священником. В «Основе» (1861, окт.) напечатан этнографический очерк Свидницкого «Великден у подолян» («Пасха у подолян») и несколько малороссийских повестей. Наиболее крупное произведение Свидницкого – «Люборацкие» – появилось после смерти автора в львовском журнале «Зоря» в 1884 г. В этом произведении много автобиографических мотивов, есть правдивые сцены из быта православного духовенства Юго-Западного края при господстве польских помещиков. Историко-бытовую ценность имеют описание «зеленых святок» и изображения бурсацкого быта. Роман «Люборацкие» – хроника упадка священнического рода в трех поколениях. Широкое тематическое полотно произведения дало основание И. Франко назвать его первым реалистическим романом на бытовом фоне.

Как по содержанию, так и по художественной форме, роман «Люборацкие» – звено между прозой Григория Квитки-Основьяненко, Марко Вовчок и позднейшей реалистической бытовой эпической прозой Ивана Нечуя-Левицкого и Панаса Мирного. Но на литературу второй половины XIX в. роман Свидницкого влияния не имел, поскольку был издан только через 15 лет после смерти автора. В романе раскрываются проблемы общественной жизни Украины в 20–60-е годы XIX ст. Назовем лишь основные из них: вопрос обучения и воспитания в системе школьного образования; гибель талантливого человека, который не находит поддержки в обществе; протест против унижения личности; изобличение явлений насаждения украинскому народу чужой культуры и морали.

Роман недаром назван автором «семейной хроникой». Писатель будто воссоздал события и переживания детских дней, когда он жил с отцом и матерью и когда учился в бурсе. Отдельные персонажи А. Свидницкого будто бы спроектированы из реальных людей, которые были близко знакомы писателю. Например, образ отца Гервасия большей мерой написан с отца Анатолия Свидницкого – священника Патрикея. Частично и образ матушки напоминает мать писателя, добрую, работающую, глубоко верующую женщину. Образ Антося – это воплощение характера, привычек и вкусов самого писателя. Судьба Антося в романе трагическая, как и судьба самого Свидницкого. Наверное, автор подсознательно предчувствовал свою раннюю кончину. Для изображения сестер Масы и Орыси послужили прототипами сестры Свидницкого Мария и Юлия. Мария, действительно, училась в пансионе госпожи Вернер в Терновке. Учительница госпожа Вернер и стала прототипом госпожи Печержинской, у которой училась Маса. Из жизни были взяты и другие персонажи. Например, муж Орыси, поп Тимоха Петропавловский, воспроизведен из образа священника села Соболевки, который был пьяницей и грубияном.

В романе показано, как Тимоха убивает молодую жену Орысю бутылкой, издевается над старой попадьей до тех пор, пока не попадает за решетку. Тем не менее, следует отметить, что автор не фотографически отобразил живые человеческие фигуры, а художествен-

но воссоздал типичное для провинциальных уголков Украины середины XIX ст. Даже трагические эпизоды в сюжете (самоубийство Мاسи, смерть Антося, убийство Орыси) воспроизводятся без остроты психологизма, а как констатация неминуемого события.

Сюжет романа развивается постепенно, с логической последовательностью изложения событий. Автору присуще глубокое знание материала, богатства народного языка, жизни церкви и мирян. Начинается роман пейзажным рисунком подольского села Солодки, где и живет семья Люборацких, которая состоит из отца Гервасия, матери и их детей: Антося, Маси, Орыси и Феклы. Жить им очень тяжело, так как село небогатое, а поэтому и подаяния в церковь скудные. Тем не менее, семья Люборацких живет в согласии. Уважение младших к старшим, культ отца передаются через постоянные ссылки в разговоре с домочадцами на его мудрость и знания религиозных догм. Любовь и взаимное уважение наблюдают дети и в отношениях отца и матери. Батюшка Гервасий обращается к матери ласковым словом – сердце. Воспитание детей ничем не отличается от воспитания в простых крестьянских семьях. Завязкой дальнейшего развития сюжета является рассказ о посещении отцом Гервасием польского господина Росолинского, который в общении с батюшкой постоянно убеждал его, что все украинское – это мужичье, низкое и некультурное. И, в конце концов, убедил отца отдать «старшенькую» учиться в польский пансион.

Среди младшего поколения центральное место занимает образ сына Люборацких Антося, который является композиционным центром романа. От природы Антося искренний, остроумный и смелый. Он старается протестовать против схоластики, нечеловеческих издевательств над бурсаками: за каждую вину били розгами так, что иногда ученики теряли сознание. Но что могла сделать одна юная пылкая душа против целой системы с человеконенавистническими законами? Система уничтожила Антося. Его, одного из самых перспективных учеников, выпускают из семинарии «без разряда» да еще и насильно женят на молодой уже «девке», а Галя, которую любил Антося, не могла быть с ним. В расцвете сил, крайне опустошенный безнадежностью и грустью, Антося умирает.

Поженив Орысю с попом Тимохой, мать думала зажить счастливо, при внуках. Но самодур зять глумится над старой женщиной, выгоняет ее из дома и, в конце концов, осиротил единственного внука – маленького Фоню: убил его мать, свою жену Орысю, когда она однажды вступилась за прихожан. Вопреки отдельным комическим эпизодам, произведение печальное, преисполнено трагизма. И концовка его тоже трагическая: старая Люборацкая умирает в дороге. Феклу – самую молодую Люборацкую, отдают в монастырь. Лишь Галя, бывшая любимая Антося, живет счастливо, выйдя замуж за подлого доносчика Робусинского. Она пренебрегла и любовью, и памятью об Антося. Таков печальный финал первой малороссийской семейной хроники.

В украинской классической и современной литературе к этому же жанру (или близким к нему разновидностям прозы) можно отнести и русскоязычное произведение «Братья-близнецы» (1857) Олексы Стороженко украиноязычные романы «Мария» и «Волянь» (1933) Уласа Самчука, «Петрий и Довбушук» (1875) Ивана Франко, а также «Тени исчезающие» («Тіні зникомі») (2002) Валерия Шевчука. Сама по себе малороссийская традиция семейных хроник требует особого, значительно более подробного рассмотрения.

В современной украинской литературе к семейной хронике можно отнести роман Марии Матиос «Майже ніколи не навпаки» («Почти никогда не наоборот»), который вышел в свет в 2007 г. Тезис писательницы о том, что «значит не время, а человек в обстоятельствах времени», раскрывается через драматическую историю нескольких гуцульских семей времен Австро-Венгерской монархии, Первой мировой войны и первой трети XX ст. Роман включает в себя три новеллы. У каждого героя своя правда, каждый поступает по своему. Все меняется в мире, но вечные Любовь и Ненависть идут сквозь века. Все меняется, но все остается. Большие страсти обычных людей, легкий флер мистики, «многоярусный» сюжет, ненавязчивые размышления над вечной дилеммой Греха-Искупления, удивительное языковое богатство – эти неперенные атрибуты стиля Марии Матиос побуждают к глубоким размышлениям, неприкрытому восхищению и вызывают потребность погружаться в многоликий и колоритный мир писательского воображения и реальных фактов. Каждый персонаж этой незаурядной драмы имеет безусловное алиби, неотменимую правду и собственные суды чести.

Текст книги «Майже ніколи не навпаки» держится на эстакаде психологических узоров. И это объяснимо. Поскольку Мария Матиос довольно полнокровно представляет традиции психологически заряженной прозы. Психологизм основан на семейно-бытовых коллизиях крестьянской жизни, что вполне закономерно.

В тексте романа, как и вообще в прозе Марии Матиос, ощущается категория, которая может быть представлена как «воля автора». Эта воля пробивается уже в новелле первой: «Чотири – як рідні – брати», где изображена главная ситуация-коллизия всего текста, – расправа над Дмытрыком Чевьюком. Собственно, каждая из двух следующих новелл – «Будь-те здорові, тату» и «Гойданка життя» – содержит в себе черты предыстории и постистории к ведущей коллизии.

Свидетелями, участниками расправы были несколько лиц, среди которых и Андрий, родной брат Дмытрыка, фактически ставший соучастником убийства. Все это произошло совершенно рядом, на соседском дворе, в хате Варварчуков. Это происходило в социуме (то есть романной среде), который полнится слухами, разговорами, мотивированными и совершенно не мотивированными предположениями, одним словом, полнится людской молвой. И только «волей автора» можно объяснить то, что ни отцу Кириллу Чевьюку, ни матери Василине, не только не стало известно, но и даже родительское сердце не подсказало, что в таинственной гибели Дмытрыка не обошлось без «своих» – без участия членов его семейства и хорошо знакомых людей. И это при том, что, когда Кирилл Чевьюк отправился на охоту, оказавшуюся для него последней, смертельной, то Василина, словно предчувствуя беду, зачем-то вышла за калитку, провожая его в холодное осеннее утро.

«Воля автора» угадывается и в том, что Иван Варварчук, не будучи до конца уверенным в том, что Петруня, его молодая жена, изменила ему с Дмытрыком (об этой Ивановой неуверенности сообщается в новелле второй), все-таки решает расправиться с соседом Дмытрыком, для чего сговорился с Грыцьком Кейваном (история его семьи излагается в новелле третьей), который, сам будучи многодетным отцом, решает помочь Ивану в расправе над Дмытрыком.

Во второй и третьей новеллах изображаются коллизии судеб и душ всех, кто был свидетелем или причастен к расправе над младшим Чевьюком, – Петруни, Ивана Варварчука, Григория Кейвана. Всех, кроме Андрия Чевьюка. По логике структурной концепции «... майже ніколи не навпаки», новелла о душе и судьбе Андрия до и после расправы над своим родным братом могла бы стать, скажем, четвертой и самой напряженной, самой открытой в этом тексте. Однако Андрий Чевьюк, промелькнув в нескольких эпизодах, большей роли в семейной саге не сыграет, хотя мог бы стать одной из самых драматичных персон во всей этой истории с расправой. Тем более что штрихи к душе и судьбе Андрия писательница набросала.

Дальнейшие события излагаются в романе «Почти никогда не наоборот». И именно семейная хроника, чем на самом деле является это произведение, создает истинный дух ушедшей эпохи, «родимые знаки» которой до сих пор мешают части современного общества воспринимать украинскую историю без купюр, цензуры и раздражительности. Но катарсисами такого звучания, которые предлагает Мария Матиос в этом романе, измеряется сущность человеческих стремлений, страданий, настоящей любви, а также человеческой природы вообще. Попытки писательницы «поправить всемирную несправедливость любовью» (по Лесе Украинке) или «преодолеть человечество благородством души» (по Ницше) создают галерею художественных образов и символов, которые очень точно вписываются в исконные ценности человеческого духа, представления о морали и о порядочности.

Речь не идет о том, что сюжетные решения, предложенные в тексте «Майже ніколи не навпаки», невозможны. Речь о другом – о том, что в исполнении Марии Матиос эти решения недостаточно убедительны, я бы даже сказал, не до конца додуманы. И потому за ними угадывается то, что может быть определено как «волевая натура автора». Одним словом, персонажи в решающих для основной сюжетной канвы событиях ведут себя так, как того хочет Мария Матиос. Для развития лейтмотивной и дополнительных сюжетных перспектив.

Очарованный безупречным стилем нового романа читатель несколько озадачен горькой логикой изложенных событий. Лишь на последних страницах книги он найдет ответ,

почему так произошло в первой новелле «Четыре – как родные – братья». А финальная новелла окончательно убедит, что почти никогда не наоборот. Потому что не могло быть иначе...

Каждый персонаж этой необыденной драмы имеет неоспоримое алиби, неопротестуемую правду и собственные суды чести. А значит, имеет право поступать так, как нельзя предусмотреть никакой логикой или писаным законом. Законы чести вступают в противоречие с законами сердца. И потому почти никогда не наоборот.

Очевидно, что «семейная сага» Матиос не имеет ничего общего со скандинавскими манускриптами, поскольку в ней изложена начавшаяся 100 лет назад история нескольких гуцульских семей. Но по духу, глубине эмоционального восприятия и социально-исторической значимости книга – это, без сомнения, литературный шедевр, который смело можно назвать эпической «сагой».

Своеобразный стиль писательницы, тяготеющий к традиционным формам общения с читателем, очень часто дает основания сравнивать написанное ею с творчеством кого-нибудь из классиков украинской литературы. Однако на этот раз очень трудно сконцентрироваться на одном из мэтров. В «саге» можно заметить «след» Панаса Мирного, поскольку социальный психологизм здесь на одном из первых мест. Правы будут те, кто будет отрицать это, поскольку, прежде всего, узрит этнографические влияния Григория Квитки-Основьяненко. Исследователи же украинской новеллистики, безусловно, будут намекать на школу Василия Стефаника и Ирины Вильде.

Но так открывается загадка творчества самой Марии Матиос, которая достигла в прозе главного: обрела свое, неповторимое лицо: стиль ее произведений можно сравнивать со стилем любого классика, но ни в коем случае нельзя с ним отождествить. Первое, что бросается в глаза, – это композиционное совершенство «саги». Три новеллы, из которых она состоит, составляют органическое единство, несмотря на то, что каждая из новелл – это новое историческое и социальное измерение человеческого существования. Их объединяет не столько захватывающий сюжет, перманентное ожидание развязки, главные герои, которые переходят из новеллы в новеллу, а, в первую очередь, философия жизни украинца, которую изучаешь сквозь хитросплетения почти детективного рассказа. Здесь стоит особо подчеркнуть, что под «философией жизни» понимается не идеология, которую навязывает автор, а сопереживание, эмоциональное состояние души, когда торжество и поражения литературных персонажей становятся твоей личной драмой.

В этой связи настоящей находкой для литературных гурманов станет микроновелла в которой речь идет о старосветском гуцульском обычае пить на свадьбе водку из деревянного бокальчика в котором отверстие на дне придерживается пальцем.

По большому счету, роман Марии Матиос – это еще один, на первый взгляд, банальный рассказ о любви и ее непредсказуемых выражах. Но что же тогда так привлекает, манит читателя? Очевидно, что каждый сам дает ответ на этот вопрос. Но думаю, что есть основания говорить о своеобразной «магичности» и даже «мистичности» этого чувства в творчестве писательницы. Оно у нее способно сломить не один железный характер; не одну человеческую судьбу поставить на грань жизни и смерти; оно, с одной стороны, возвышает человека как идеальное создание Божье, а с другой – бросает его на самое дно общественных отношений, откуда возврата нет.

Еще одна особенность книги, как, в конечном счете, и творчества писательницы: реальный исторический и географический фон, на котором бурлят страсти ее героев, на самом деле никогда не является только фоном. Скажем, невозможно представить себе, чтобы персонажи новелл жили вне гуцульского контекста. Мастерство, с которым Матиос «вмонтировала» сюжетные линии, характеры и поступки своих героев и антигероев в так называемый местный колорит в историю Украины, не только захватывает, но и приводит к полному слиянию мира людей с данной им Всевышним землей как общественно-духовной субстанцией. И если в жизни ее героев появляются чужаки, а Буковина не раз была оккупированной территорией, то это только кристаллизует национальную самобытность края и характеры людей, испокон веков там живущих.

В заключении отметим, что XX в., ставший катализатором (ввиду того, что многие события нашей истории приводили к кризису института семьи) для этого жанра, – время

больших жизненных изменений в России, что не может не отражаться в литературе. Поэтому вполне можно с уверенностью утверждать, что в будущем появятся новые семейные хроники на великих евразийских пространствах от Черновцов и Львова до Владивостока.

Список использованной литературы

1. Хедел Р. Семейный роман как жанр / Р. Хедел // Русская антропологическая школа. Труды: сб. статей. Вып. 7 / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т «Рус. антропол. шк.». – М.: РГГУ, 2010. – С. 176–188.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Наука, 1972. – 381 с.
3. Муратова К.Д. Судьбы русского реализма начала XX века / К.Д. Муратова. – Л.: Наука, 1972. – 290 с.
4. Грачева А.М. «Семейные хроники» начала XX века / А.М. Грачева // Русская литература. – 1982. – № 1. – С. 60–81.
5. Grafton, Anthony; Rosenberg, Daniel, Cartographies of Time: A History of the Timeline. – Princeton: Architectural Press, 2010. – 272 p.
6. Кожин В.В. «Семейная хроника» С.Т. Аксакова / В.В. Кожин // Победы и беды России. – М.: Эксмо, 2005. – 339 с.
7. Николаева Н.Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра: дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Николаева. – Новосибирск, 2004. – 207 с.
8. Чуркин А.А. Тема и мотивы семьи в «Семейной хронике» С.Т. Аксакова / А.А. Чуркин // Русская литература. – 2009. – № 1. – С. 133–145.
9. Закаблуква Т.Н. Семейная хроника как сюжетно-типологическая основа романов «Чураевы» Г.Д. Гребенщикова и «Угрюм-река» В.Я. Шишкова: дис. ... канд. филол. наук / Т.Н. Закаблуква. – Красноярск, 2008. – 198 с.

У статті на прикладі російської та української літератур розглянуто специфіку такого романного субжанру, як сімейна хроніка, виявляються його визначальні риси: лінійна хронікальність та сімейна проблематика (наявність декількох поколінь одного роду, мікроклімат родини, проблеми батьків та дітей), специфіка історизму. Спираючись на досвід творчості сучасних російських письменників та літераторів російського зарубіжжя, чиї твори стали широко відомі за останні два десятиліття, автор доходить висновку про те, що цей жанр має великі перспективи в літературі.

Ключові слова: типи романної прози, сімейна хроніка, сімейна сага, специфіка хронікальності, сучасна російська література, екранізація.

The article studies the peculiarities of a family saga as a novel sub-genre in Russian and Ukrainian literatures. The distinguishing features have been exposed. They are linear chronicle and family problems (presence of several generations of one family, a microclimate of a family, a generation gap, etc.) and specificity of a historicism. Considering the experience of the modern Russian writers and those, who live in Russian-speaking countries, whose works have become widely known for the past two decades, it has been concluded that this genre has a great potential in literature.

Key words: types of novelistic prose, family chronicle, family saga, chronicle specificity, modern Russian literature, screen versions.

Одержано 15.02.2013.

УДК [821.161.1Чехов:821.111Вулф]-3.09

Ю.В. ШТЕЛЬМУХОВА,
*аспірант кафедри зарубіжної літератури
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

РОСІЙСЬКИЙ ТА АНГЛІЙСЬКИЙ ШЛЯХ ДО МОДЕРНІЗМУ: ТВОРЧІСТЬ А.П. ЧЕХОВА ТА В. ВУЛФ

Досліджується творчість А.П. Чехова та В. Вулф (на прикладі роману «Місіс Деллоуей») як авторів, що прагнули прокладати шляхи нового мистецтва в літературі рубежу ХІХ–ХХ ст. То був шлях від реалізму до модернізму з урахуванням можливостей імпресіонізму.

Ключові слова: реалізм, модернізм, імпресіонізм, нове мистецтво.

Наукова новизна дослідження полягає у самому факті розгляду творчих пошуків А.П. Чехова та В. Вулф у контексті раннього російського та англійського модернізму. Така позиція передбачає наявність авторських свідоцтв про напрями пошуку та підтвердних художніх досягнень у заданому векторі експериментів. Оскільки, на думку автора статті, вони наявні, то означення точок дотику і відмінностей має стати об'єктом дослідження.

Творчість В. Вулф як законодавиці стилю модерн в Європі досліджували Л.В. Дудова, М.А. Кравцова, Н.П. Михальська, а також англомовні критики, а саме М. Бредбері, А. Доместіко, М. Натан. Вивченню творчості А.П. Чехова, серед багатьох інших, присвятили свої праці Б.І. Зінгерман, В.Б. Катаєв, Е.А. Полоцька, Л.М. Цилевич, у контексті модернізму його спадщину розглядали В.Я. Звиняцьковський та О.В. Іванова. Порівняльний аналіз художньої системи А.П. Чехова та В. Вулф не здійснювався, отже, ця лакуна має бути заповненою.

Розглядаючи художній спадок двох класиків, творчість яких відобразила логіку поступового руху від традиційних форм реалізму до модернізму в його національному вираженні, зазначимо, що творчість А.П. Чехова і В. Вулф можна розглядати в аспекті теорії перехідних художніх форм, притаманних «рубіжному мисленню» кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Незважаючи на те, що В. Вулф є постаттю, рівнозначною Дж. Джойсу як засновнику стилю модерн в англійській літературі, її роль окреслюється прагненням урізноманітнити художній метод Дж. Джойса за рахунок імпресіоністичного враження. «Потік свідомості», таким чином, доповнюється сукупністю миттєвих вражень, які формують загальний настрій твору, наприклад, роману «Місіс Деллоуей». Якщо звертаємося до творів А.П. Чехова, то нагадаємо: не стільки фабульна дія і сюжет, скільки настрої його новел і п'єс завжди приваблювали читача. Імпресіоністичність художнього мислення письменника коментувала В.І. Силантьєва: «“Неюмористичний” пласт його творів демонструє опозиційне суположення побуту та буття, фрагментарність, орієнтовану на співтворчість читача, особливе становище автора-оповідача, який констатує факт, але не коментує його в системі загальноприйнятих істин» [1, с. 93]. Поряд з експериментами В. Вулф надбання російського автора здаються особливо вражаючими.

Своє переважливе ставлення до чехівських літературних надбань, посилаючись на оповідання «Гусев», англійська письменниця висловила у своїй теоретичній праці «Сучасна художня проза» [2]. Що стосується безпосередньої художньої практики, то в романі «Місіс Деллоуей» «плямистий живопис» імпресіоністів, що фіксує миттєвий спалах емоційного сприйняття життя або смерті, задіяний повною мірою.

У своєму есе «Власний простір», звертаючись до питання відтворення реальності, В. Вулф написала: «Покривало сутінок над садом було неначе розітнуте навіпіл зіркою чи мечем – спалахом жажливої реальності, що вистрибнула з серця весни» [3, с. 18]. Як бачимо, вона звертає увагу на необхідність опосередкованого (найчастіше через інший образ) показу дійсності, наглядно демонструючи при цьому використання метафори. Чехівський варіант подібної поетики – хрестоматійний приклад того, як можна показати ніч, позначивши тільки кілька деталей: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова» [4, с. 55].

Оскільки описові форми реалізму, на думку А.П. Чехова і В. Вулф, мали відійти у минуле, то без реформування сюжетної логіки викладення матеріалу не змогли обійтися обидва автори. Сутність переосмислення сюжету А.П. Чехова добре прокоментував Л.М. Цилевич, посилаючись при цьому на висловлювання самого А.П. Чехова: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать», «все сюжет, везде сюжет», «никаких сюжетов не нужно» [5, с. 98]. Тут, безумовно, йдеться про первісне враження від предмета зображення, яке у контексті певного авторського настрою набуває нового звучання.

У свою чергу, В. Вулф у статті «Сучасна художня проза» характеризує свій письменницький метод таким чином: «Дослідіть, наприклад, звичайну свідомість протягом звичайного дня. Свідомість сприймає міріади вражень – безхитрісних, фантастичних, швидкоплинних, відображених до гостроти сталі. Вони всюди проникають до свідомості неперервним потоком незліченних атомів, коли осідають, вони приймають форму понеділка чи вівторка...» [2, с. 59–60]. Те саме, що і в російського автора враження про предмет, акцентування уваги на деталі, а не цілому, на думку англійки, має становити сутність нового сюжету. Підкріплює нашу думку і узагальнення Н.П. Михальської: «Вулф закликає відмовитися від традиційних форм побудови роману, від сюжету, інтриги, від комічних і трагічних ситуацій...» [6, с. 44].

Провідною особливістю художнього методу В. Вулф можна вважати зображення життя через враження, яке воно справляє на автора твору. На думку письменниці, найважливішим є психологічне сприйняття реальності і реалізація її у творі як фантома дійсності: «Життя – це не серія симетрично розташованих світильників, а ореол, що світиться, напівпрозора оболонка, що оточує нас з моменту зародження свідомості до її згасання. Чи не є завданням романіста передати найбільш правильно і точно цей невідомий, мінливий та неловимий дух, яким би складним він не був?» [2, с. 60]. Таким чином, обох митців об'єднує закарбування миттєвого і передавання всього світобачення героїв через враження.

На спадковість творчості В. Вулф вказує її коментар щодо творчості російського письменника в есе «Сучасна художня проза». Англійська письменниця стверджує, що А.П. Чехов за своїм стилем близький до «спіритуалістів», себто тих, кого у майбутньому назвуть модерністами: «Ніхто інший (...), окрім росіянина, не відчув би інтересу до ситуації, яку А.П. Чехов зробив основою свого оповідання «Гусев» (...) Акцент падає на такі неочікувані місця, що час від часу здається, що його взагалі немає, а потім, коли око звикає до сутінок і розрізняє обриси предметів у просторі, ми починаємо розуміти, наскільки досконалою є розповідь, як точно і правильно відповідно до свого бачення Чехов обрав одне, друге, третє, зібрав їх в єдине ціле, щоб створити щось нове» [2, с. 62].

Це твердження підкреслює, які особливості стилю В. Вулф як представниці модернізму вважала переважними. Письменниця наполягала на «переакцентуванні» художніх цінностей. Виливалося це в численні поради щодо сюжетної логіки. Наприклад, вона вважала, що периферійне в сюжеті можна зробити центральним і навпаки. Приблизно те саме спостерігаємо і в А.П. Чехова. Б.І. Зінгерман з цього приводу зазначає: «Смерть героя, що має місце у фіналі чехівських п'єс, не затримує на собі нашої уваги тією мірою, якою, здавалося, мала б» [7, с. 22]. До тих же знахідок чехівських сюжетів, що їх цінувала і В. Вулф, можна віднести сцени смерті Кості Треплева у фіналі п'єси «Чайка», постріл Серебрякова у п'єсі «Дядя Ваня».

Тяжіння до імпресіоністичної поетики було притаманним і англійцям, і росіянам. У живописі провідними показниками імпресіонізму можна вважати гру світла і тіні на всіх предметах – одязі, посуді, обличчях. Цей прийом знаходить своє застосування і в літературному творі.

Розглядаючи колористичні акценти, наявні у творах В. Вулф і А.П. Чехова, ми маємо констатувати їх значущу роль у сюжеті. Це, наприклад, стосується зеленого кольору сукні місіс Деллоуей, в якій вона з'явилася на прийомі. Справа у тому, що цей колір став домінуючим у її сприйнятті довгого дня, що передував вечірньому рауту. Лондонський простір її ранішньої прогулянки був сріблясто-зеленим і райдужним, а ввечері, зазначає письменниця, *«Кларисса повела свогого прем'єр-міністра по гостиній, гарцую, блистай, сверкая торжественной сединой. В сергах и серебристо-зеленом русалочьем платье»* [8, с. 150]. Того ж кольору сукня – зелена, але відтінена жовтим – присутня і у повісті А.П. Чехова «В овраге». Вказавши на святкове вбрання Аксінії, зелене, з жовтою груддю, російський письменник порівняв її з гадюкою, що виглядає на перехожого із молодого жита. По суті, цією деталлю Чехов визначив характер Аксінії – вбивці, здатної хлюпнути окропом на немовля.

Як на життєрадісних полотнах імпресіоністів, що зображують скупчення людей, так і в творах А.П. Чехова та В. Вулф, неможливо відокремити головного героя від другорядного. Новий тип оповіді коригує поняття «центр», йому на зміну приходять новий варіант поділу персонажів – ансамблевий. Зазначимо, що саме А.П. Чехов став «першовідкривачем» такої системи відтворення дійсності. Б.І. Зінгерман вдало прокоментував новаторські риси характерології цього автора, сказавши про «незрівнянні чехівські дуети, квартири і тріо, чехівські ансамблі», в яких «кожен голос виконує соло і акомпанує іншому» [7, с. 205]. Яскравим прикладом такого «поділу ролей» може бути «Душечка». У цьому оповіданні героїня, майже не маючи «права голосу», тільки «кружляє» в ансамблі своїх чоловіків, але, незважаючи на це, її характер жінки «всім приємної» виявився чітко окресленим.

На перший погляд здається, що, на відміну від А.П. Чехова, у В. Вулф головна героїня (місіс Деллоуей) авторкою попередньо заявлена. Але роман залишає враження, що вона напрочуд самотня і демонструє свою особистість тільки серед інших осіб, тобто у контексті людського ансамблю. Здається, задля цього жінка і збирає товариство на прийом. Дуети героїні з оточуючими людьми бувають різними. Найбільш важливий ґрунтується на прихованому відчутті давньої закоханості – *«было ей удивительно с ним хорошо и легко, и мелькнуло: "Если б я пошла за него, эта радость была бы всегда моя"»* [8, с. 57]. У цьому ж контексті прочитуються і спогади місіс Деллоуей про стосунки з давнішньою подругою юності.

Імпресіоністичність чехівського тексту являє себе і в описі «подробиць (дрібниць) життя». «Осколковий» принцип відтворення вражень превалює в текстах письменника і драматурга. Але, групуючись у цілісні картини, ці «осколки» формують уявлення про переливчастість і водночас неосаяність життя і світу. Приблизно таким же чином відчують зв'язок із одвічною красою і герої В. Вулф. В романі «Місіс Деллоуей» за допомогою дуже малої кількості речень втілюється акт такого відчуття подружньої пари: *«И он встал. Но ещё постоял перед нею, будто что-то решался сказать; и она гадала – что? И зачем? Вот же – розы»* [8, с. 111].

Стиль модерн у сприйнятті росіян мав свої особливості. Щодо постаті А.П. Чехова, то проблема «Чехов і модерн» ще до недавнього коментувалася таким чином: «До нового мистецтва відносити Чехова тим легше, що називати його творчість старим мистецтвом немає жодних підстав (...), оскільки тепер остаточно зрозуміло, що він був одним з тих, хто визначив шляхи розвитку літератури ХХ ст.» [9, с. 30]. Новітня природа текстів цього автора позначається безперечним тяжінням до символізації образного ряду. У його п'єси про мистецтво і «п'ять пудів кохання» символічного значення набуває вбитий птах (чайка), у творі про Росію «на семи вітрах» історичного роздоріжжя таку ж роль виконує приречений вишневий сад. Звертаючись до творів В. Вулф, помічаємо, що знакового смислу у неї набуває годинник – він невблаганно відраховує час життя кожного з персонажів.

Натан Монік у книзі про творчість В. Вулф підкреслює значущі подробиці «корпускулярного» відтворення реальності в її книгах: *«She makes the novel run the risk of resembling nothing so much as conglomerate of brilliant corpuscles which combine in some way or other according to the movement imparted to the floating mass. Obviously this represents an unstable equilibrium against which the partisans of classic architecture have got reason to rebel»* [10, с. 130]. «Її роман являє собою ніщо інше, ніж конгломерат блискучих корпускул, які, поєднуючись так чи інакше, нагадують пливучу масу. Цілком очевидно, що він являє собою нестійку рівновагу, проти якої прихильники класичної побудови твору мали причину поста-

вати» (переклад наш – Ю. Ш.). Можна стверджувати, що в творчості А.П. Чехова «дрібниці життя» виступають у такій же ролі корпускул світу, яка була характерною і для текстів В. Вулф. У своєму «хороводі» вони створювали швидкоплинну, рухливу картину життя, закономірну для тих історичних та художніх періодів, коли відбувається зміна естетичних пріоритетів.

Рух письменників до стилю модерн був обумовлений не лише передаванням вражень та імпресіоністичною поетикою. Багато спільного в текстах обох авторів можна вбачати на рівні ставлення героїв до світу – швидкоплинна картина побуту і невідповідність героїв до життя за нових умов є характерною рисою зображення картини світу обох авторів. Герой А.П. Чехова, за термінологією Л.М. Цилевича, досить давно був названий «задумливим». На думку вченого, він такий, що «вже відчув неприродність громадських відносин, але ще не почав діяти» [5, с. 56]. Такого роду персонажі рівною мірою характерні як для творчості російського письменника, так і для англійської авторки. Але якщо героям А.П. Чехова більшою мірою притаманна розгубленість (дядя Ваня, вчитель словесності Нікітін, сестри Прозорови), то герої Вулф перебувають у постійному пошуку себе в новому мінливому світі (сама місіс Деллоуей, її донька, Пітер Уолш). Якщо ж її персонажі «не шукають себе», то в художній системі В. Вулф це означає їх неспроможність відчувати зміни та реагувати на них (Вільям Бредшоу та його дружина, Х'ю Вітбред).

В обох авторів однаково ліризовано виходить на передній план «мотив пошуку і відходу», що завжди супроводжується сумною інтонацією. Цим мотивом в обох письменників позначається розбіжність минулих ідеалів з ідеалами (найчастіше ще не сформульованими) сьогодення. Смуток з цього приводу знаходить різне вираження: наприклад, у героїв А.П. Чехова – невдоволення життям та місцем свого побутового перебування (так почувають себе сестри Прозорови, дядя Ваня Серебряков, Раневська). У контексті перехідної доби мотив невдоволення сприймається як мотив морального дискомфорту персонажів. Приблизно таке ж відчуття життя спостерігаємо і в місіс Деллоуей – героїні В. Вулф. Протягом усього роману ми бачимо, як ця жінка намагається саму себе вмовити і сказати собі, що її життя нормальне і що в цьому житті немає нічого ганебного, зайвого і такого, з приводу чого можна було б засмучуватися.

Багато уваги критиків було приділено зображенню у А.П. Чехова «зіпсованого свята». Про це, наприклад, писав Б.І. Зінгерман: «Свято не вдається, тому що не вдаються будні, зіпсоване свято – зіпсоване, змарніле буднями життя» [7, с. 181]. Ця тенденція позначила себе як у п'єсах («Чайка», «Вишневый сад»), так і в оповіданнях письменника («Іменины», «На гуляньє в Сокольниках»). Композиція таких творів тяжіє до «централізації» свята, але воно завжди «поступається» сірим будням. Не відчувачи себе впевненою, і героїня В. Вулф хоче «закреслити» буденність вечірнім раутом, де «колекціонуються знаменитості». Коли ж події розгортаються не за планом, її це дуже бентежить: «Ох! – подумала Кларисса, посреди моего приема – смерть, подумала она» [8, с. 158]. Її сприйняття свята «будь-якою ціною», продиктоване законами етикету, може бути зіпсовано швидкоплинною розмовою, незручною подробицею чи незначною деталлю. Її бентежить присутність на прийомі людей, які «потрібні», але взагалі неприємні їй: «Она сама не могла понять, в чем тут дело; почему же именно так не нравится ей сэр Уильям» [8, с. 158].

Англійську письменницю, як і А.П. Чехова, хвилювали питання вираження автрьсько-го «я» у тексті твору. Суголосно з російським письменником В. Вулф відстоювала тезу про «авторське відсторонення». Унікаючи прямих авторських характеристик, обоє – В. Вулф і А.П. Чехов – виробили особливий тип оповіді, в якому оповідач уникає повчальних інтонацій та однозначно вираженої ідеї. Плин життя і відчуття «нічого не разбереш на этом свете» (А.П. Чехов) виявилися важливою складовою їх художніх текстів. Важливу роль у творах А.П. Чехова відігравав підтекст, який спримався подвійним шаром сюжету. Приблизно ту ж роль у текстах В. Вулф відігравали асоціативні зв'язки, що збільшували місткість оповіді. Така техніка письма робить життя «відкритим простором» і пролонгує «відкриті фінали», отже А.П. Чехов та В. Вулф стали чи не першими письменниками, що поширили сюжетну дію до рівня життя як потоку вражень, переживань і побуту, який уводився у простір всесвіту.

Порівнюючи провідні особливості поетики А.П. Чехова і В. Вулф, можемо констатувати такі закономірності:

– шлях до стилю модерн в обох авторів відбувався через переосмислення старих форм та первісного «переакцентування» художніх цінностей;

– поетика імпресіоністичного відтворення дійсності об'єднує пошуки обох авторів. Це знаходить вираження як у колористичному забарвленні творів, так і у відображенні «дрібниць» А.П. Чеховим та «корпускулі світу» В. Вулф у контексті всесвіту;

– нововведенням названих авторів можна вважати новий принцип сприйняття персонажів твору – замість головного героя і другорядних персон у тексти письменників увійшли «ансамблі персонажів»;

Отже, обидва автори у добу естетичного переорієнтування (кінець XIX – початок XX ст.) розпочали експеримент пошуку новітніх основ творчості, який вів названих письменників до модерну.

Список використаної літератури

1. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин / В.И. Силантьева. – Одеса: Астропринт, 2000. – 352 с.
2. Вулф В. Современная художественная проза / В. Вулф // Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе: учебное пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века». – М.: Флинта: Наука, 2002. – С. 57–63.
3. Вулф В. Власний простір / В. Вулф. – К.: Вид. дім «Альтернативи», 1999. – 112 с.
4. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 13. Пьесы 1895–1904 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1978. – 527 с.
5. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа / Л.М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1976. – 238 с.
6. Михальская Н.П. Вирджиния Вулф: нечто вечное сделавшая из мгновения / Н.П. Михальская // Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе: учебное пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века». – М.: Флинта: Наука, 2002. – С. 32–56.
7. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1988 – 521 с.
8. Вулф В. Избранное: пер. с англ. / В. Вулф; вступ. статья Е. Гениевой. – М.: Худож. лит., 1989. – 558 с.
9. Иванова Е.В. Чехов и символисты: непростые аспекты проблемы / Е.В. Иванова // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М.: Наука, 1996. – С. 30–38.
10. Nathan M. Virginia Woolf / M. Nathan. – London: Evergreen books Ltd., 1961. – 248 p.

Исследуется творчество А.П. Чехова и В. Вулф (на примере романа «Миссис Дэллоуэй») как авторов, которые стремились прокладывать пути нового искусства в литературе рубежа XIX–XX вв. Это был путь от реализма к модернизму, учитывая возможности импрессионизма.

Ключевые слова: реализм, модернизм, импрессионизм, новое искусство.

In this article the creations by A.P. Chekhov and V. Woolf (on the example of the novel «Mrs. Dalloway») are being studied, as works of the authors, who aimed at laying and working out the ways of the new art in the frontier literature of XIX–XX cent. It was the way from realism to modernism taking into consideration possibilities of impressionism.

Key words: realism, modernism, impressionism, the new art.

Одержано 21.01.2013.

УДК 821.161.1

С.М. ЛЯПИНА,
*аспирант кафедры русской классической литературы
и теоретического литературоведения
Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина
(Российская Федерация)*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЗАГЛАВИИ РОМАНА Вс.С. СОЛОВЬЕВА «ЦАРЬ-ДЕВИЦА»

В статье рассматривается культурный аспект заглавия романа Вс.С. Соловьева «Царь-девица» и прослеживается генезис и эволюция образа Царь-девицы в русской литературе, восходящего к европейской и русской мифопоэтической традиции.

Ключевые слова: Вс. С. Соловьев, роман «Царь-девица», русский фольклор, образ Царь-девицы, царевна Софья, архетип.

В 1878 г. талантливый русский писатель Всеволод Сергеевич Соловьев (1849–1903) в журнале «Нива» опубликовал роман «Царь-девица». В этом произведении автор изобразил ожесточенную борьбу за власть в конце XVII ст. между царевной Софьей Алексеевной Романовой и ее братом Петром, будущим российским императором.

Слово «Царь-девица» вынесено Вс.С. Соловьевым в заголовочный комплекс романа и является своеобразным ключом к пониманию центрального образа произведения – царевны Софьи. Традиции использования слова «царь-девица» писателями и художниками напрямую связаны с его семантикой. С точки зрения словообразования, слово «царь-девица» возникло путем сложения двух слов, двух мотивирующих основ. В подобной языковой ситуации отношения между этими основами по семантическому значению могут быть сочинительными и подчинительными. В данном случае отношения – подчинительные. Первый компонент этого сложения – слово «царь» отражает высшую оценку предмета, явления, названного опорным компонентом. В данном случае таким опорным компонентом является слово «девица». Т. е. это – самая главная, самая «большая» девица (подобные примеры: «царь-пушка», «царь-колокол» и др.).

Мы считаем, что в контексте романа Вс. Соловьева отношения между мотивирующими основами «царь» и «девица» не сочинительные и не подчинительные. Мы предлагаем новое семантическое значение – противительное: здесь сочетаются два несочетаемых по семантике (в данном контексте) слова: царь и девица. Девица не могла быть царем в Московском государстве по закону, престол наследовался только по мужской линии. Наблюдается определенная историческая и мифопоэтическая оппозиция: если опираться на конкретную историческую ситуацию, то девица не могла быть царем на Руси, а если – на фольклорную традицию (например, в русских сказках), то нахождение незамужней девушки на троне было вполне возможно.

Ранее нами было высказано предположение, что слово «царь-девица» для названия своего романа Вс. Соловьев заимствовал из работ историка И.Е. Забелина, который использовал его в прямом значении «молодой незамужней женщины на царствовании» [1]. Однако Царь-девица является также персонажем греческих, венгерских, немецких, итальян-

ских, болгарских, сербских, польских и русских сказок, которые входят в сюжетный тип текстов о молодильных яблоках. Она является героиней русской сказки об Иване-Царевиче и Царь-девице, а также сказок «Жар-птица и Царь-девица», «Луна и звезда», «Молодильные яблоки», «Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде»*.

Писатели и издатели фольклорных сборников М.Д. Чулков, М.И. Попов и ряд других авторов сделали первые шаги в области «литературного фольклоризма» – использования фольклора в литературных целях. Их творчество объективно обогащало «европеизированную» литературу послепетровской России ценностями русской культурной истории, с их самобытностью, особым национальным колоритом, системой мифопоэтических образов.

Как переходное явление от фольклорного бытования к литературному в начале XIX в. появляется несколько лубочных изданий сказки «О сильном, храбром и непобедимом богатыре Иване-Царевиче и прекрасной его супруге Царь-Девнице», подробно описанных в книге коллекционера и историка искусства Д.А. Ровинского [2].

Сказки, где героиней является Царь-девица, послужили источником сюжетов для многих литературных произведений. Писатели часто обращались к сказочному образу Царь-девицы, тем или иным образом интерпретируя его в своих произведениях**. Мы ограничим рамки нашего исследования только произведениями русской литературы XIX ст.

Так, известный русский поэт Г.Р. Державин в начале XIX в. обратился к фольклорным источникам, обогащая ими поэтику классицизма. Это было время, когда неудачи во внешней политике России – Аустерлиц, Тильзит – вызвали огромный прилив патриотических настроений. Культурное сознание обратилось к поискам национальных ориентиров, способных консолидировать общество вокруг престола, и обнаружило их в прошлом – от древности до екатерининского времени.

Как и многие современники, Г.Р. Державин интересовался фольклором, известным ему непосредственно и в литературных обработках писателей – М.Д. Чулкова, М.И. Попова, В.Д. Левшина. Это отразилось на некоторых его произведениях позднего периода – стихотворении «Атаману и войску Донскому» (1807), «романс»-поэме «Царь-девица» (1812).

«Царь-девица» создавалась Державиным во время его работы над теоретическим исследованием «Рассуждения о лирической поэзии, или об оде». Некоторые исследователи считают, что произведение было задумано «как пример жанра стихотворной волшебной сказки» для этой статьи [3, с. 48]. В новом и необычном для поэта жанре получили своеобразное развитие мифопоэтические мотивы. Вместе с тем литературная сказка сохранила державинские принципы поэтического изображения окружающего мира и внутреннюю, органическую связь с его одами, сатирой, анакреотическими стихами.

В сказке Державина просматриваются характерные исторические и бытовые реалии, связанные с личностью императриц Екатерины II и Елизаветы Петровны, войной 1812 г.

...И Полканы всюду чудны
Дом стрegli ее и трон;
С колоколен самогудный
Слышался и ночью звон.
Терем был ее украшен
В солнцах, в месяцах, в звездах;
Отливались блесни с башен
Во осьми ее морях [4, с. 353].

По нашему мнению, в этой поэме Г.Р. Державин попытался дать своеобразный поэтический «урок царям»: образ Царь-девицы был нужен ему для разработки образа «идеального монарха».

*Различные версии этой сказки напечатаны у А.Н. Афанасьева, В.А. Левшина, И.А. Худякова. См: Царь-девица // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 2. – М.: Наука, 1985. – С. 182–189; Левшин В.А. Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся чрез пересказывание в памяти приключения / В.А. Левшин. – М.: Унив. тип. Н. Новикова, 1780. – Ч. 1. – С. 187–248; Худяков И.А. Великорусские сказки. Великорусские загадки / И.А. Худяков. – СПб.: Тропа Троянова, 2001. – 477 с.

** См., например, поэму-сказку М.И. Цветаевой «Царь-девица» (1922).

...Все поля ее златились
И шумели под серпом,
Тучные стада водились,
Горы капали сребром.
Слава доброго правленья
Разливалась всюду в свет
Все кричали с восхищенья,
Что ее мудрее нет [4, с. 355].

У Державина сохранились такие сказочные характеристики Царь-девицы, как «дева-богатырь» и «мудрая дева». Он добавил к образу портретное описание русской красавицы и ее человеческих качеств (ходит пешком, читает, пишет), а также черты идеального правителя, который заботится о народе. Таким образом, Державин дал развернутый портрет Царь-девицы, в котором соединил конкретно-историческое и фольклорно-сказочное. Однако этико-эстетическая функция державинского образа отличается от сказочного изображения Царь-девицы. По мнению В.И. Кодухова, у Державина – это всего лишь «прием описания романтической красавицы с опорой на фольклорные ассоциации для того, чтобы затем перейти к иносказанию» [5, с. 5].

Создавая «Царь-девицу» как иллюстрацию к собственному рассуждению о романсе, и не желая оставаться в стороне от национальных интересов, Г.Р. Державин пишет произведение, ставшее прообразом русской литературной стихотворной сказки на народнопоэтической основе.

В числе прочих художественных произведений, где встречается образ Царь-девицы, мы привлекли для нашего исследования произведение А.С. Пушкина «Сказку о золотом петушке» (1834). Большинство исследователей сошлись во мнении, что эта идея этой сказки была навеяна автору «Легендой об арабском звездочете» В. Ирвинга и «Историей о Золотом Петухе» Ф. Клингера.

Сюжет сказки широко известен: золотой петушок, подаренный звездочетом царю Дадону предупреждает его подданных о нападении врага или другой опасности. Но вместо вражеских войск сначала оба сына царя, а затем и сам Дадон находят в шатре красавицу шамаханскую царицу.

...Вдруг шатёр
Распахнулся... и девица,
Шамаханская царица,
Вся сияя как заря,
Тихо встретила царя.
Как пред солнцем птица ночи ...[6, с. 363].

Шамаханская царица появляется стараниями колдуна, играет роль приманки для царя и его сыновей, и как только звездочет умирает, она бесследно исчезает. Шамаханская царица и есть тот враг, о котором предупреждал золотой петушок: от нее погибают два сына Дадона, заколовшие друг друга во время пира, и оба их войска, от нее гибнет старый звездочет, требующий у Дадона исполнения его обещания, от нее гибнет и сам Дадон.

«Сказка о золотом петушке» по содержанию примыкает к существующим в народном творчестве шутливым сказкам, повестям, анекдотам на тему о том, что женская красота страшнее всякого врага. А.С. Пушкин заменил сложный, запутанный, отягощенный посторонними деталями ход повествования В. Ирвинга простой, четкой, художественно выразительной композицией, а условно литературные фантастические образы – образами из русской народной поэзии. В частности, в образе шамаханской царицы можно усмотреть некоторые черты сказочной Царь-девицы: красоту, обладание властью (она царица Шамаха), девичество, волшебную силу.

По своему представил образ Царь-девицы П.П. Ершов в известной стихотворной сказке «Конек-Горбунук» (1834, полностью – 1856). В.П. Аникин рассматривал творчество П.П. Ершова как реалистическое и считал, что «Конёк-Горбунук» – отклик поэта на процесс формирования в литературе реалистической сказки [7, с. 76]. В ней можно найти и чер-

ты романтической поэмы: стихотворная форма, трёхчастная структура, эпиграфы к частям, лиро-эпический характер повествования, напряжённость сюжета, незаурядность событий и главных героев, экспрессивность стиля.

П.П. Ершов, рассказывая о необычной небесной семье – Царь-девице, её матери Месяце Месяцовиче и братце Солнце, ориентировался на мифологические представления сибирских народностей, сходные с китайской фольклорной традицией, где Солнце осмысливается как «ян» – мужское начало, а Луна – «инь» – женское [8].

Персонажи сказки «Конек-горбунок» сами читают сказку: один из царских слуг рассказывает товарищам об увлекательной книге, в которой есть сказка о Царь-девице. Это повествование, особенно описание красоты девушки, вызывает большой интерес слушателей:

...Ездит в красном полушубке,
В золотой, ребята, шлюпке
И серебряным веслом
Самолично правит в нём;
Разны песни попевает
И на гусельцах играет... [9, с. 88].

Заметим одно важное обстоятельство: события, изложенные в читаемом персонажами произведении, воспринимаются ими как реальные, словно это не сказка, а документальное свидетельство. В судьбе главного героя Ивана это обстоятельство играет важную роль: ему поручено найти Царь-девицу и привезти ее к царю, что оказывается очень трудным предприятием:

Вот дорога к окияну,
И на нем-то круглый год
Та красавица живет;
Два раза она лишь сходит
С окияна и приводит
Долгий день на землю к нам [9, с. 91–92].

Следует обратить внимание на символизм данного описания: Царь-девица олицетворяет силы природы, в частности, день солнцестояния, который бывает два раза в год, весной и осенью. В контексте сюжета сказки мифопоэтическая символика образа Царь-девицы связана с божеством Света и стихией Огня. После похищения ее Иваном нарушился круговорот жизни, наступили перемены в природе: не светит месяц три дня и три ночи, Солнце во мгле. Согласно архаичным мифам, рождённые Солнцем дети помогают ему светить. Небесная семья есть царство мёртвых, христианский рай, куда живому путь заказан; попав в это царство, Иван обретает новый статус и невесту [10].

Портретное описание Царь-девицы дается через восприятие главного героя:

«Хм! Так вот та Царь-девица!
Как же в сказках говорится, –
Рассуждает стремянной, –
Что куда красна собой
Царь-девица, так что диво!
Эта вовсе не красива:
И бледна-то, и тонка,
Чай, в обхват-то три вершка;
А ножонка-то, ножонка!
Тьфу ты! словно у цыпленка!
Пусть полюбится кому,
Я и даром не возьму» [9, с. 93].

Таким образом, П.П. Ершов дает подробное описание Царь-девицы (нельзя сказать «русской красавицы» – она из далеких «немских» стран), представляя два взгляда на женскую красоту – сказочный (романтический) и реалистический (народный). В восприятии

Ивана, крестьянского сына, воплощается второе, реалистическое, народное представление о женской красоте, которое он высказывает путем отрицания того, что видит.

В 1837 г. писатель, педагог, музыковед *В. Ф. Одоевский* создал пьесу «Царь-Девница». В этой трагедии для театра марионеток Одоевский переосмысливал образы русской народной сказки об Иване и Царь-девице, взятые, вероятно, из сборника М.Д. Чулкова.

Сюжет пьесы заключается в том, что в день рождения красавицы Царь-девицы в её дворец на берегу моря прибыли китайский император, греческий царь Одиссей, странствующий рыцарь Бириби и многие другие литературные герои. В.Ф. Одоевский пытался показать детям могущество человеческого разума, победившего с помощью книгопечатания, пороха и паровых машин законы материальной природы.

Являясь первой из опубликованных в России пьес для театра кукол, она была задумана Одоевским как пьеса-загадка для детей. В ремарке к произведению сам автор признавался, что он умышленно перепутал персонажей, эпохи, в которых они существуют, костюмы героев. В веселом музыкальном спектакле зрителям было предоставлено удовольствие не просто «лицезреть» историю, приключившуюся с Царь-девицей, но принять участие в действии кукольного «маскарада» и разгадать все кукольные ребусы.

Со временем образ Царь-девицы в русской литературной традиции становится устойчивым, о чем свидетельствуют и другие произведения, где она является главной героиней: поэма «Царь-девица» (1835) *Н.Я. Прокоповича*, прозаический пересказ сказки, созданный *Н.А. Полевым*, пьеса *П.Д. Голохвастова* [11]. Устойчивый образ Царь-девицы в русской литературе XIX в. приобретает, по нашему мнению, признаки архетипа.

Любопытные факты дает нам рассмотрение творчества *Я.П. Полонского*. Свое позднее стихотворение балладного жанра поэт назвал «Царь-девица» (1876). В нем изображается сказочная, волшебная дева, увлекшая поэта своей красотой.

...На челе сияло солнце,
Месяц прятался в косе,
По косицам рдели звезды, –
Бог сиял в ее красе [12, с. 201].

В этом стихотворении, с одной стороны, звучат пушкинские интонации, а с другой – предвосхищение мотивов А.А. Блока и символистов.

...Но едва-едва успел я
Блеск лица ее поймать,
Ускользая, гостя ко лбу
Мне прижгла свою печать.
С той поры ее печати
Мне ничем уже не смыть,
Вечно юной царь-девице
Я не в силах изменить... [12, с. 203].

Брат Всеволода Соловьева, философ Владимир Соловьев, выразил свое мнение о произведении Я.П. Полонского в этюде, напечатанном в журнале «Нива». Владимир Соловьев увидел в Царь-девице Полонского символ, родственный символам Вечной Женственности, Мировой Души: «Счастлив поэт, который не потерял веры в женственную Тень Божества, не изменил вечно юной Царь-девице: и она ему не изменит и сохранит юность сердца и в ранние, и в поздние годы» [13, с. 157].

Итак, мы рассмотрели культурный аспект заглавия романа и проследили генезис и эволюцию образа «царь-девицы» в русской литературе, который восходит к европейской и русской мифопоэтической традиции. Мы увидели, что мифопоэтический образ Царь-девицы привлекал внимание многих русских писателей и поэтов. Каждый из них своеобразно интерпретировал этот образ, внося в его культурный контекст дополнительные смыслы, обогащая его новыми значениями. У одних авторов этот образ служил иллюстративным материалом к теоретическим исследованиям (Г.Р. Державин), другие через этот образ в рамках эстетической системы романтической поэтики пытались усилить фантастическое, иррациональное звучание своих произведений (А.С. Пушкин использовал этот об-

раз в качестве художественной аллегории, шамаханская царица олицетворяет собой образ губительной женской красоты), третьи видели в образе царь-девицы символические черты Вечной Женственности и Юности (Я.П. Полонский).

Вс. Соловьев в историческом романе «Царь-девица» продолжил традицию использования сказочных черт образа Царь-девицы в своем произведении. Особенно ярко фольклорные мотивы в романе проявились в образе одного из главных персонажей – царевны Софьи, в которой воплотился мифопоэтический образ Царь-девицы. Для одной из героинь романа, бедной сиротки Любы Кадашевой, далекая царевна представляется сказочной Царь-девицей, со всеми свойственными ей чертами – добротой, могуществом, чудесной внешностью.

Можно выявить определенные соответствия в сказочном портрете Царь-девицы и в облике царевны Софьи в произведении Вс. Соловьева. В сказках Царь-девица никогда не описывается подробно, в основном упоминаются ее золотые или серебряные волосы, что является отголоском культа и мифологии Солнца (например, Настасья Золотая Коса, Златовласка (у чехов), Золотой Волос (у башкир)). Некоторые характеристики внешнего облика Царь-девицы содержатся в ее имени: эпитеты «красная» и «прекрасная», сопровождающие его и указывающие на красоту героини, являются скорее спецификой сказочного портрета. Нередко Царь-девица изображается огромной и тяжелой: если она ступает по мосту, то мост гнется. Подобная черта характерна для эпических героев-великанов. Соответственно своей величине героиня наделяется непомерной физической силой.

В романе Софья предстает перед нами как необыкновенная красавица, особенно, когда мы видим ее глазами Любы Кадашевой. Софья изображается писателем настоящей русской Женщиной – статной, с роскошными волосами и удивительными глазами. «Люба... очутилась прямо лицом к лицу с прекрасной молодой женщиной, одетой в бархатную душегрейку... Густые, белокурые волосы этой женщины были перевиты крупным жемчугом, глубокие, темно-синие глаза с любопытством и участием остановились на лице Любы...» [14, с. 280].

Очевидно, что описание царевны Софьи у Вс. Соловьева перекликается со сказочным портретом Царь-девицы: у нее белокурые волосы (в сказке – «золотые»), синие глаза как у девки Синеглазки, она необыкновенно красива, даже ее некоторая полнота совпадает со сказочной тяжеловесностью, что отражает не неуклюжесть, а мощь и силу.

Личностные качества царевны Софьи, сила ее характера, смелость, независимость также находят соответствие в сказочном образе. В образе царевны мы узнаем независимую женщину, властную правительницу государства. В сказке царевна, к которой стремится герой, фигурирует часто как «богатырь-девка», воинственная дева, полновластная повелительница своего царства.

Сказочная Царь-девица почти всегда находится далеко, в «тридесатом царстве», в своеобразной изоляции. В начале романа в представлении деревенской девушки Любы царевна Софья живет в волшебном тереме в далекой, сказочной Москве. Дорога к ней полна опасностей и требует нарушения целого ряда запретов. Традиционная русская сказка также связана с различными видами запретов: запрет света, взгляда, пищи, соприкосновения с землей, общения с людьми и др.

Царь-девица в сказке – жена-воительница, по сути, выполняющая мужские функции. Ее поведение не соответствует поведению женщины и жены с точки зрения православной традиции: она правит государством, сражается на войне. По сути, она нарушает установленную Богом иерархию отношений (как и остальные типы непокорных жен) – не подчиняется мужу, занимая его место. Такое же нарушение традиций и норм мы можем отметить в поведении царевны Софьи в романе: она не смиряется с долей теремной затворницы, всеми силами стремится к власти, проявляет мужские черты характера, т. е. ведет себя в несоответствии с гендерной ролью.

В сказочной реальности Царь-девица выступает в роли разностороннего инструмента познания таинств жизни, в том числе в области любовных отношений. Этой функции соответствуют такие ее характеристики, как священность, женская природа, красота, вечная девственность [15, с. 390]. Именно такой предстает царевна Софья в глазах Любы в первых

главах романа. Служа царевне, сирота Люба Кадашева находит и свою любовь в лице стрелецкого полковника Николая Малыгина.

Русский мыслитель *Е.Н. Трубецкой* в работе «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке рассматривал отражение христианских идей в русских народных сказках и, в частности, в женских сказочных образах. Сочетание в одном сказочном образе мудрости, красоты и власти над окружающими, как в случае с Царь-девицей, по мнению Трубецкого, напоминает лик Софии-Премудрости Божьей. «Во всяком случае, в лице Василисы Премудрой, Мудрой жены и Ненаглядной Красоты воплотились те искания человеческой души, которые в образе Софии находят себе высшее, полное удовлетворение» [16].

Исходя из этого высказывания, можно сделать интересные выводы о соотношении образа царевны Софии в романе Вс. Соловьева с образом сказочной Царь-девицы, которая, в свою очередь, соотносится у Трубецкого с образом Софии-Премудрости Божьей. Христианский образ св. Софии – Премудрости Божьей и сказочный образ Царь-девицы, в котором соединились черты «мудрой девы» и девы-воительницы (в свою очередь, испытывавшем влияние христианского образа Софии), соединился в произведении Вс. Соловьева в сложный и неоднозначный образ царевны Софии.

По нашему мнению, обращение Вс. Соловьева к фольклорным мотивам в романе, в частности к волшебной сказке и образу Царь-девицы, обусловлено стремлением писателя показать иррациональный дух допетровской Руси. Используя сказочные мотивы, писатель, вероятно, хотел показать, что для народа в то время женщина, находящаяся у власти, являлась иррациональной, «сказочной» фигурой. В сознании народа не укладывалось то, что царем стала женщина, это являлось неким чудом, волшебной сказкой.

Кроме того, фольклорные мотивы романа «Царь-девица» явились продолжением традиций русского романтизма. В произведении Вс. Соловьева мы видим сохранение и продолжение этих традиций. Романтический элемент органично входит в идейно-художественную систему Вс.С. Соловьева как результат мироощущения писателя, как следствие особенностей его мировоззрения и эстетического идеала.

Нами были выявлены и показаны далеко не все авторские трактовки образа Царь-девицы в русской словесности. Однако представленный материал является достаточным для выводов о том, что образ Царь-девицы в русской литературной традиции XIX в., с одной стороны, становится устойчивым и приобретает признаки архетипа, а с другой – решает ряд важных проблем, связанных с ролью личности в истории, отношении общества к проблеме «женщина и власть».

Список использованной литературы

1. Ляпина С.М. Влияние трудов И.Е. Забелина на образ царевны Софии в романе Вс. Соловьева «Царь-девица» / С.М. Ляпина // Вопросы языка и литературоведения в современных исследованиях: материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XII Кирилло-Мефодиевские чтения». – М.; Ярославль: РЕМДЕР, 2011. – С. 535–539.
2. Ровинский Д.А. Русские народные картинки / Д.А. Ровинский. – СПб.: Тип. Акад наук, 1881. – Т. I. – С. 123–133.
3. Щекотов Ю.Д. Сказка «Царь-девица» Г.Р. Державина в контексте его «Рассуждений о лирической поэзии, или об оде» / Ю.Д. Щекотов // Творчество Г.Р. Державина: проблемы изучения и преподавания: материалы Юбилейной Международной научной конференции. – Тамбов: Изд-во Тамбовского пед. ин-та, 1993. – С. 45–56.
4. Державин Г.Р. Полное собрание стихотворений / Г.Р. Державин. – Л.: Советский писатель, 1957. – 472 с.
5. Кодухов В.И. Царь-девица у Державина и Ершова / В.И. Кодухов // Русский фольклор: проблемы изучения и преподавания: материалы межрегиональной научно-практической конференции. – Тамбов: Изд-во Тамбовского пед. ин-та, 1991. – С. 5–12.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836 / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977–1979. – 1977. – 495 с.
7. Аникин В.П. Русская народная сказка / В.П. Аникин. – М.: Просвещение, 1977. – 430 с.

8. Пётр Павлович Ершов – писатель и педагог: тезисы докладов и сообщений. – Ишим: Изд-во ИГПИ, 1989. – С. 28–29.
9. Ершов П.П. Конек-горбунук. Стихотворения / П.П. Ершов. – Л.: Советский писатель, 1976. – 366 с.
10. Калинина М.Ф. «Иное царство» и его «искатель» Иванушка Петрович в сказке «Конек-горбунук» П.П. Ершова / М.Ф. Калинина // Литература в школе. – 2005. – № 11. – С. 14–18.
11. Полевой Н.А. Прозаический пересказ сказки «Царь-девица» / Н.А. Полевой. – М., 1838; Голохвастов П.Д. Алеша Попович, драматическое сочинение / П.Д. Голохвастов. – М., 1869.
12. Полонский Я.П. Полное собрание стихотворений / Я.П. Полонский. – СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1896. – Т. 2. – 374 с.
13. Соловьев В.С. Поэзия Я.П. Полонского / В.С. Соловьев // Литературная критика. – М.: Современник, 1990. – С. 155–177.
14. Соловьев Вс. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1: Княжна Острожская; Царь-девица: Исторические романы / Вс. Соловьев. – М.: Терра-Книжный клуб, 2009. – 496 с.
15. Русская мифология. Энциклопедия / сост. Е.Л. Мадлевская и др. – М.: ЭКСМО, 2008. – 753 с.
16. Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке» / Е.Н. Трубецкой // Литературная учеба. – 1990 – № 2. – С. 100–118.

У статті розглядається культурний аспект заголовка роману Вс.С. Соловйова «Царь-девица» та простежується генеза й еволюція образу Цар-дівчини в російській літературі, що сягає європейської та російської міфопоетичної традиції.

Ключові слова: Вс.С. Соловйов, роман «Царь-девица», російський фольклор, образ Цар-дівчини, царівна Соф'я, архетип.

In article the cultural aspect of the title of the novel of Vs.S. Solovjov «Tsar-maiden» also is traced genesis and evolution of an image Tsar-maiden in the Russian literature, going back to the European and Russian folklore tradition.

Key words: Vs. S. Solovjov, novel «Tsar-maiden», Russian folklore, image Tsar-maiden, Princess Sofia, archetype.

Одержано 21.01.2013.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

Т.В. ФИЛАТ,

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

ФИНАЛ «ОГНЕЙ» А.П. ЧЕХОВА: НАРРАТИВНЫЕ ГРАНИЦЫ, СТРУКТУРА, КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ

В статье исследуются нарративные границы, структура, концептуальность финала «Огней» А.П. Чехова. Проблема «начала» и «конца» литературного произведения привлекает внимание и лингвистов, и литературоведов разных методологических ориентаций. Финал в произведениях Чехова никогда не бывает простым композиционным обрамлением, сюжетным завершением, его «сильная позиция» концептуализирована и чрезвычайно важна для понимания произведения.

Ключевые слова: конструктивные сегменты, семиотика, типологическая модель, интерпретационные мифологемы, финал произведения, нарративные границы текста, герой-повествователь, концептуальный медиативный сегмент текста.

Проблема «начала» и «конца» литературного произведения – неотъемлемых, обязательных конструктивных сегментов его текста [1], занимающих в нём «сильную позицию» [2], весьма важных в содержательном и композиционном развёртывании произведения – привлекает внимание и лингвистов [3; 4; 5 и др.], и литературоведов разных методологических ориентаций [6; 7; 8; 9; 10 и др.]. В 1924 г. В «Манифесте сюрреализма» Анри Бретон писал, что Поль Валери задумал создать антологию типичных «зачинов» в прозаических произведениях, увидев их сходство [11, с. 42], а позже семиотик Каньо предложил некую типологическую модель «начала» литературных текстов [6, с. 229–252]. О природе финала «открытого произведения» [12], поэтика которого рассчитана на активную роль читателя в постижении его многозначности, «неопределённости» авторской позиции, писал У. Эко: «Конец текста – это ещё не конечное его состояние, поскольку читателю предлагается совершить свой собственный выбор и переосмыслить весь текст с точки зрения этого конечного решения» [10, с. 65]. При этом итальянский учёный подчёркивает, что «открытый» текст, сколь бы ни был бы он «открытым», не позволяет «произвольной интерпретации» [10, с. 21], что должно предостерегать от увлечения созданием интерпретационных мифологем. Зрелая проза А.П. Чехова, как представляется, и это, по сути, воплощено в характеристике специфики её поэтики, данной А.Д. Степановым [13, с. 360], может быть отнесена к разряду «открытой» (по У. Эко). Анализируя финалы чеховской прозы, В.И. Тюпа в докладе «Коммуникативная стратегия чеховской поэтики», прочитанном на Международной конференции в Оттаве (10–11 декабря 2004 г.), перекликаясь с теоретической концепцией У. Эко, отметил, сосредоточившись на анализе «Архиерея» (как и в другой работе [14, с. 48]): «...Часто читатель сам должен завершить ситуацию, ибо финалы ... открыты – открыты в так называемый «вероятностный мир»» [15, с. 93]. Он верно подчеркнул частое присутствие в финалах произведений писателя противоречивых смыс-

лов. Думается, что концовка «Огней» (1988) как финал «открытого произведения» отвечает этим обобщающим наблюдениям и теоретика У. Эко, и проницательного исследователя творчества А.П. Чехова В.И. Тюпы. В отличие от других произведений Чехова, чьи финалы специально изучались [16, с. 158–175; 17, с. 29–41], «конец» «Огней» рассматривался в общем анализе этого произведения, сформировав в чеховедении традицию, восходящую ещё к современникам писателя, не совсем точного определения нарративных границ финала, породив «слепое пятно» в его интерпретации, что влияет на истолкование смысла всего произведения.

Финал у зрелого Чехова, как установлено в чеховедении, никогда не бывает простым композиционным обрамлением, сюжетным завершением, его «сильная позиция» концептуализирована и чрезвычайно важна для понимания произведения. В письмах А.П. Чехова видно, какое особое значение придавал писатель концовке произведения. Он писал А.Н. Плещееву (30 сентября 1889 г.): «Повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне моё чутьё говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести...» [18, с. 505]. Этот свой принцип он реализует и в «Огнях». В произведении воплощается поэтика финала не только как «итога фабульного действия», но и как глубинного экзистенциального вывода о «заданной в тексте структуре мира» [10, с. 62]. Поэтому вряд ли можно согласиться с точкой зрения А. Верховина, что «Чехов *по наитию* (выделено мною – Т.Ф.) применял эффекты в сильных позициях текста: в заглавиях, экспозиции, в фабульной развязке» [19, с. 176]. Писатель, который писал А.С. Суворину в октябре 1888 г., что «если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим» [18, с. 328], ко всем этим поэтологическим компонентам относился творчески осознанно, о чём свидетельствует проявленное в его письмах внимание к выбору заглавий, концовок своих творений [18, с. 305, 321, 347, 396, 488, 531], в частности, к финалу «Огней» [18, с. 531].

Ещё И.Л. Леонтьев-Щеглов увидел «конец» произведения в одной фразе: «Ничего не разберёшь на этом свете», которую как финально-итоговую постоянно цитируют при анализе «Огней» большинство чеховедов вплоть до наших дней. Один из первых критиков «Огней» писал Чехову, что «финал «Ничего не разберёшь на этом свете» отрывочен...» [18, с. 531], с чем Чехов не соглашался, защищая и его концептуальный смысл [18, с. 531]. Авторы примечаний к повести в полном собрании сочинений Чехова в тридцати томах (1977) оценили эту вызвавшую многие нарекания фразу как финальную [20, с. 647]. Так же её рассматривают В.В. Ерофеев [21, с. 427], Н.В. Капустин, хотя последний и верно связывает её смысл с влиянием идей Экклезиаста [22, с. 21]. Одну эту фразу как конечную приводит в своих работах и В.Я. Линков [23, с. 21; 24, с. 28], поставив её в заглавие раздела, подчеркнув тем самым её концептуальную природу, хотя ближе к финалу стоит другая фраза: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!». Её цитирует, пропустив в анализе финала первую, Н.Е. Разумова [25, с. 33], убрав весьма значимое в контексте подтверждающее «да», указывающее на связь с первой фразой, хотя она и приписывается повествователем Природе [26, с. 140]. Обе фразы репрезентируют точку зрения героя-повествователя в определённом временном (раннее утро) и пространственном планах (на что указывает контекст), возникающая как интеллектуально-эмоциональный завершающий итог всего увиденного и услышанного им, а не только выражают «сомнение» в верности двух концепций в споре Анянueva и студента об оптимизме и пессимизме [13, с. 357]. Но самая последняя фраза текста – «Стало восходить солнце», также входящая в состав финала [26, с. 140], как будет показано далее, вносит корректив в концепцию повествователя, скрыто полемизируя с ним.

Сложилась и другая, тоже распространённая неточность, связанная с указанием на «повторение» ключевой фразы «Огней». О «дважды повторенной фразе» писали В.В. Ерофеев [21, с. 427], Н.В. Драгомирецкая [27, с. 385], В. Катаев [28, с. 31], хотя это две разные, а не дублирующие друг друга фразы. А.Д. Степанов видит в этих двух фразах, различая их семантику, «апофатический финал», но в своей интерпретации не учитывает, как, впрочем, и многие другие чеховеды, роли микроконтекста, их разделяющего и мотивирующего появление этих ключевых выражений, не обращает внимания на заключительный абзац текста.

Входящий в состав «первичного повествования» (обрамления) финал – это скорее достаточно пространный «заключительный участок текста», если воспользоваться выражением В.И. Тюпы [29, с. 50], чем две фразы-концепты. Они входят в многоступенчатый финал как опорные, «стратегически» расположенные: первая «Ничего не разберёшь на этом свете!» выделена в отдельный абзац, а вторая – «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [26, с. 140] – завершает следующий абзац. Но в концовку «Огней» входит и сегмент текста, предшествующего первой фразе, где герой-повествователь вспоминает «разговор» о пессимизме, о событиях ночи, о рассказе о Кисочке и наблюдает утреннюю стройку. В финал также включается повествовательный фрагмент, находящийся после первой фразы, где дан пейзаж «угрюмой равнины». Эти «заключительные участки текста» фиксируют ход мысли героя-повествователя, время и место его нахождения, влияющие на его «точку зрения» – на его фразы-концепты. А.П. Чехов художественно трактует персональную «точку зрения» как «узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [30, с. 121], совмещает, если воспользоваться рубрикацией Б. Успенского [31] в «Поэтике композиции», темпоральные, пространственные и «идеологические» аспекты «точки зрения». Завершает «заключительный участок текста» фраза «Стало восходить солнце...», выделенная в абзац и снабжённая многоточием, графически указывающим на незавершённость, открытую концовку произведения. Эту финальную фразу обычно исследователи не замечают. Н.Е. Разумова [25, с. 47] видит в ней лишь перекличку с предшествующим пейзажем, а В.Д. Седегов просто констатирует, что она «короткая и светлая» [32, с. 81], хотя её семантика и функции, как будет показано далее, значительно сложнее и весомее в художественной системе «Огней».

Две фразы-концепты, хотя и близки по смыслу и по построению (они апофатичны), также отмечены общей аспектуальной семантикой процессуальности, не ограниченной во времени, – «разберёшь», «поймёшь». Их объединяет и форма безличного оборота, где отсутствие личного местоимения позволяет включить в состав «все» и «я в том числе», что приводит к генерализации фраз как концептов. Они обе возникают на «стыке» визуального наблюдения повествующего и его мысли, передавая психологию восприятия и размышления. Но при этом сходстве эти фразы всё же **дословно** не повторяют друг друга, и потому не могут считаться «повторенными дважды». Эти фразы отличаются и опорными глаголами: «разберёшь» – «поймёшь», хотя и синонимичными, принадлежащими к одному семантическому гнезду слова «познание», но содержащими разные оттенки значения, что принципиально важно. Опорным словом в первой апофатической фразе-выводе служит глагол «разберёшь» с отрицательной частицей «не»; семантические оттенки его, как указывает словарь [33, с. 623], связаны с понятием «вникнуть», «обсудить», «подвергнуть анализу». Непосредственно контекстуально фраза «Ничего не разберёшь на этом свете», мысленно сформулированная, возникает после обозрения повествователем утренней стройки, полной звуков, предметов, людей и имеет прямое отношение, звуча как запоздалая реплика к спору о пессимизме, к разной трактовке огня персонажами, к «истории с Кисочкой», – все эти моменты повествователь сам перечисляет [26, с. 140]. Вторая фраза – «Да, ничего не поймёшь на этом свете!», приписываемая окружающей Природе – равнине, небу, лесу, дали, – возникает в другом контексте, где дан другой пейзаж, безлюдный, полный безмолвия, располагающий к вопрошанию о тайнах бытия, она предстаёт как результат дальнейшего развития мысли уехавшего со стройки повествователя: «Я думал...» [26, с. 140]. Она дана как подтверждающая реплика одушевлённых компонентов Природы: «Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдаль дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [26, с. 140]. Эта фраза содержит более широкое обобщение, соотносится с восприятием пейзажа, отнюдь не отстранённого и умиротворённого, а настораживающего и тревожного благодаря особой семантике оценочных эпитетов («выжжены», «громадное», «туманная»), в которых ошутимы черты «негативного мифа русского пространства», прозвучавшего в «Степи» [34, с. 16]. Н.В. Драгомирецкая оценивает эту фразу как позицию «несудящего писателя», который отмечает «отсутствие логики в мире» [27, с. 404]. А.Д. Степанов прав, полагая, что первая фраза даётся с точки зрения «временного», а вторая – с точки зрения «вечного» [13, с. 357], хотя никак текстуально не обосновывает этого суждения. К тому же автор интереснейшей

работы о специфике коммуникации у Чехова не отмечает, что эти фразы не рассчитаны на общение с «другими», сказаны «про себя» и обращены к «идеальному читателю». Они принадлежат внутренней речи повествователя, соотносены с концепцией «Огней», где и *случайность* встречи героя-повествователя с инженером и студентом, и *хаос* стройки, и *разное восприятие огней*, и *нежелание* вступать в спор о пессимизме студента фон Штенберга и героя-повествователя, и *отсутствие взаимопонимания* между Кисочкой и Ананьевым подчинены отражению чеховского мировидения, передают психологическую неоднородность и разомкнутость мира. Фразы-концепты оказываются суждением не о спорной для студента и инженера этической правомочности пессимизма, а направлены, по существу, на более широкий круг явлений, которые скрыты и в семантике огней, и в их текстуальных коннотациях (свеча, фонарь, спички, солнце), и в истории с Кисочкой, и в комической сцене с мужиком, привёзшим котлы не по адресу. Эти фразы предстают не в «ображённом», а во «внутреннем» монологе, который не требует отклика, они принадлежат внутренней речи и связаны не только с определённым объектом мысли, но особенно тесно соотносены и с местом и временем их возникновения. Первая фраза, заключённая в кавычки, выделенная в специальный абзац, что акцентирует её значимость, но отделяет от предшествующего мини-контекста, где доминируют внешние, визуальные наблюдения, передаёт невысказанную вслух мысль повествователя – итог ночных и утренних наблюдений. Вторая фраза, столь же эмоционально-экспрессивная благодаря восклицательной интонации, апофатичная, как и первая, отличается усиливающим её утверждающий пафос подтверждающим словом «да». Это связывает её с первой фразой, как и то, что, тоже мысленно сказанная, она представляет собой «соглашающуюся» реплику Природы во внутреннем диалоге повествователя с ней. Но она отличается от первой иным семантическим оттенком опорного глагола «поймёшь» с отрицательной частицей «не» – «ничего не поймёшь». Значение этой лексемы связано с понятиями «уяснить себе сущность, постичь что-то» [33, с. 291]. Первая фраза, как отмечалось, и по контексту, и по семантике в большей мере относится к впечатлениям от пребывания на стройке, ночного «разговора», именно «разговора», а не спора, даже не диалога, что убедительно раскрыл А.Д. Степанов [13, с. 126], «истории с Кисочкой» и т. д., где доминирует мотив взаимного непонимания людей, как верно подчёркивает Е.Н. Петухова [35, с. 75], – от Кисочки до мужика, сдающего котлы не по адресу. Вторая более тесно связана с микроконтекстом тем, что завершает пейзаж, где сопряжены «верх» («громадное небо») и «низ» («выжженная солнцем равнина»), «темневший вдали дубовый лес» и «туманная даль» как «знаки» безграничной перспективы «печального» мифа русского пространства. И в то же время эта оппозиция (земля – небо) второй фразы соотносена с космологической схемой, несёт в себе, по сравнению с первой, более широкое и глубокое философское обобщение, связанное с признанием сложности *постижения всего сущего*. Ибо вторая фраза, приписываемая повествователем Природе, перекликаясь, дополняет и подтверждает первую, где констатируется невозможность разобраться в многосложных человеческих отношениях. Фраза, сказанная повествователем от имени Природы, подчёркнуто эмоциональная, как и первая (благодаря восклицательному знаку), и приводимая в качестве подтверждения её верности, тоже находится в поле сознания нарратора и возникает как реакция на предшествующее ей обозрение одновременно естественного и знакового природного пространства, которое одушевляется. Эти две фразы объединяют мир людей и мир Природы, как бы уравнивают их на основе их многосложности и трудности постижения. Это свидетельствует о том, что чеховская философия жизни ставит собственно познавательные цели и содержит вывод о сложности постижения действительности и, главное, о невозможности уложить концепцию действительности в прокрустово ложе однозначной теоретической доктрины «пессимизм – оптимизм», «разговор» о которой лежит в вербальном центре начального «первичного повествования». Если в первой фразе можно усмотреть реплику несостоявшегося диалога с инженером и студентом и, по Бахтину, она «живёт на границе с чужой мыслью, с чужим сознанием» [36, с. 55–58], то вторая, продолжая первую, расширяет её смысл. В двух фразах заключён не приём дублирования, как обычно полагают чеховеды, а варьирования и дополнительности, что акцентирует важность смысла, заложенного в высказываниях. Фраза «Ничего не разберёшь на этом свете!» содержит в себе не только философское обоб-

щение, но о передаёт психологию повествователя. Она представляет собой безличный оборот, мысленно обращенный повествователем к себе, ибо, судя по психологическому подтексту, раскрываемому семантикой и формой речевого потока «Огней», он малообщительный человек, не расположенный делиться своими мыслями с другими (феномен так называемого «уединённого сознания») и «исповедующий» нарративную «объективную» позицию, последовательно выдержанную на протяжении всего произведения. Повествователь никого не поучает, не «наставляет», как Ананьев: в наррации произведения они контрастируют. Мысленно высказанные фразы возникают у повествователя как готовый вывод без изображения внутреннего психологического процесса прихода к этому обобщению и адресованы читателю. Чехов формировал новый тип отношений «писатель – текст – читатель», где за последним закрепляется роль интерпретатора текста, преодолевающего его многозначность, недосказанность, скрытый смысл: читатель должен сам увидеть связь между этим итоговым выводом и всем тем, о чём поведал ранее герой-повествователь, при этом важную роль играет и ближайший микроконтекст. Поэтому вряд ли верно утверждение Е. Ушаковой, что прямой предтечей фразы – «визитной карточки писателя» [37, с. 112] «Ничего не разберёшь на этом свете!» была фраза в юмористическом рассказе «Марья Ивановна» (1884) «Ничего не разберёшь на этой земле!» [38, с. 312], явно введённая в насмешливо-иронический контекст. Здесь с мнимой серьёзностью речь шла о правоте или неправоте читательского суждения, о фрагментах предлагаемого рассказа, о присяжных, не знающих, «кто виноват: человечек ли, деньги ли, что плохо лежали, сами ли они, присяжные, виноваты, что родились на свет» [38, с. 312], а после этого шла фраза «Ничего не разберёшь на этой земле!», не обладающая глубиной философского обобщения, которая появится в «Огнях». Эмоционально-экспрессивные, внутренне соотносимые и связанные общей семантикой и похожей синтаксической структурой апофатические умозаключения в «Огнях» свидетельствуют, что повествователь всё более утверждает в мысли о сложности познания противоречивого мира. Это делает произведение Чехова «рассказом прозрения», где центральной этико-философской проблемой выступает проблема соотношения «человек – мир». Благодаря двум фразам-обобщениям, связанным между собой, где вторая охватывает более широкий круг явлений, фразам, сказанным «для себя» и «про себя» повествователем, разделёнными и значащим нарративным фрагментом, А.П. Чехов создаёт то, что Г.-Г. Гадамер называет «движением смысла» [39, с. 137]: передаётся мысль произведения в её кульминационных моментах, создавая особую динамику повествования. Эти две фразы обращены только к читателю, а не к персонажам, входят в «событие самого рассказывания», если воспользоваться выражением В.И. Тюпы [29], и составляют лаконичный, но концептуальный медиативный сегмент текста произведения. Как давно установлено, А.П. Чехов защищал и интерпретировал «Огни» в своих письмах А.С. Суворину [18, с. 322] и И.Л. Леонтьеву-Щеглову [18, с. 531], подчёркивая концептуальную насыщенность вывода о сложности постижения мира и человека, который он сам исповедовал [18, с. 322, 531].

Разумеется, нельзя говорить о тождестве автора и повествователя в «Огнях», однако, как верно пишет А. Прието, «нарративный субъект» «в какой-то мере является отражением автора» [40, с. 383], а так как письмам и творчеству Чехова присуще «единство видения» мира [41, с. 220–244], то можно утверждать, что «резюме» повествователя А.П. Чехов разделяет. Однако наличие последней фразы-абзаца повести – «Стало восходить солнце» [26, 41] – показывает неадекватность **конечных** выводов нарративного субъекта и автора, концепция которого сложнее миропонимания повествователя и отчасти противоречит ему. В этой фразе слово «двуголосое», по выражению М. Бахтина [36, с. 256]: оно принадлежит и повествователю в своём прямом значении, и автору, который создаёт символическую образность, скрытую в слове «солнце» и в семантике всей фразы, а в подтексте предлагает «сверхсмыслы», рассчитывая на коннотации, ассоциации читательского восприятия. «В чеховских текстах, – верно пишет М. Виноградова, – лексическое значение слов значимо лишь настолько, насколько даёт возможность заглянуть за них, за слова» [42, с. 146]. За словом «солнце» стоит сложная и разнообразная семантика, в том числе и архетипическая семантика, на которую, возможно, рассчитывал Чехов. Ведь «в художественном тексте существует сознательная установка на *одновременную* актуализацию *всей семантиче-*

скої структури слова» [43, с. 88], что присутствует и в опорном слове последней фразы «Огней».

Последняя фраза «Огней» «Стало восходить солнце...» фиксирующая восход солнца как явление физическое, метеорологическое, имеет в подтексте, соотнесённом с общим контекстом произведения, и метафорическую и мифопоэтическую семантику. «Солнце» – ёмкое слово-образ, который существует в общечеловеческом сознании, богатый многими смыслами, сходящимися вместе, «семантической аурой» (В.В. Иванов). У Чехова в «Огнях» в соответствии с контекстом заложен широкий круг сложившихся в культурном сознании коннотаций слова «солнце»: и благо истины, и символ «озарения» и познания, что блестяще интерпретировал М. Хайдеггер [44]. Ю.А. Филиппев считает солнце наряду с небом и морем эстетическим «сигналом» красоты и радости [45, с. 54–88], как и А.Б. Есин [46, с. 248]. Солнце имеет древний многозначный архетип, связанный с идеей «циклического мифа» Экклезиаста: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» [47, 1:6-7,9]. Также «солнце» возникает в экклезиастическом рассуждении о том, что «...человек не может постичь дел, которые делаются под солнцем» [47, 8:17]. Профанно-бытовой смысл слова «солнце» реализуется в восприятии повествователя, а в подтексте соотносится с потенциальным архаическим мифологическим смыслом, освящённым философской традицией (Платон, Экклезиаст). В упоминании солнца скрыта культурная отсылка, даётся приблизительная, скрытая цитата, объединяющая культурные и художественные универсалии. Неточная цитата, реминисценция из Экклезиаста в финале «Огней», краткая, семантически ёмкая и генетически скрыто концептуальная, как всякая цитата в конце произведения, к тому же выделенная в абзац, что усиливает её значимость и ещё более подчёркивает её «сильную позицию», выражает убеждения Чехова. Эта финально-открытая, благодаря многоточию, фраза произведения (скрытая цитата) становится одним из «нервных узлов» чеховского творения с особой семантико-ключевой нагрузкой в выражении идейного комплекса произведения. Она, завершая «Огни», намекая на вечный круговорот в природе, входит в ступенчатую структуру финала, соотносится с двумя фразами-концептами как некая иная перспектива (что усилено многоточием открытого финала) возможности «освещения», «просветления» проблемы постижения сложности мира, тая в себе один из архетипических аспектов семантики слова «солнце» (платоновский).

Мотив восходящего солнца, который в славянском фольклоре имел значение «субъекта создающего света», несущего радость [48, с. 36–37], связан с пронизывающей «Огни» оппозицией «тьма – свет» в буквальном и метафорическом значении. «Солярный» мотив финала, благодаря своей «цитатной природе», «на малой площади текста» создаёт «смысловое напряжение» [49, с. 484], концентрируя семантику заглавного образа – огней. «Солярный мотив» вводит в произведение обширное смысловое содержание, внутренне не совпадающее с заключительными сентенциями повествователя, корректируя и дополняя их некой оптимистической перспективой возможного преодоления незнания (по Платону), неразберихи мира, что может служить опровержением сложившегося ещё в начале XX в., подхваченного и позднее, мнения о чеховском «злейшем пессимизме» и агностицизме. В подтексте финальной фразы, реминисценции из Экклезиаста [1:6], утверждается мысль о высшем смысле бытия как вечного самоценного круговорота в природе, круговращения жизни, отражается объективный ход бытия, «временность» которого противопоставлена «вечности» солнца, – бытия многосложного, запутанного, не подлежащего однозначному определению. Всё это заложено в подтексте – типичном поэтологическом компоненте пребывания авторского сознания в чеховской прозе. Ход солнца неумолим и необратим – и в этом заключена спасительная сила бытия. Философская семантика образа солнца, его концепт прямо не раскрываются, а лишь номинируются в расчёте на читательские ассоциации и знание реципиентами коннотации слова «солнце». Лексико-грамматические и синтаксические особенности последней фразы финала, выделенной в самостоятельный абзац, несущей в себе перебив тональности, в своей лаконичности оттеняющей предшествующий описательный пространственный абзац, который завершается одной из ключевых фраз «Огней»: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» – в сочетании с многоточием делают её предложением генеративного, порождающего регистра, где нет прямого показате-

ля субъекта речи всего произведения. Благодаря отсутствию указания на субъект восприятия восходящего солнца эта фраза как бы обособляется от субъективного «я» повествователя, но фиксирует влияние внешнего хронотопа на его самоощущение «я-в-мире», может принадлежать и «авторской речи». Возникает как бы стыковка двух голосов, пересечение собственно авторской и персонажной точек зрения, где повествователь фиксирует лишь метеорологические явления, а автор имеет в виду скрытую многозначность слова-образа «солнце», рассчитывая на «идеального читателя». Эта финальная фраза обретает более объективно-констатирующий смысл, что усилено её статусом самостоятельного абзаца, разомкнутого в более широкую реальность, чем созданный художественный мир «Огней». Такая фраза, высказанная в общем пространстве гомодиегетической наррации, входит и в пространство героя-повествователя, и в пространство автора, и в пространство произведения, т. е. во все три взаимопроникающие сферы, где нет чётких границ. Разумеется, нельзя с абсолютной уверенностью утверждать, что Чехов сознательно использовал сложившуюся в культурной традиции семантику мифологемы солнца, хотя и общий концептуальный контекст произведения с его сквозным мотивом «огни – тьма», и семантика двух опорных фраз, посвящённых проблеме познания, как и присутствие образа солнца с такой же семантикой в чеховском отрывке – монологе царя Соломона, написанного в том же году, что и «Огни», дают основание предположить авторскую интенцию, расчёт на рецепционную перспективу восприятия этого образа в художественном строе произведения, посвящённого этико-философской проблеме сложности постижения сущего.

Нарративный путь передачи концепции жизни, бытия у А.П. Чехова весьма сложен, что особенно ощутимо в многоступенчатом финальном сегменте текста: признание непонятности мира, прямо вербально сформулированное, дополняется многозначной и скрытой семантикой образа восходящего солнца как носителя возможного «просветления», скрытой мудрости природы, благого миропорядка, что корректирует ключевые фразы-концепты финального отрезка текста.

А.П. Чехов в «Огнях» не склонен разделять и акцентировать пессимистическую доктрину жизни как «бытия-к-смерти» (Хайдеггер), он исповедует другой аспект: осознание неоднозначности мира, сложности его постижения, непродуктивности использования однозначных концепций, доктрин в жизнеповедении и миропонимании, не отвергая самой возможности познания. Писатель осознаёт и художественно передаёт концепцию: «мир основан на неоднозначности», а это, как считает У. Эко, – этико-философская основа поэтики «открытого произведения» XX в. [12, с. 38], каким является произведение «Огни».

Список использованной литературы

1. Isenberg Horst. Überlegungen zur Texttheorie / ASG – Bericht, 1968. – № 2. – S. 1–18.
2. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд // Иностранный язык в школе. – 1978. – № 4. – С. 24–27.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1984. – 152 с.
4. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 516 с.
5. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л.Г. Бабенко, Ю.К. Казарин. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 496 с.
6. Каньо Э. К вопросу о начале текста в литературном произведении / Э. Каньо // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 229–252.
7. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // Семантика. – М.: Наука, 1983. – С. 429–436.
8. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / Р. Барт. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 387–422.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
10. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2005. – 512 с.

11. Бретон А. Манифест сюрреализма / А. Бретон // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – 638 с.
12. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике: пер. с итал. / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
13. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
14. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – 58 с.
15. Чеховский вестник. – М.: Изд-во «Скорпион», 2005. – № 16. – 148 с.
16. Катаев В.Б. Финал «Невесты» / В.Б. Катаев // Чехов и его время. – М.: Наука, 1977. – С. 158–175.
17. Доманский Ю.В. Особенности финала чеховского «Архиерея» / Ю.В. Доманский // Чеховские чтения в Твери: сб. научн. тр. Вып. 3. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2003. – С. 29–41.
18. Переписка А.П. Чехова: в 3 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Художественная литература, 1996. – Т. 1.
19. Верховин А. Образ читателя в письмах Чехова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы Международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 165–177.
20. Примечания. Огни // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1985. – Т. 7. – С. 648–649.
21. Ерофеев В.В. Стилевое выражение этической позиции (стили Чехова и Мопассана) / В.В. Ерофеев // Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 421–435.
22. Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х – 1890-х годов / Н.В. Капустин // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука. – С. 17–26.
23. Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова / В.Я. Линков. – М.: Изд-во МГУ, 1995. – 80 с.
24. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова / В.Я. Линков. – М.: Изд-во Моск. университета, 1982. – 128 с.
25. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.): пособие по спецкурсу. Ч. I / Н.Е. Разумова. – Томск: Изд-во ТГУ, 1997. – 77 с.
26. Чехов А.П. Огни // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1985. – Т. 7. – С. 105–140.
27. Драгомирецкая Н.В. Объективизация слова героя / Н.В. Драгомирецкая // Типология стилового развития XIX в. – Л.: Наука, 1978. – С. 383–420.
28. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 327 с.
29. Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
30. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
31. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 390 с.
32. Седегов В.Д. Образ рассказчика-повествователя в произведениях А.П. Чехова конца 80-х годов / В.Д. Седегов // Творчество А.П. Чехова. – Ростов-на-Дону: Книжное издательство, 1984. – С. 65–82.
33. Словарь русского языка: в 4 т. – М.: Высшая школа, 1984. – Т. 3.
34. Джексон Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времён. «Степь. История одной поездки» / Р.-Л. Джексон // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука. – С. 8–17.
35. Петухова Е.Н. Чехов и «другая проза» / Е.Н. Петухова // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век: сб. науч. тр. Вып. 9. – М.: Наследие, 1997. – С. 71–80.
36. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 471 с.
37. Ушакова Е. Метатекст в рассказе А.П. Чехова «Марья Ивановна» / Е. Ушакова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы Международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 109–112.

38. Чехов А.П. Марья Ивановна // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1975. – Т. 2. – С. 312–314.
39. Гадамер Г.-Г. Філософія і література (1981) // Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К.: Юніверс., 2001. – С. 127–144.
40. Прието А. Из книги «Морфология романа». Нарративное произведение: пер. с исп. / А. Прието // Семиотика / Составление, вступит статья и общая редакция Ю.С. Степанова. – М.: Наука, 1983. – С. 370–399.
41. Чудаков А.П. Единство видения: письма Чехова и его проза / А.П. Чудаков // Динамическая поэтика от замысла к воплощению. – М.: Наука, 1990. – С. 220–244.
42. Виноградова М. «Вскрыть предмет, поставленный перед объективом. А.П. Чехов и С.М. Эйзенштейн / М. Виноградова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 144–152.
43. Гладилина И. Апология серого? От грамматики к семантике / И. Гладилина // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы Международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 86–92.
44. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник, 86. – М.: Наука, 1998. – С. 555–275.
45. Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации / Ю.А. Филиппев. – М.: Наука, 1971. – 112 с.
46. Есин А.В. Психологизм // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 236–251.
47. Библия. Книги священного писания Ветхого Нового Завета. – М.: Новая жизнь, 1991. – 1376 с.
48. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
49. Фоменко И.В. Цитата // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 477–487.

У статті досліджуються наративні межі, структура, концептуальність фіналу «Вогнів» А.П. Чехова. Проблема «початку» та «кінця» літературного твору привертає увагу і лінгвістів, і літературознавців різних методологічних орієнтацій. Фінал у творах А.П. Чехова ніколи не буває простим композиційним обрамленням, сюжетним завершенням, його «сильна позиція» концептуалізована та надзвичайно важлива для розуміння твору.

Ключові слова: конструктивні сегменти, семіотика, типологічна модель, інтерпретаційні міфологеми, фінал твору, наративні межі тексту, герой-оповідач, концептуальний медіативний сегмент тексту.

The article researches into narrative boundaries, structure, conceptuality of the denouement of A.P. Chekhov's «Lights». The problem of the «beginning» and the «end» of a literary work attracts attention of both linguists and literary scholars of different methodological orientations. A denouement in Chekhov's works is never a simple compositional frame, completion of the plot, but its «strong position» is conceptualized and highly important for understanding of the work.

Key words: constructive segments, semiotics, typological model, interpretational mythologems, denouement of a work, narrative boundaries of the text, narrator character, conceptual mediative segment of the text.

Одержано 21.01.2013.

УДК 821.161.2.09

Л.В. БУБЛЕЙНИК,

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри іноземної філології та перекладу
Волинського інституту економіки та менеджменту (м. Луцьк)*

Л.К. ОЛЯНДЕР,

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри слов'янської філології
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)*

«НОМО FERIENS» – «МИНУЛЕ І ДУМИ» ІРИНИ ЖИЛЕНКО

Присвячується світлій пам'яті
Михайлини Коцюбинської

Проаналізовано твір Ірини Жиленко «homo feriens» (2011). Через його структуру та поетику, спираючись на концептуальні положення М. Коцюбинської, розкрито романний зміст мемуарів поетеси, схарактеризовано її художню майстерність у зображенні історичної епохи другої половини ХХ ст., у вираженні специфіки екзистенційного буття творчої людини того часу в Україні. Розглянуто особливості створення образу покоління українського шістдесятництва, автопортрету і портретів письменників-шістдесятників.

Ключові слова: екзистенція, екзистенційне буття, структура, поетика, наратор, нарація, романний зміст, образ, шістдесятництво.

Єдине, що від нас іще залежить, –
принаймні вік прожити як належить
Ліна Костенко

Твір Ірини Жиленко «Homo feriens» (2011) потребує глибокого вивчення як надзвичайне явище в українському красному письменстві. Напрямок майбутніх досліджень було дано у вступній статті «“Нам є на що озиратися”». Свято спогадів Ірини Жиленко» Михайлиною Коцюбинською, яка позначила всі вузлові моменти твору у такий спосіб, що майже кожне речення може стати темою для наступної наукової розвідки, бо за кожною висловленою думкою, за її текстом криється великий пласт гуманітарних знань, які створюють тезаурус реципієнта. Тези Михайлини Коцюбинської: «Енергетика спогадів Ірини Жиленко», «Тексти Ірини Жиленко позначені культурою думки і вислову» [3, с. 11], «“Homo feriens” – це колективний портрет в історичному і психологічному інтер'єрі шістдесятництва...» [3, с. 11] та ін. – після незначного коригування, а деякі й без нього є готовим заголовком окремої статті. Великий обсяг тем, охоплений видатним ученим, стимулюють літературознавчу думку, чим обґрунтовується актуальність порушеної тут проблеми.

Мета статті – через структуру твору І. Жиленко «Homo feriens», його поетику, спираючись на концептуальні положення М. Коцюбинської, розкрити романний зміст мемуарів поетеси, схарактеризувати її художню майстерність у зображенні історичної епохи другої половини ХХ ст., у вираженні специфіки екзистенційного буття творчої людини того часу в Україні, створенні образу покоління українського шістдесятництва, автопортрету і портретів письменників-шістдесятників.

За своїм змістом і значущістю «Homo feriens» І. Жиленко виходить за межі однієї національної літератури; це фундаментальна праця, яка постає водночас і схвильованою сповіддю людини, і стриманим в емоціях літописом суворої епохи, що пройшла крізь життя і серце автора, автопортрет і водночас портрет покоління шістдесятників. Жанрову специфіку твору в загальних рисах визначила вже М. Коцюбинська:

«“Homo feriens” Ірини Жиленко, – пише дослідниця, – то не просто мемуарний “потік свідомості”, вияв такої природної для творчої особистості потреби висловитися “про час і про себе”, зафіксувати свій, і свого питомого середовища, слід на землі. Це твір концептуальний, у певному сенсі програмовий, спроба сформулювати своє кредо, накреслити свою картину світу і людини в ньому. Людини не середньоарифметичної, а творчої, здатної вибороти й осмислити свою позицію в житті, свою духовну суверенність. Свою гідну людини модель людських відносин – хай важко досягну, але суттєву, екзистенційно вагому. Свій категоричний імператив» [3, с. 5],

У цьому вислові варто підкреслити ключові моменти, які виражають художній суб'єктивно-об'єктивно-філософський підхід авторки спогадів до дійсності – *накреслити свою картину світу і людини в ньому*. Суб'єктивність міститься у присвійному займеннику *своя*. Проте *суб'єктивність* не означає неконтрольованої всездозволеності, у випадку з І. Жиленко навпаки – в неї *світ* постає у всій повноті об'єктивності, пропущеної через глибини поетичного серця – іноді він суворо і безпощадно безжалісний, а іноді безмежно прекрасний і неосяжний. А скласти *свою цілісну картину світу* та ще осмислити місце і роль *людини* в ньому дано не багатьом філософам і художникам. За всеосяжністю дійсності та глибинним її осмисленням і певною мірою структурою цей твір І. Жиленко можна порівняти лише з таким типом мемуарів, як «Былое и думы» О. Герцена. Обом автобіографічним творам властиві романні ознаки, але виявляються вони в них у різний спосіб, зумовлений історичним часопростором, духом епох і, звичайно, унікальністю творчої особистості. У І. Жиленко долі багатьох людей – насамперед родичів – представлені стисло, через розповіді бабусі, тіток та інших людей про спалення села в 1914 р. під час Першої світової війни, коли «згоріла бабина оселя», про «лихоліття революції і громадянської війни», «криваві зміни влад, бандитські терори, про колективізацію, розкуркулення, репресії і голод» [2, с. 54]. Увага концентрується на кризових, трагічних моментах їхнього життя. Ці розповіді перехрещуються з авторськими узагальненими схвильованими висновками/роздумами:

«А всезагойний час легко погладить по голівках села і міста – і все стихається... І знову – солов'ї та літні грози, молоко і мед, кіно і вірші. І вже не віриться, та й не хочеться (ох, як не хочеться!) вірити в те, колишнє... Так хочеться не згадувати, не думати, забути, уявити. Що життя почалося тільки з тебе на новій, прекрасній землі! І забувають же. І цілком серйозно вважають, що прижиттєве пекло і мученицька смерть мало не третини нації – нормальна плата за ті останні десять-п'ятнадцять літ відносного сіренького благополуччя у “союзи незламні”... Благополуччя для обивателя, рядової комахи “термітного гнізда”, а не для гомо сапієнс – людини мислячої і страждаючої» [2, с. 54]

У цих щирих словах, що йдуть від самого серця, криється екзистенційна проблема вибору і проблема самобудови особистості. У прагматичному ряді «*обиватель-комах* – *гомо сапієнс*» немає середини, а є тільки «або» – «або».

Категоричний імператив І. Жиленко, на якому акцентувала М. Коцюбинська, у книзі «Homo feriens» природно поєднується з довірливо щирим тоном висловлення, що підкоряє собі реципієнта, примушує його замислитися над тим, що є справжнім гуманізмом, велику істину якого людство, на жаль, ще не усвідомлює:

«Озираючись на історію, думаю: ні, не зло із добром бореться на землі, а зло – зі злом. А всі ідеології, програми, теорії – тільки привід, тільки зброя у звірячій битві нелюдських людей. А добро в ці лихі години ховається, злякано прикидає, десь за дверима й віконницями та жде свого часу. <...>» Так, зла на землі більше, ніж добра. Але в мирні часи зло, як то кажуть, на нелегальному становищі. Воно ховається в темряві й робить своє діло крадькома. І люди можуть жити. Але варто визріти і вибухнути кривавим гноєм “революційної ситуації”, як зло стає легальним. Воно виходить серед білого дня й отримує права. Зло – в ім'я добра, в ім'я ідеї. Які страшні, нелюдські й не Божі слова! Як і слова “священна війна”, “священний гнів”. Богохульство! Є на землі тільки одна найсвятіша святиня: людське життя. І хто важить ним – злочинець, хоч би якою благородною ідеєю він керувався» [2, с. 60].

Це тільки один, але характерний приклад із розділу «Прамузика» свідчить, що в основу текстової структури твору «Ното feriens» покладено принцип *поліфонії*, завдяки чому створюється ситуація діалогічних відносин, з одного боку, між *голосами* героїв (листування теж є введенням окремої світоглядної позиції *іншого*) і голосом автора/наратора, а з іншого – між *голосами*, зафіксованими в тексті, та реципієнтом. Поліфонія в художній системі І. Жиленко – це і спосіб створення образу епохи, її атмосфери, спосіб розкриття людських характерів, і водночас – спосіб провадження гуманістичних принципів, боротьба за людину в людині. Пафос полягає в утвердженні свободної людини, яка здатна взяти на себе відповідальність за майбутнє.

Поліфонізм, як його визначив М. Бахтін [1], є способом вираження історизму І. Жиленко, для якої історія складається з людських долів, у тому числі й власної, вписаної в історію долі поетки, і долі «*подружнього тандема Дрозд – Жиленко*». Ця «провідна тема мемуарної партитури “Ното feriens”, – на думку М. Коцюбинської, – своєрідна пісня пісень подружньої любові, взаємопідтримки і болю від втрати чоловіка» [3, с. 16] накладає на жиленківський історизм відбиток палких сердець, які пронесли крізь суворі часи вогонь любові й широкі людяності, який зігрівав не лише їх.

Проте оповідь в *новорічному пролозі* «І прийде сніг з очима золотими» починається начебто не з поліфонії, а традиційно для мемуарного жанру, тобто монологічно від першої особи, і водночас нетрадиційно, тому що завдяки епіграфу та особливостям організації художньої системи твору монолог, перетворюючись у частину діалогу, стає зверненням до *Іншого*: безпосереднім зверненням до поета:

Дано алмазні, сонячні зіниці
тобі, о homo feriens, піїт,
щоб міг ти гордо й весело дивитися
на світ! [2, с. 21] –

та опосередкованим до читача, який існує за текстом. Ці особливості нарації виявляються вже в першому реченні: «Завершується століття, *кінчається* рік, смеркає день. І вечоріє моє життя...» [2, с. 21], яке само по собі потребує детального розгляду. Вочевидь тут хтось говорить до когось. Привертають насамперед до себе увагу дієслова: *завершується – кінчається – смеркає*, які передають динаміку почуттів того, хто говорить, і того, хто сприймає сказане. Емоційна амплітуда речення характеризується широким діапазоном: від урочистого (цілий етап історії людства – *вік – завершується*) до певної міри раціонального (кінець року потребує підсумку зробленого й не зробленого) до поетично сугестивного почуття (день *смеркає*). Усе це переростає через прийом паралелізму, до якого вдається поетеса, у складну гаму почуттів, викликаних думками, що асоціативно виникають на схилі календарних дат.

Звернення до *Іншого* є певним нараційним стрижнем і водночас рамою: з нього книга починається і ним закінчується. Воно протягом усього тексту то виходить на його поверхню, то знов приховується, зокрема за діалогами /листами. А наприкінці життєпису – біографії «*тандема Дрозд – Жиленко*» та долів і образів незламного покоління шістдесятників – таке звернення перетворюється в глибоко емоційну сповідь, яка попри все постає гімном невмирущої Любові, тієї, що об'єднує в нероздільне ціле душі двох людей, тієї, що є самим Життям, і тієї, що простягається на все живе і благословляє його. Така структура нагадує музичний твір, в якому над хором голосів, де жоден голос не губиться, раптом виривається один срібно-проникливий жіночий і веде складну зворушливу партію, яка асоціативно чимось, не до кінця усвідомленим, перегукується з піснею Ф. Шуберта «Ave Maria» і водночас із бетховенською «Одою до Радості», взятою в контексті всієї Дев'ятої симфонії. Проте текст подає сигнали для цих раптових суб'єктивних асоціацій, перетворюючи сугестивну невизначеність правомірно-наявну:

«Відчай і надія, горе і радість, – пише І. Жиленко, – супроводжує все наше життя, як сестри – сіамські близнюки. Не встигає почаркуватися щастя, як у прочинені двері вже дихає холодом нещастя» [2, с. 26].

І ці узагальнені поняття нерозривності *горя і радості* по ходу нарації конкретизуються реальними долями, подіями, випадками. Ось один з таких прикладів:

«А вже й 65-й. І знову – шалені, іскрометні жарти, реготи, щедрування. Усміхнені, рідні, молоді лиця. Іван Світличний, Алла Горська, Вітя Зарецький... Пам'ять моя сліпне от радості і горя, згадуючи той останній наш щасливий Новий рік перед хресним часом репресій. <...> Ми були прекрасні – аж неземні – діти, прекрасні високою чистотою наших стосунків.

А звідти – один крок у 1966-й рік. Болісно самотній вечір, у якому так гостро переплелись горе і несмілива радість, відчай і надія. Горе і відчай від того, що залізна рука режиму жорстоко зіжмакала і згасила нашу молодість, наші надії, залишки нашої віри у справедливість суспільства. А радість і надія – від того, що в той вечір я була не сама. В мені вже билося два серця, а материнство – це завжди і радість, і надія. І любов, яка сильніша за всі на світі держави» [2, с. 25].

Уже з цього уривку видно, як перетинаються інтенціональні поля лексем *горя* і *радості*.

Інтенціональне поле *горя* складається з таких контекстуальних синонімів та синонімічних словосполучень, як *відчай, болісно, залізна рука режиму, хресний час репресій*...

А інтенціональне поле *радості* містить у собі контекстуальні синоніми, що характеризують переможні кроки життя, хоча над ними, як рок, як Дамоклів меч, і висить горе: *життя, щастя, щасливий, молодість, надія, любов, іскрометні жарти, материнство, усміхнені, рідні лиця*... З інтенціональним полем *радості* співвідноситься образ людини з «величезними, довірливо-круглими, розкритими небові й землі, минулому і майбутньому», зачарованими красою світу *очами* [2, с. 21]. Мотив *радості* – «*відсвіту раю в людській душі*» – емоційно й естетично підсилений заголовком «*І прийде сніг з очима золотими*», яким розпочато книгу, не щезає й на її завершенні. Але звучить він в іншій тональності, яка виражає тяжкість пережитого:

«Одинадцять років тому я почала писати цю книгу. <...> Останні чотири роки не писала зовсім. Не тільки тому, що від горя опускалися руки, а очі втратили здатність ставати «величезними, довірливо-круглими, розкритими небові й землі, минулому і майбутньому», – саме такими очима дивилась я на перший сніг напередодні 1997 року, розпочинаючи писати цю книгу. Чотири роки я не писала, бо чекала надії хоч якої надії. Мені хотілося скінчити книгу (і своє життя) якщо не посмішкою радості, то хоч – ласкавою, примиренною, довірливою. Я чекала спокоєння душі і доброго ладу у своїй державі. Так хотілося скінчити книгу словами: багато трудилась, страждала, боролась Україна, але ми це пережили, здолали. Ми є! сильна, захищена і красива Держава» [2, с. 769].

Повторена в завершальній частині тексту початкова фраза «... очі стають величезними, дитинно-круглими, розкритими небові і землі, минулому і майбутньому» [2, с. 21] вживається тепер авторкою із суттєвими змінами: «... а очі *втратили здатність ставати величезними, довірливо-круглими, розкритими небові й землі, минулому і майбутньому*» [2, с. 769]. У такий спосіб поетесою закріплено одну з наскрізних ліричних тем – переживання краси життя. Згадка про зникнення колись *розкритих небові і землі очей*, віддзеркалила негативний вплив репресивного режиму на душу людини, спотворюючи часопростір її *Буття*. І все ж – величезні потерпання не вбили прагнення життя, любові й довіри до нього, а тому попри все звучать слова щирої молитви/пісні, яка лунає з глибин багатостраждального серця:

Мій Боже, коли твоя ласка –
дай раду зболілим серцям,
і дай нам повірити в казку
хоча би за крок до кінця.

Дай, Боже, повірити, хоч на самому краєчку озирнутися на життя з радістю» [2, с. 773].

Ця молитва – ще одне свідчення незламної стійкості покоління шістдесятників, яке мучили, вбивали, але не подолали. І в цьому сенсі знаменні слова І. Жиленко, які перегукуються і з пушкінським нерукотворним «Пам'ятником», і з сковородинським твором «Сад божественных пбсней, прозябшему из зерн Священного Писания»:

Щовіку сад мій буде воскресать
З великих трьох вічно квітучих слів.
І кожду вічність булу я писать
Про світле щастя жити на землі [2, с. 774].

За рядками вірша І. Жиленко «Колись промовить Бог: “Вікно у сад...”», де йдеться про невмирущість поетичного слова, бринять і думки О. Пушкіна:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падким призывал [4, с. 373] –

і голос великого свободолобця Г. Сковороди: «Світ ловив мене і не спіймав».

Треба зауважити, що урочисте: «Колись промовить Бог: “Вікно у сад...”» теж зворотним читанням повертає до початку книги, зокрема до вислову:

Радість – це відсвіт раю в людській душі. <...> ... з нами нехай завжди перебуде попелюшка-радість на нашому Ярмарку Чудес» [2, с. 21].

Правомірність звороту зумовлено словами Бог і сад, який у такому сполученні являє собою синонім раю.

У свою чергу, образ Ярмарку Чудес природно пов'язується з поняттям казки. І, як справжній казкар, в його ритмі говорить І. Жиленко: «Починаю писати казку свого життя». Мотив казки – теж наскрізний: з нього починається оповідь, тому що «Без казки ж – немає життя» [2, с. 28], ним же і завершується: «Мій Боже ... і дай нам повірити в казку» [2, с. 773]. Проте казка – це і тайна, крім того, казка буває і страшною. У розділі «Сьоме небо дитинства» почуття Батьківщини матеріалізуються, вони виникають разом з «маленької вулички ... дитинства», «затишку старих київських дворів» [2, с. 30], з численних дитячих перспектив, які «всі були казкові» [2, с. 31]. Й у ці казки стала проникати таємниця і лякати. Поки не ясно, на рівні сугесії:

«Такі теплі спогади... А іноді од них, – пише І. Жиленко, – мовби тіні, тривожні, холодні. Це – вони, натяки, здогадки, підозри, тайни. В них усе мовби так, але й не так, усе зсунуте, незнайоме і страшнувате. Вулиця своя, а мовби чужа. Все роздвоєно, розтушоване темним колб ром. Чи не проступає вві сні з підсвідомості все успадковане, все загнане досередини світлими очима моєї особистості: так, мовби крізь мою музику, легку і яскраву, долинає ледь чутно – прамузика» [2, с. 49].

«Праммузика» – так названо другій розділ – це як прапам'ять, яка є успадкуванням пережитого дідами і прадідами. «Музика – тайна. Таїна» [2, с. 50]:

Я все уже забула. Пам'ятаю
Лиш те, що я росла.
А світ був тайна... [2, с. 50]

І через оповіді та натяки баби стала проникати у свідомість дитини страшна трагедія українського народу. Таке особисте входження в історію – що, безумовно, формувало світогляд покоління шістдесятників, спричиняло їхні вчинки і впливало на долю – певним чином набуває характеру узагальнення. Зі сторінок тексту постають яскраві постаті А. Горської, І. Світличного, Є. Сверстюка, І. Дзюби, В. Дрозда, М. Вінграновського, Д. Павличка, Л. Костенко та ін. Їхні портрети відтворені окремими виразними штрихами. Образ кожного постає через учинки, вислови, реакції на події, жести. Портрети не лаковані, живі й яскраві. Іноді постаті поетів і події подані через суб'єктивне враження поетеси, але опора на факт дає переваги об'єктивності у зображенні як людей, так і епохи загалом.

Отже, особливистію стилю І. Жиленко полягає в тому, що її великий прозовий твір «Номо feriens» наскрізь проникнутий поезією Буття. Розкривши трагедію покоління письменників-шістдесятників, І. Жиленко водночас показала їх великими життєлюбцями, надзвичайно людяними і незламними, тими, що попри все залишалися духовно вільними, вміли радіти всьому прекрасному і творити високе мистецтво.

Завершуючи статтю, треба наголосити, що поза нею залишилися непорушеними багато проблем, які потребують подальшого дослідження. Ось тільки деякі з них: «Епос і лірика в книзі І. Жиленко “Номо feriens”», «Мотив казки в книзі І. Жиленко “Номо feriens”», «Поет і влада в книзі І. Жиленко “Номо feriens”», «Образ автора-наратора в книзі І. Жиленко “Номо feriens”», «Доля людини в книзі І. Жиленко “Номо feriens”», «Концепція людини

в книзі І. Жиленко "Homo feriens", «Книга І. Жиленко "Homo feriens" у контексті європейської літератури» і багато інших вимірів, у яких може бути розглянуто цей невичерпний за змістом твір видатної української поетеси.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1972. – 468 с.
2. Жиленко І. «Homo feriens»: Спогади / Ірина Жиленко; передм. Михайлини Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
3. Коцюбинська М. "Нам є на що озиратися". Свято спогадів Ірини Жиленко / М. Коцюбинська // Жиленко Ірина. «Homo feriens»: Спогади; передм. Михайлини Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – С. 5–17.
4. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А. Пушкин. – М.: Изд-во АН СССР, 1956–1958. – Т. 3. – 558 с.

Проанализировано произведение Ирины Жиленко «Homo feriens». Через его структуру и поэтику, опираясь на концептуальные положения М. Коцюбинской, раскрыто романное содержание мемуаров поэтессы, охарактеризовано её художественное мастерство в изображении исторической эпохи второй половины XX в., в выражении специфики экзистенциального бытия творческого человека в Украине. Рассмотрены особенности создания образа поколения украинского шестидесятиничества, автопортрета и портретов писателей-шестидесятников.

Ключевые слова: экзистенция, экзистенциальное бытие, структура, поэтика, нарратор, наррация, романное содержание, образ, шестидесятиничество.

Iryna Zhylenko's work «Homo feriens» is analysed. Novel contents of poetess' memoirs is opened through its structure and poetics, according to M. Kotsiubynska conceptual principles, poetess' skill to show historical epoch of the second half of the XXth century, to express specific features of creative man existential being in Ukraine is characterized. Peculiarities of creating image of Ukrainian generation of the Sixtiers, self-portrait and portraits of the writers-the Sixtiers are examined.

Key words: existentia, existential being, structure, poetics, narrator, narration, novel contents, image, the Sixtiers.

Одержано 15.02.2013.

УДК 821.161.1

Н.В. БАРКОВСКАЯ,

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой современной русской литературы
Уральского государственного педагогического университета
(г. Екатеринбург, Российская Федерация)*

«ЧУЖИХ ДЕТЕЙ НЕ БЫВАЕТ»: ПРОБЛЕМЫ УСЫНОВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

На материале современных повестей для подростков рассматривается проблема неполных семей и усыновленных детей. Анализируемые произведения предлагают разные сценарии психологической адаптации приемных детей. Основное внимание уделено повести Д. Сабитовой «Где нет зимы»: особенности субъектной организации, семантика образа «Дома», функция заглавия.

Ключевые слова: приемные дети, современная проза, Дина Сабитова, подростковая повесть, хронотоп дома.

В повести Т. Михеевой «Легкие горы» главный авторитет в семье, бабушка Тася, произносит мудрые слова: «Чужих детей не бывает». Проблемы неполных семей, социальных сирот, приемных родителей и усыновления остро стоят в нашем обществе. Л. Лунякова отмечает рост «материнских» семей; статистические данные свидетельствуют, что 63,3% детей воспитываются в семье с одним родителем; негативной тенденцией является рост социального сиротства [2, с. 62, 79]. Естественно, что эта тема широко представлена в современной прозе, особенно в книгах, адресованных подросткам. Можно назвать повести Тамары Михеевой «Легкие горы» [2], Романа Федина «Один день Дениса Ивановича» [5], Дины Сабитовой «Где нет зимы» [4]. В принципе, проблемы везде похожие: бытовые сложности и трудность психологической адаптации – и для взрослого (приемного родителя), и для ребенка, особенно, если в семье есть еще дети. «Общим местом» в подобных произведениях – знаком единения – стала отмечаемая внешняя похожесть ребенка и приемного родителя: в повести Р. Федина Денис с замиранием сердца замечает сходство с приемным отцом, в повести Т. Михеевой Динка, приемная девочка, кажется всем очень похожей на бабушку Тасю в детстве. Сквозной деталью во многих произведениях является старая игрушка, которую ребенок-сирота бережет как собственную, личную вещь, как способ самоидентификации, как напоминание о прошлой жизни. В повести Михеевой «Легкие горы» Дина не расстается с желтым облезлым зайцем. В очень напряженный момент, когда наказанная девочка кричит приемной маме, что она ее не любит, мама показывает старую пластмассовую куклу, случайно попавшую под руку, рассказывает, как в детстве мечтала об этой кукле, копила деньги, даваемые на завтрак, наконец, купила ее. А теперь старая облезлая кукла пылится, брошенная, на чердаке. И Дина забирает ее, укладывает на ночь рядом со своим зайцем, потом обновляет красками лицо куклы, чтобы подарить маме на день рождения. Любопытна такая деталь, как повторяющийся набор профессий приемных матерей: либо парикмахер, либо художник-оформитель. Общий смысл всех этих повестей – решение судьбы чужого ребенка становится поворотным не только для усыновленного, но и для членов приемной семьи: раскрываются талан-

ты родных детей (художника, музыканта, фотографа...), ранее скрываемые или даже подавляемые взрослыми, полагавшими, что такие творческие профессии в будущем не дадут возможности материального благополучия. «Мысли семейной» сопутствуют образы природы: уральские горы, сосны, травы, ягоды в повести Михеевой, картина грозы в финале повести Федина, старый сад в повести Сабитовой. Как правило, переломным становится какой-то драматический эпизод, требующий сплочения и самоотдачи от всех: болезнь одного из членов семьи, борьба с браконьерской рубкой леса, стычка с наглым богатеem. Главное, в финале всех подобных произведений восстанавливается семейный лад, атмосфера взаимопонимания, душевного тепла; нередко завершает произведение ситуация праздника (Новый год, день рождения), и даримые подарки становятся знаками любви и понимания.

Подробнее остановимся на повести Дины Сабитовой «Где нет зимы». Это небольшая по объему, «очень тонкая и реалистическая сказка» (как сказано в аннотации), предназначенная для старшего школьного возраста. В повести рассказана трагическая история брата и сестры, оставшихся полными сиротами, но рассказана без «чернухи» – детей окружает самый нормальный мир, хорошие люди (и директор школы, и учительница, и директор приюта, и соседи). Одна из нравственных идей повести, как кажется, в том и заключается: несчастье может случиться вдруг, совсем не обязательны какие-то экстремальные обстоятельства, и нужно не падать духом, нельзя терять себя.

Павел (13 лет) и его сестренка Гуль (8 лет) после смерти бабушки Шуры остаются одни. Их мама, несостоявшийся художник, нервная и депрессивная, пропала, видимо, покончила с собой. Павел остается за взрослого. Стоит лето, Гуль ходит в школьный городской лагерь, там детей кормят. Павел как можно дольше растягивает макароны и сахар, нашедшиеся на кухне, потом пробует даже воровать рис в магазине, чтобы им с Гуль кашу сварить. Затем детей забирают в Центр временного содержания, впереди их ждет детский дом. Директор приюта, добрая и умная женщина, сумела связаться с отцом Павла, живущим со своей семьей в Красноярске. Этот Алексашин приезжает, готов усыновить Павла, забрать с собой. Однако Павел без сестры ехать отказывается. Потом мама одноклассника Гуль, Мишки Гуренкова, хотела удочерить Гуль, но, поняв, что детей разлучать нельзя, поколебавшись, решила все-таки усыновить обоих, забрать к себе. Но у Павла и Гуль одна мечта – вернуться в свой старый деревянный дом, где жили и бабушка, и мама, и без которого они не могут. И вот тете Мире пришлось из благоустроенной квартиры переехать в этот дом (хотя ее родной сын, Мишка, очень не хотел – он-то к своей комнате привык), где нужно печку топить, где удобства в пристройке, где холодные полы, где нужно чистить снег во дворе. Казалось бы, должен наступить счастливый конец. Но тут начались свои трудности – психологически героям очень сложно приспособиться друг к другу. Павла раздражает, что Мишка его не любит, неаккуратно ест, зло смотрит, молчит. Ему не нравится, что Мира вечно опаздывает на работу, роняет крошки, вообще неорганизованная. Мира чувствует себя чужой, в гостях, а не дома, ей нередко хочется побыть одной. Однако постепенно члены новой семьи привыкают друг к другу, налаживают совместный быт. Главное, они готовы в любую минуту прийти на помощь друг к другу. Поворотным моментом как раз и стала болезнь Гуль – ее увезли с аппендицитом, Мира ночевала в больнице, Павел с Мишкой оставались одни, мальчики чуть не подрались, но сумели переломить себя, наладить контакт. В конце повести говорится о том, что уже зима, скоро Новый год, герои втайне друг от друга приготовили небольшие подарки, как раз такие, которые обрадуют, которые свидетельствуют о внимании друг к другу, понимании души каждого, настоящем внимании и чуткости. Мира при этом вовсе не чувствует себя героиней, она не могла поступить иначе, она понимает, что нужно не копать в «тонкостях трепещущей души» [4, с. 171], а просто жить: пироги печь, пуговицы пришивать, на родительские собрания ходить, печку топить, снег расчищать.

Итак, тема весьма актуальная: дети-сироты, их судьба, ответственность взрослых, сложности усыновления, неполные семьи (без мужа была баба Шура, Павел и Гуль – от разных отцов, с которым мать из гордости не поддерживала никаких отношений, у Миры Мишки тоже растет без отца; ср. в повести Михеевой у бабы Таси трое детей были от разных мужей, ей тоже пришлось их растить одной).

Главный герой повести – Павел, на которого и легла вся ответственность за их с сестрой судьбу. В этом «женском мире» Павел – единственный мужчина, и показано его постепенное взросление, хотя он с самого начала серьезен не по возрасту. Своеобразие повести Сабитовой в том, что не Павел с сестрой становятся приемными детьми (хотя юридически это именно так), а Мира с Мишкой становятся членами его семьи, приняты в его дом.

Дом – главная ценность для Павла и Гуль. Дом старый, деревянный, с садом и печкой: «В нашем доме на чердаке лежат связки журналов чуть ли не за пятьдесят лет. В нашем доме пахнет масляной краской в комнате мамы, черносливом и медом в комнате бабушки, леденцами в комнате Гуль, сушеным укропом на кухне, а когда топишь печи, пахнет дымком и осенними листьями. <...> В нашем доме в окна террасы лезут черемуха и сирень, ирга и вишня, а из моей комнаты виден кусок сада, где растет старая груша. В нашем доме скрипят половицы, особенно в коридоре и бабушкиной комнате, и все время что-то шуршит...» [4, с. 131–132]. В конце повести, замерзший, уже в темноте, весь в снегу после неудачной прогулки на лыжах (когда Кира его бросила), Павел выбирается к дому: «И наконец я вижу старую грушу, навалившуюся на сломанный штакетник, засыпанные снегом кусты и свой дом. Окна бабушкиной комнаты светятся, отбрасывая на снег теплый свет. <...> И вдруг мне кажется, что в доме поет Шура» [4, с. 173]. Это по радио передают то танго, что пела когда-то бабушка, а Мира, подпевает, при этом подшивает шторы «цвета густого прозрачного меда и апельсиновых корок», с которыми в детстве у нее связывалось представление об уюте и тепле семейной жизни. В повести Евгении Басовой «Уезжающие и остающиеся (ЩИ)» [1] героиня, девочка из бедной семьи, учится в престижной гимназии. Она запомнила пояснение учительницы словесности об однокоренных словах *сокровище – кров – кровь*: «Кровь неотделима от нас. Пока человек жив, в нем течет его кровь. Так и кров неотделим. Нельзя порывать со своими родными местами, со своим родным кровом. Наши предки были мудры. Они понимали: сокровище там, где ваш дом» [1, с. 57].

Павел лишен нормальной семьи, рано повзрослел (когда забирает Гуль после уроков, учительница шуточно здоровается с ним: «Здравствуйте, Павел Васильич!»), он все время чувствует себя ответственным за сестренку, что приводит к размолвкам с Кирой, высокомерной одноклассницей, недовольной тем, что Павел из-за сестры не может пойти с ней в кино или кафе. Дом становится для этих детей больше, чем просто жилищем, он для них живой, это их мир, где под крыльцом живет семейство жуков, где манекены бабушки-портнихи – Дуся, Люся и Нюся – даром, что без голов, зато с яркими характерами и жизненными историями, где домовой Аристарх Модестович, бывший «библиотечный» из отдела рукописей и редких книг, перебравшийся после пожара в библиотеке в этот дом, рассказывает Павлу семейную предысторию. Раньше этот район города назывался Профессорская слобода, прадедом Павла и Гуль был профессор Тирсов, историк. В 1921 г. и его, и его молодую жену расстреляли, а ребенок, Сашенька, будущая баба Шура, спасся благодаря тому, что прислуга Зина Соловьева выдала ее за свою дочь. Вот потому-то фамилия бабы Шуры – Соловьева. Про деда, мужа Шуры, домового не стал рассказывать – им мог быть и репрессированный, и погибший на фронте. От прежнего времени сохранилась только старая груша в саду. Кукла Лялька, которую баба Шура сшила когда-то для заболевшей ветрянкой Гуль, является оберегом, хранительницей дома. Кукла умеет разговаривать, но слышала ее только Шура, а после смерти бабушки – Гуль. Узнав в приюте о смерти мамы, Гуль замолчала, словно бы погрузилась в сон, все дальше уходя в свои грезы. Павел, сбежав из приюта, сумел пробраться в дом, принести сестре куклу – и Лялька вернула Гуль к жизни.

В начале повести Павел только испытывает гордость, узнав о прадеде-профессоре, однако полагает, что может обойтись без взрослых. Он не чувствует ничего к Алексашину, своему неожиданно объявившемуся отцу, только надеется сначала, что тот приедет к ним жить и отремонтирует дом. Общась по скайпу с Кемалем, отцом Гуль, он не сказал ему ничего о дочери, полагая, что этот далекий человек им не нужен, и только Мира потом настояла на том, чтобы и Кемаль, и Гуль узнали о существовании друг друга. Мира объяснила Павлу: «Человеку нужны корни. Ты станешь старше – поймешь. Это в детстве кажется, что ты сам по себе и в центре вселенной. А потом видишь: ты связан с другими людьми тысячами ниточек, тут связан, там... И каждая такая нитка, если оборвана, взрослым че-

ловеком воспринимается как очередная горькая потеря...» [4, с. 145]. Итак, дом является высшей ценностью, дом (посредством домового, благодаря кукле Ляльке) спасает детей в трудную минуту.

Павел взрослеет за полгода, описанные в повести. И главное, с чем он сумел справиться, это снобизм. Павел хорошо учится, очень много читает, у него отличная самодисциплина – без сомнения, его ждет научная карьера. Не случайно Мира дарит ему на Новый год архив профессора Тирсова, который она начала собирать в университетской библиотеке. Но в начале повести Павел чересчур строгий, раздражительный, сосредоточенный на себе и их с Гуль проблемах. Ему не раз говорят, что он ведет себя так, будто ему не тринадцать, а сто тринадцать лет. Постепенно он начинает понимать, как тяжело дается резкая смена образа жизни и Мишке, и Мире. Переломным в отношениях с Мишей стал момент, когда Павел оценил его талант, увидев, как мальчик играет на бабушкином пианино, играет без нот, грустно и хорошо. И Павел решился показать Мише свои рисунки, волнуясь, понравятся ли они ему. Мира работает парикмахером, эта работа кажется Павлу слишком обыденной, он полагает, что при такой работе люди интересуются только кроссвордами, любовными романчиками и телесериалами. Мира, возмущившись, не выдержала и показала ему свой университетский диплом социолога, объяснив, почему не работает по специальности, и бумага с печатью удивила Павла и заставила более уважительно относиться к Мире. Однажды он нашел в мамином столе письма от школьных друзей. С презрением мальчик отозвался Мире об этих письмах, наивных, глупых... Вот они Умберто Эко явно не читали! На что Мира посоветовала не насмехаться над бедными глупыми маленькими девочками, совсем не обязательно, что из них вырастут, как полагает Павел, тупенькие тетеньки, занятые сканвордами и гороскопами. Мира даже жалеет, что показала Павлу свой диплом социолога, пусть бы лучше мучился: «...ах, как же это так, я такой тонкий, а приходится жить с безграмотным простонародьем!» [4, с. 161]. Павел словно забыл, что его бабушку спасла прислуга, назвав своей дочкой. Девочка Кира, в которую влюблен Павел, высокомерно отзывалась об одноклассниках – «одноклеточные». Узнав, что Павлу грозит детский дом, она перестала отвечать на его звонки. Сам Павел понимает: «...жизнь у нас слишком разная. У нее Шекспир, а у меня впереди детдом» [4, с. 140]. Кира лето провела в Англии, в языковом лагере, а Павел в приюте для сирот. Потом Павел смог вернуться в свою школу, отношения, вроде бы, наладились, но опять встречаю с Кирой мешали заботы о сестре. Письмо с объяснением Кира написала Павлу, как сама говорит, по-простому, без умных цитат из умных книг – да, просто, но зато по-английски. Характерно, что Кире Павел свои рисунки никогда не показывал. В конце повести Павел окончательно понимает, что Кира ему не пара, нечего тянуться за ней, нужно жить своей жизнью, с людьми, тебе близкими. На Новый год Павел подарит Мире ее портрет, будет волноваться, понравится ли ей. Как-то в кафе к Мире подошел странный бомж (слишком «старорежимный» – уж не домового ли Аристарх Модестович?) и обратился к ней с вопросом: «Это ваши дети, мадам?». Когда Мира ответила утвердительно, старик сказал, что «мадам выпало в жизни феноменальное счастье» – «дети, мадам, это главное жизненное счастье и богатство» [4, с. 138]. Ср.: в повести Е. Басовой богатенькая соседка завидует Свете, бьющейся с детьми на свою зарплату оформителя, и говорит, что Света – везучая: семья у нее дружная, дети хорошие.

Каков же конфликт в повести? То, что умерла бабушка, очень печально, но это – «обыкновенная история». А вот то, что мама покончила с собой, бросив детей на произвол судьбы, это трагедия. Баба Шура не могла понять, чего не хватает в жизни ее дочери – дети у нее прекрасные, а она все мечется, мечется... Оба отца (Алексашин и Кемаль) говорили о гордости (гордыне!) мамы, не хотевшей принимать ни малейшей помощи от них. Трагедия мамы – это трагедия таланта, не получившего реализации и признания. Павел хотел пойти в художественную школу, мама категорически запретила. Во-первых, художник – не профессия, профессия, говорит мама, это юрист, или бухгалтер, или даже водитель троллейбуса: «Я хочу, чтобы у тебя была нормальная, более реальная и счастливая жизнь» [4, с. 35]. Во-вторых, мама с презрением отозвалась о художественном училище: «Толпа учеников в школе вокруг дурацкого натюрморта – это... это стадо» [4, с. 35]. Павел по мере развертывания сюжета освобождается от высокомерия по отношению к «быдлу», не читающему по-английски и не интересующемуся У. Эко, начинает уважать «простых» людей.

Подлинная интеллигентность не предполагает конфликта Героя и Толпы, свободна от высокопозного презрения к обывателю. В повести Д. Сабитовой, как и в других подобных произведениях, есть краткие предыстории старших в семье, как правило, бабушек. Через драматизм их судеб входит трагическая история России XX в., обусловившая преобладание «материнских» семей (революция, раскулачивание, уничтожение духовенства, репрессии, война, позднее – криминальные 90-е годы). Баба Шура в повести Сабитовой представлена настоящей главой семьи. Она казалась странной, не вполне нормальной. Работать ей довелось много кем, но истинное ее призвание – шитье, она была прекрасной портнихой. И сама она наряжалась в яркие платья с глубоким вырезом, голыми плечами, длиннющей широкой юбкой с оборками, курила мундштук, терпеть не могла готовить, прекрасно пела романсы и песни из кинофильмов 1930-х годов, гадала на картах, как цыганка. И так, Шура – не как все, к тому же, как позднее выяснилось, дочь профессора, но она совсем не высокомерна и не заносчива, в полной мере разделила все общенародные беды и лишения. Заглавием повести стала строчка из песни «Танго Петера», текст песни полностью приводится в конце книги, с примечанием, что это танго из музыкальной кинокомедии «Петер» (1934), текст записан со старой пластинки, где это танго исполняла Л.П. Борисоглебская. С этим танго в повесть входит мотив маски, подменной роли, скрытых за показным весельем слез и сердечных ран, а также надежда на то, что сбудется «радость счастливых снов» в краю, «где нет зимы». Благодаря соотносению со старым кинофильмом, яснее проступает историческая подоснова сюжетных коллизий. В старом фильме герои – дедушка и внучка, причем девушка вынуждена переодеться в мужской костюм и стать Петером; у Сабитовой – бабушка и внук, тем самым, еще отчетливее звучит мысль о необходимости прервать цепочку «материнских» семей, вынужденного женского одиночества – Дому нужен мужчина.

В повести три повествователя: Павел, Гуль и кукла Лялька. Маленькая Гуль – самая беззащитная из героев произведения, по-детски смотрящая на мир, непосредственная и ранимая. Кукла Лялька – мудрый домашний «бог», оберег, субститут бабы Шуры, единственный взрослый «человек», оставшийся с детьми-сиротами. Лялька дважды спасает Гуль, с ней разговаривают и Павел, и директор приюта, и Мира – хотя и не могут слышать ответов куклы. Лялька – зверушка неизвестной породы, сделанная Шурой из лоскутков фетра, фланели, шелка, кружев, разноцветных пуговиц. Она откровенно противопоставлена покупной Барби, к которой Гуль вполне равнодушна. Лялька философски смотрит на жизнь, вот, например, как она характеризует момент своего появления в руках бабушки-демиурга: «...и было утро, и был вечер. И был день первый» [24, с. 6]. Лялька говорит, что у кукол нет души, а значит, она не сможет встретиться с Шурой там, после смерти. Но она говорит Шуре, что ее ждут зеленый сад, качели под яблонями, музыка и теплый ветер, там цветет сирень, в воздухе паутинки, потому что стоит бабье лето. Каждый после смерти попадает туда, куда хочет попасть. Лялька беспокоится о том, успела ли мама детей подумать перед смертью о том, куда бы она хотела попасть. В конце повести Лялька говорит, что Мира и Шура наверняка нашли бы общий язык. Голоса Гуль и Ляльки аккомпанируют голосу Павла, поддерживая его и оттеняя некоторые акценты, смягчая его юношеский максимализм.

Книга Дины Сабитовой поднимает, в общем-то, «взрослые» проблемы: в чем суть истинной интеллигентности, каковы условия реализации таланта, отношение художника и окружающих людей, иерархия жизненных ценностей. Поскольку в центре повествования находится все же голос Павла, именно ему приходится принимать решения (ни Гуль, ни Лялька этого сделать не могут), то еще один важнейший вывод можно сформулировать так: Дому нужен мужчина.

Список использованной литературы

1. Басова Е. Уезжающие и остающиеся (УИ) / Е. Басова // Сб. произведений финалистов Международной детской литерат. премии им. В.П. Крапивина сезона 2010 года. Том II. – Екатеринбург: Генри Пушель, 2011. – 240 с.
2. Лунякова Л. «Чем мужика кормить, лучше ребенка воспитывать одной»: социальный портрет материнских семей / Л. Лунякова // Семейные узы: модели для сборки: сб. статей. Кн. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 60–82.
3. Михеева Т. Легкие горы / Т. Михеева // Урал. – 2010. – № 6. – С. 9–45.

4. Сабитова Д. Где нет зимы / Д. Сабитова. – 2-е изд. – М.: Самокат, 2013. – 176 с.
5. Федин Р. Один день Дениса Ивановича / Р. Федин // Сб. произведений финалистов Международной детской литературной премии им. В.П. Крапивина сезона 2010 года. Том II. – Екатеринбург: Генри Пушель, 2011. – 240 с.

На матеріалі сучасних повістей для підлітків розглядається проблема неповних родин та усиновлення дітей. Твори, що аналізуються, пропонують різні сценарії психологічної адаптації прийомних дітей. Особливу увагу приділено повісті Д. Сабітової «Де немає зими»: особливості суб'єктивної організації, семантика образу «Дому», функція заголовка.

Ключові слова: прийомні діти, сучасна проза, Діна Сабітова, підліткова повість, хронотоп дому.

The article deals with the problem of one-parent families and foster children depicted in contemporary novelettes for teenagers. The analyzed works provide us with different mechanisms of foster children psychological adaptation. The research is mostly focused on «The place without winter», novelette written by Dina Sabitova. Such issues as the peculiarities of subjective narrative organization, semantics of a «house» image, function of a title have been given our special attention.

Key words: foster children, contemporary prose, Dina Sabitova, teen novelette, chronotope of a house.

Одержано 15.02.2013.

УДК 821.162.1 – 3.09

В.В. ОСТАПЧУК,
кандидат філологічних наук,
асистент кафедри слов'янської філології
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(м. Луцьк)

ДІТИ І СВІТ У ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті через поетику творів М. Конопніцької, Е. Ожешко, Г. Сенкевича і Б. Пруса розкривається проблема взаємовідносин дітей зі світом у польській літературі ХІХ ст., проаналізовано художні способи розкриття внутрішнього світу дитини та вплив зовнішніх обставин на її психіку, розглянуто типологічні риси та індивідуальні підходи кожного письменника до теми.

Ключові слова: світ, діти, психічний стан, внутрішній світ, портрет, наратор, типологія, специфіка.

Тема дитинства хвилювала і продовжує хвилювати майстрів слова різних народів і поколінь. Не були осторонь цієї проблеми і польські письменники епохи позитивізму – М. Конопніцька, Е. Ожешко, Г. Сенкевич, Б. Прус та ін. Польське літературознавство, зокрема Г. Маркевич, А. Бродзка, М. Кнотге, Л. Кручковський, М. Плахецький, З. Швейковський, різнобічно висвітлювали шляхи розкриття цими письменниками дитячих характеристик і доль.

Дослідників насамперед цікавили генетичні зв'язки, з одного боку, Б. Пруса з Г. Сенкевичем, а з іншого – М. Конопніцької з Е. Ожешко та Б. Прусом, типологічні збіги в їхніх творах, а також проблема спадковості мотивів, зокрема тоді, коли йшлося про взаємини дитини зі світом, що було визначено З. Швейковським, який, досліджуючи творчі відносини Б. Пруса з Г. Сенкевичем, писав: «Dla pokolenia, w którym Sienkiewicz działał takie utwory jak *Szkice węglem*, *Janko Muzykant* czy *Jamioł* były olśniewającymi rewelacjami. Prus się nimi zachwycał <...>, toteż nic dziwnego, że od Sienkiewicza wiele skorzystał; szczególnie widoczne jest to w *tematyce ludowej*, chociażby w przejściu przez Prusa motywu uzdolnionego artystycznie chłopca, którego nie rozumie otoczenie (*Antek*)»¹ (курсив наш – В.О.) [10, с. 31]. Акцентація З. Швейковського на *tematyce ludowej* свідчила про те, що захоплення Б. Пруса Г. Сенкевичем ґрунтувалося не лише на майстерності останнього, а й на спільних демократичних засадах.

На відміну від З. Швейковського, А. Бродзка зосередилася не на впливах, а на жанровій специфіці оповідань про дитинство, взявши їх у контексті доробку М. Конопніцької: «Utwory Prusa, *Orzeszkowej*, *Dygasińskiego*, wkrótce zaś – młodego *Żeromskiego*, *Władysława Orkana*, *Reymonta*, – pisze дослідnica, – to niewątpliwie nieodzowny kontekst w spojrzeniu na małe formy *Konopnickiej*...»² (курсив наш – В.О.) [3, с. 300]. На соціальні аспекти вказу-

¹Для покоління, в якому творив Сенкевич, такі твори, як *Szkice węglem* (*Шкіци вугіллям*), *Janko Muzykant* (*Янко музикант*) чи *Jamioł* (*Янгол*) були блискучими сенсаціями. Прус ними захоплювався [...], тому зрозумілим є те, що від Сенкевича багато використав; особливо це видно в народній тематиці, зокрема в розробці Б. Прусом мотиву обдарованого хлопця, якого не розуміє оточення (*Antek*).

²Твори Пруса, Ожешко, Дигасінського, а незабаром – і молодого Жеромського, Владислава Оркана, Реймонта – це, безсумнівно, необхідний контекст в погляді на малі форми Конопніцької.

вав Г. Маркевич, який писав про «bezbronność krzywdzonego dziecka»³ у Г. Сенкевича та про вплив його і Б. Пруса на народні новели О. Свентоховського [4, с. 130–131].

Детальний аналіз праць, присвячених дитячій тематиці у творчості М. Конопніцької, Е. Ожешко, Г. Сенкевича і Пруса, не входить до завдань цієї статті. Проте зауважимо, що досягнення польського літературознавства дають можливість зробити наступні кроки у дослідженні проблеми дитинства в польській літературі, зокрема через поетику показати, як зображали М. Конопніцька, Е. Ожешко, Г. Сенкевич і Б. Прус взаємовідносини дітей зі світом та його вплив на їхній психічний стан, в чому й полягає мета статті.

Підставою для порівняння творчості М. Конопніцької, Е. Ожешко, Г. Сенкевича і Б. Пруса є не лише спільність тематики оповідань, а й убоління письменників за долю і психологічний стан дитини в сучасному для них суспільстві та глибоке проникнення в дитячу трагедію, яка яскраво виражає трагічний стан народу загалом: «Współczując ludzkiemu nieszczęściu Prus najśliszniej uczulony jest na krzywdę dziecka, – зауважує М. Кнотте. – Świat dziecięcy, jego bohaterowie, których losem godnym litości porusza pisarz czytelnika, zajmują zawsze czołowe miejsce w jego twórczości. Nawet wtedy, kiedy rozwój talentu pozwoli mu w wielkich powieściach przedstawiać panoramę życia społecznego i wielkie problemy historii, pamięta zawsze o dzieciach, których dola przejmuję go do głębi»⁴ [8, с. 7].

Зображуючи талановитих дітей, яких не розуміє оточення, польські письменники ХІХ ст. показують ворожість і лицемірність світу, в який входять маленькі *слабкі* істоти. Дуже часто недоброзичливі люди й тяжкі обставини руйнують їхні чисті душі.

І Г. Сенкевич, і Е. Ожешко, і Б. Прус, розкриваючи внутрішній світ своїх маленьких героїв, підкреслюють їхню беззахисність, вразливість та незахищеність через типологічно схожі портретні характеристики. Щоб довести це положення, доцільно порівняти портретні уривки з творів Г. Сенкевича «Janko muzykant» («Янко музикант»), Е. Ожешко «Dobra pani» («Добра пані»), Б. Пруса «Grzechy dzieciństwa» («Гріхи дитинства»).

Г. Сенкевич «Janko muzykant»:

«Przyszło to na świat *wątlę, słabe...* *Chudy* był zawsze i opalony, *z brzuchem wydętym, a zapadłymi policzkami... wytrzeszczone oczy...* jakby *w jakąś niezmierną dalekość wpatrzone*. W zimie siadywał za piecem i *popłakiwał cicho* z zimna, a czasem i z głodu, gdy matula nie mieli co włożyć ani do pieca, ani do garnka... *Matka...* może go tam i kochała po swojemu, ale *biła dość często* i zwykle nazywała „odmieńcem”»⁵ [9, с. 257].

Е. Ожешко «Dobra pani»:

«...maleństwo i *wylękle*, i zachwycone, *drobnymi kroczkami* drepzące po śliskiej posadzce, gotowe... *wybuchnąć płaczem* albo i śmiechem. Korалowe *usteczka drżały i krzywiły się do płaczu, wielkie szafirowe źrenice paliły się od zdumienia i ciekawości...*»⁶ [5, с. 122].

Б. Прус «Grzechy dzieciństwa»:

«Był to *chłopczyk garbaty, karzeł* na swój wiek, *mizerny...* Był tak *wątlý*, że musiał odpoczywać idąc z domu do szkoły, a taki *bojaźliwy*, że gdy go wyrwano do lekcji, *tracił mowę ze strachu*. Nigdy nie bił się z nikim, tylko *prosił innych, ażeby jego nie bili...*»⁷ [7, с. 15].

³Беззахисність скривдженої дитини.

⁴Співчуваючи людському нещастю, Прус найбільш гостро сприймає кривду дитини. Дитячий світ, його герої, долею яких, вартою співчуття, тривожить письменник читача, займають завжди центральне місце в його творчості. Навіть тоді, коли розвиток таланту дозволить йому у великих романах представляти панораму суспільного життя і значні проблеми історії, пам'ятає завжди про дітей, доля яких проймає його до глибини душі.

⁵Прийшло воно на світ *тендітне, слабке...* *Худий* був завжди і засмаглий, з *надутим животом і впалими щоками... витріщені очі...* ніби в якусь *незмірну далечинь вдивлялися*. Зимом сидав за піччю і тихенько *плакав* від холоду, а часом і від голоду, коли матуся не мали що покласти ні до печі, ні до горщика... *Мати* може його там і любила по-своєму, але *била досить часто* і називала зазвичай «виродком».

⁶Маля і *злякане*, і захоплене, *дрібними крочками* топталось по слизкій підлозі, *готове... вибухнути плачем* або й *сміхом*. Коралові *губки дрижали і кривилися для плачу, великі сапфірові зіниці горіли від здивування і цікавості...*

⁷Був це *хлопчик горбатий, карлик* на свій вік, *мізерний...* Був такий *тендітний*, що мусив відпочивати, йдучи з дому до школи, а такий *боязливий*, що коли його викликали до дошки, *зі страху втрачав мову*. Ніколи ні з ким не бився, тільки *просив інших, щоб його не били...*

З цих фрагментів видно, що всі три письменники, створюючи портрет дитини, підкреслюють її тендітність і беззахисність епітетом *wąty* (тендітний) та його контекстуальними синонімами: *stabe, chudy* (Г. Сенкевич) *wyłęte, mizerny, wąty, bojaźliwy* (Е. Ожешко і Б. Прус). І Е. Ожешко, і Г. Сенкевич, і Б. Прус у різний спосіб підкреслюють затурканість дітей. Г. Сенкевич наголошує, що маленький Янко – постійно голодний, тому у нього *zapadłe policzki* (впали щоки) і *brzuch wydęty* (надутий живіт). Е. Ожешко акцентує увагу на лабільності психіки дитини (*gotowe... wybuchnąć płaczem* або і *śmiechem*), на її рухах (*drobnymi kroczkami drepzące*). Б. Прус, крім використання уточнюючих контекстуальних синонімів, безпосередньо вказує на боязливості хлопця Юзя: *tracił mowę ze strachu* (зі страху втрачав мову), *prosił innych, ażeby jego nie bili* (просив інших, щоб його не били). Так само чинить і Г. Сенкевич, говорячи про те, що дитина часто *плаче* і буває *бима* (*popłakiwał cicho, matka biła dość często*). На відміну від них, Е. Ожешко опосередковано зображує заляканість дитини: *usteczka drżały i krzywiły się do płaczu* (губки тремтіли і кривилися для плачу).

Треба зауважити, що в розкритті відносин дітей зі світом велику смислотворчу роль відіграє портретна деталь – *очі*. Так, у героя Г. Сенкевича, *Янка музиканта, wytrzeszczone oczy* (витріщені очі), *w jakąś niezmierną dalekość wpatrzone* (що вдивляються в якусь незмірну далечинь) – риса, яка свідчить, що хлопець був допитливим і мрійливим.

Інакше характеризують очі героїню Е. Ожешко *wielkie szafirowe źrenice*, які *palily się od zdumienia i ciekawości* (горіли від здивування і цікавості). Погляд маленької Хелі відрізняється від погляду *Янка музиканта*: дівчинка – здивована і зацікавлена незнайомою обстановкою, блиском панського будинку, а герой Г. Сенкевича – талановита дитина, музикант – цікавиться і дивується звуками природи, в які він вслухається.

Часто деталь *великі очі* свідчить не лише про дитячу допитливість і мрійливість, а й про недитячий тяжкий життєвий досвід. В очах одного з персонажів оповідання Б. Пруса «Grzechy dzieciństwa», як і в очах героїні Е. Ожешко, – *zdumienie*, але воно – інше: це – не просте здивування, хлопчик Валек вражений жорстокістю оточуючого світу: «*W dużych oczach siedziało wieczne zdumienie jak u ludzi, którzy przez długie lata patrzyli na niesłychane rzeczy...*»⁸ [7, с. 31]. Тому герой Б. Пруса *ніколи не сміявся (nigdy się nie śmiał)* – риса також непритаманна дітям: «*Słowem – bawił się doskonale, tylko nigdy się nie śmiał. Do jego dziecinnej twarzy przypił się wyraz niewzruszonej powagi...*»⁹ [7, с. 30]. Не менш вражаючою деталлю в дитячому портреті у Б. Пруса є *зітхання*: «*Wyśledziłem go raz... a będąc dość blisko słyszałem, jak westchnął. Nie wiem dlaczego, westchnienie tak małej figurki przeraziło mnie...*»¹⁰ [7, с. 30]. Ця деталь органічно пов'язується з міркуваннями оповідача: «*Wtedy zrodziła mi się w głowie myśl szczególna, że Bóg, który wciąż patrzy na takie dziecko, musi mieć duszę smutną*»¹¹ [7, с. 31].

Подібним шляхом іде й Е. Ожешко: її герой, Костик, споглядає світ не *великими* і *цікавими очима*, а *spod brwi, nieufnie* (спідлоба, недовірливо), інколи дитина дивиться *przebiegle i ze złością* (хитро і зі злістю). Важкі умови, в яких формується свідомість дитини – материнські лайки і побої, батьківське пияцтво – негативно відображаються на дитячому обличчі: у дванадцятирічного героя – неприродно зморщене чоло (*czoło zmarszczone*), як у літнього чоловіка. Е. Ожешко, щоб підкреслити завчасну дорослість Костика, вживає словосполучення *stare dziecinne serce* (старе дитяче серце). Письменниця простежує, як *старе серце* під впливом незнаних раніше проявів до нього доброго ставлення раптом перетворюється: «*Jednak od niedawna to stare dziecinne serce po raz pierwszy może rozkwitło uczuciem innym niż uczucie krzywdy, bojaźni, bosych nóg i karczemnych wrażeń. Nigdy w życiu nie widział tak ślicznej panienki... nie słyszał ani tak łagodnego głosu, ani tak ciekawych powiastek... siedział...*

⁸У великих очах сиділо вічне здивування як у людей, які протягом довгих років дивилися на нечувані речі...

⁹Словом – бавився досконало, але ніколи не сміявся. До його дитячого обличчя приліпився вираз незворушної серйозності...

¹⁰Я вистежив його одного разу... і, будучи досить близько, чув, як він зітхнув. Не знаю чому, але зітхання такої маленької людини вразило мене...

¹¹Тоді в моїй голові народилася особлива думка про те, що Бог, який постійно дивиться на таку дитину, повинен мати сумну душу.

*patrząc na nią już nie spod brwi i dziko, lecz śmiałym, roztropnym wzrokiem*¹² [5, с. 239]. Змінюється і погляд дитини – з дикого, спідлоба (*spod brwi i dziko*) на сміливий і розумний (*śmiałym, roztropnym wzrokiem*). Разом з цим мужніє і сам хлопчик, який тепер вже намагається поглядом підтримати свою вчительку, коли її судили за те, що вона навчала дітей без дозволу влади (*bez pozwolenia władz*). Тепер він дивиться, хоча й спідлоба, але більш лагідно: «... Chłopak lekliwie i z zaszępioną jakąś czułością spod brwi spoglądając, przed Joanną ukląkł... Kosciuszko zaś, wciąż tym samym spojrzeniem przywiązanego i lekliwego zwierzątka spod brwi na nią patrząc...»¹³ [5, с. 255]. Хлопцю жаль доброї Йоанни. Прийшовши на урок, Косчик боїться, що тим самим він знову накличе біду на вчительку, а тому дивиться на неї поглядом прив'язаного і зляканого звірятка, спідлоба (*przywiązanego i lekliwego zwierzątka spod brwi*). Погляд дитини – ніби той самий, що й на початку – спідлоба, але водночас – інший: якщо раніше він був хитрий і злий, то тепер, хоч і спідлоба, але з похмурою ніжністю (*z zaszępioną jakąś czułością*).

Про гіркий життєвий досвід дітей говорять не лише їхні очі і тяжкі зітхання, а й шрами від побоїв на маленьких тілах.

Е. Ожешко, описуючи свою героїню Юліанку («Julianka»), показує її «*nóżki nagie i chude... drobne ręce oznaczone czerwonymi szramami, odkryte tu i ówdzie sinymi piętnami oparzenia kipiętkiem lub ogniem...*»¹⁴ [5, с. 14].

У польській літературі XIX ст. світ постає жорстоким до дітей, і вони, відчуваючи це, бороняться від нього в міру своїх можливостей. Так, герой Б. Пруса, Валек («Grzechy dzieciństwa»), щоб не бути ошпареним окропом, ховається під лавку: «*Dzieciak... milczał jak trusia i włożył pod tapczan, za wielki szaflik, w którym świnom jeść dawano. Widocznie nie chciał być oblanym okropem, jak mu się to raz zdarzyło*»¹⁵ [7, с. 28].

Діти ростуть без нагляду дорослих та їх допомоги, а тому спочатку через свою допитливість і зацікавленість світом, а згодом – через бажання оволодіти якоюсь професією, вони потрапляють у біду. Цей бік дитячого існування Б. Прус розкриває на рівні сюжету, в якому використовує прийом перелічення тих негараздів, які переслідують героя однойменного оповідання – Антека: то він падає в річку, то стає жертвою злих собак, то отримує удар батоном: «...rozglądał się po świecie. Raz wpadł w rzekę, drugi raz dostał batem od przejezdnego furmana... a trzeci raz psy tak go pogryzły, że dwa tygodnie leżał na piecu»¹⁶ [6, с. 6]. Не без гіркої іронії письменник зауважує: «*Doświadczył więc niemało...*» («Немалый досвід отримав»). Слово *досвід* у художній системі оповіді «Antek» має ключове значення для розкриття долі головного героя, який хотів отримати певну професію, що йому так і не вдалося, і винними в цьому були дорослі. Щоб розкрити життєву драму Антека, Б. Прус використовує прийом паралелізму: як і в дитинстві, хлопця знову переслідують невдачі. Його марні намагання здобути якусь професію, стати майстром Б. Прус розкриває через три етапи.

Перший етап – і перша невдача. Антек хотів навчитися будувати вітряки, але його віддали в науку до коваля, він згоден був стати ковалем, але майстер його не вчить, бо бачить у ньому конкурента, а тому тягне час, дозволяючи учневі лише роздувати міхом вогонь та підкладати вугілля. Коли ж кмітливий Антек, приглядаючись до роботи коваля, навчився самостійно кувати, майстер заборонив йому заходити в кузню, змушуючи працювати лише по господарству. Втративши надію стати ковалем, герой залишає «*науку*» і повертається додому, де він знову робить спробу знайти своє місце в житті.

¹²Однак віднедавна це старе дитяче серце, можливо, вперше розквітло почуттям іншим, ніж почуття кривди, страху, босих ніг і непристойних вражень. Ніколи в житті він не бачив такої чудової панянки... не чув ані такого лагідного голосу, ані таких цікавих оповідей... сидів... дивлячись на неї вже не спідлоба і дико, але сміливим, розумним поглядом.

¹³Хлопець ляжливо і з похмурою якоюсь ніжністю спідлоба поглядаючи, перед Йоанною став на коліна... Косциушко же, постійно тим самим поглядом прив'язаного і зляканого звірятка спідлоба на неї дивлячись...

¹⁴Дрібні ручки, позначені червоними шрамами, покриті тут і там синіми плямами – слідами від окропу або вогню.

¹⁵Дитя мовчало, як кролик, і впадало під лавку, за великий цебрик, в якому свиням давали їсти. Видно, не хотіло бути ошпареним окропом, що одного разу трапилося.

¹⁶Розглядався по світу. Раз впав у річку, другий раз дістав батоном від проїжджаючого фурмана... а третій раз собаки так його покусали, що два тижні лежав на печі.

Другий етап – і друга невдача. Антек вирізьбляє з дерева дивовижні фігурки, які за безцінь скуповує шинкар, а пізніше їх перепродує, а хлопець майже нічого не має за свою роботу: «Dziwiono się talentowi nieznanego samouka, niezgorzej nawet płacono za wyroby Mordce, ale o chłopca nikt się nie pytał, a tym bardziej nikt nie myślał o podaniu mu pomocnej ręki»¹⁷ [6, с. 20].

Третій етап. Не знайшовши підтримки у своїх односельчан, Антек іде в світ шукати *заробітку і науки* (*zarobku i takiej nauki*, якій між його своїми не міг знайти). Про те, що чекає Антека на третьому етапі, Б. Прус нічого не говорить, він закінчує свій твір зверненням до читача: «Może spotkacie kiedy wiejskiego chłopca, który szuka zarobku i takiej nauki, jakiej między swoimi nie mógł znaleźć... Wówczas podajcie rękę pomocy temu dziecku»¹⁸ [6, с. 28–29]. М. Кнотхе, аналізуючи цей уривок, пише: «To propagowanie filantropii, czyli niesienia pomocy biednym i upośledzonym, można odnaleźć w wielu jego utworach... Prus wierzy w człowieka, w ludzką dobroć, we wrażliwość sumienia na nędzę i nieszczęście...»¹⁹ [8, с. 6]. Ось чому Б. Прус в деяких оповіданнях про дітей виражає напругу надію, що життя його героїв зміниться на краще з доброї волі дорослих. Так, багатий адвокат («Katarzynka») вирішує допомогти сліпій нещасній дівчинці.

На відміну від Б. Пруса, Г. Сенкевич не був оптимістичним, і в його новелах долі дітей завершуються переважно трагічно. Талановитий *Янко музикант*, який мріє бути скрипалем, так само, як герой Б. Пруса – Антек, стикається з холодною байдужістю оточуючих. Чутливе дитяче серце не витримує наруги і побоїв: Янко помирає, але і перед смертю залишається вірним своїй мрії, питає в матері: «Matulu, Pan Bóg mi da w niebie prawdziwe skrzypki?»²⁰ [9, с. 266]. Інша героїня Г. Сенкевича, десятирічна дівчинка, залишившись сиротою, іде до другого села, щоб пристати до двору. В дорозі вона зустрічає вовка: «... szara jakaś trójkątna głowa o sterczących uszach przypatruje się dziecku pilnie... straszna, ohydna...»²¹ [9, с. 364]. Так завершується оповідання «Jamioł» («Янгол»). Як і в творі «Janko muzykant», дитина надіється на вищу божественну силу: «Dziecko było jednak pewne, że ktoś przyjdź musi. Kto? – Anioł»²² [9, с. 364].

Е. Ожешко більше суголосна з Г. Сенкевичем, ніж з Б. Прусом, і долі її героїв завершуються печально. Дворічний хлопчик Тадеуш потонув у канаві з водою («Tadeusz»), тому що його мати, працюючи в полі, не мала змоги за ним наглядати. Юліанка – героїня однойменного твору – зникає без сліду. Хеля («Dobra pani»), набриднувши *добрій пані*, була повернута в сім'ю своїх родичів, де глибоко страждає, тому що виросла в іншому середовищі і щиро полюбила свою опікунку. Панна ж Евеліна, награвшись дівчинкою, так само, як перед тим папужкою та собачкою, знаходить собі інший об'єкт пристрасті – італійця-музиканта, з яким від'їжджає до його країни, залишивши дівчинку наодинці з її почуттями і розбитими надіями.

По-іншому, ніж Г. Сенкевич, Е. Ожешко і Б. Прус, будує свої оповідання про дітей М. Конопніцька. Так, її герой, Франек («Franek»), перетворюється зі страшного бешкетника на чемного зразкового хлопчика після того, як батьки, на його прохання, прихистили сироту Каролька. Дитяча душа – вразлива на чуже горе, і Франек, дбаючи про прийомного брата-ка, відразу дорослішає, відкидаючи пустощі назавжди.

Оповідання М. Конопніцької «Nasza szkap» («Наша шкапа») відображає, в яких нестатках живуть діти. Батько змушений продати майже все, щоб нагріти хатину, де лежить хвора мати. Страшним ударом для малечі була звістка про продаж їхньої шкапи: «Wyłusmy jak ogłuszeni»²³ [2, с. 26]. Мати померла, але діти ще не розуміють своєї втрати, вони подитячому радіють шкапі, яка знову з'явилася на їхньому подвір'ї, щоб відвезти на цвин-

¹⁷Дивувалися талантові незнамого самоука, непогано навіть платили за вироби Мордці, але про хлопця ніхто не запитував, а тим більше, ніхто не думав про те, щоб подати йому руку допомоги.

¹⁸Може, зустрінете коли сільського хлопця, який шукає заробітку і такої науки, якої поміж своїми не міг знайти... Тоді подайте руку помочі тій дитині...

¹⁹Це пропагування філантропії, тобто надання допомоги бідним і обездоленим, можна знайти в багатьох його творах... Прус вірить в людину, в людську доброту, у вразливість сумління на злидні й нещастя...

²⁰Матусю, Бог дасть мені в небі справжню скрипку?

²¹Сіра якась трикутна голова з вухами, що стирчали на ній, пильно приглядається до дитини... страшна, огидна...

²²Однак дитя було впевнене, що хтось мусить прийти. Хто? – Ангел.

²³Ми були приголомшені.

тар небіжчицю: «Boso, w lichych szarawarkach i kurtkach łatanych, dreptaliśmy obok szkapu wesoło, ochoczo, a krzyże cmentarne wciąż rosły a rosły przed nami...»²⁴ [2, с. 30].

Отже, збіги у творах Г. Сенкевича, Е. Ожешко, Б. Пруса і М. Конопницької обумовлені подібним становищем дітей, долі яких – детерміновані зовнішніми обставинами, насамперед, соціальними умовами. Таке зображення взаємовідносин дитини зі світом було характерним для епохи позитивізму, що й позначилося на поетиці її представників. Розбіжності в оповіданнях про дітей залежать від мети, що ставили перед собою письменники. Незважаючи на схожість поглядів на проблему відносин дитини зі світом, вони різняться своїми завданнями, які сформульовані вже в заголовках їхніх творів. Так, Е. Ожешко показує лицемірність *доброї пані*, яка калічить долю сільської дівчинки, Б. Прус звертає увагу на жорстокі умови, в яких формуються дитячі душі і народжуються *гріхи дитинства*, Г. Сенкевич зображує трагедію талановитої дитини, *музиканта*, якого не розуміє оточення, М. Конопницька також засуджує середовище, де формуються дитячі характери, і людей, які, не маючи співчуття до бідних і голодних, забирають у них усе, навіть стару, сліпу, але таку дорогу для дітей *шкапу*. При порівнянні творів цих письменників виникає широка картина знедоленого дитинства із середовища незаможних селян, яка за своєю суттю є протестом проти соціальної несправедливості.

Список використаної літератури

1. Konopnicka M. Franek / Maria Konopnicka. – Białystok: Krajowa agencja wydawnicza, 1984. – 12 s.
2. Konopnicka M. Nasza szkap / Maria Konopnicka. – Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1984. – 31 s.
3. Konopnicka M. U źródła i inne nowele / Maria Konopnicka / [Postowie Aliny Brodzki]. – Warszawa: Nasza księgarnia, 1984. – 301 s.
4. Markiewicz H. Pozytywizm / Henryk Markiewicz. – Warszawa: PWN, 2002. – 610 s.
5. Orzeszkowa E. Opowiadania / Eliza Orzeszkowa. – Warszawa: Czytelnik, 1973. – 477 s.
6. Prus B. Antek / Bolesław Prus. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1982. – 31 s.
7. Prus B. Grzechy dzieciństwa / Bolesław Prus. – Wrocław: Siedmioróg, 1995. – 53 s.
8. Prus B. Katarynka / Bolesław Prus / [Wstęp i przypisy M. Knothe]. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1978. – 31 s.
9. Sienkiewicz H. Nowele / Henryk Sienkiewicz. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1955. – 445 s.
10. Szweykowski Z. Twórczość Bolesława Prusa / Zygmunt Szweykowski // Prus B. Antek. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1982. – S. 31.

В статье через поэтику произведений М. Конопницкой, Э. Ожешко, Г. Сенкевича и Б. Пруса раскрывается проблема взаимоотношений детей с миром в польской литературе XIX в., проанализированы художественные способы раскрытия внутреннего мира ребенка и влияние внешних обстоятельств на его психику, рассмотрены типологические черты и индивидуальные подходы каждого писателя к теме.

Ключевые слова: мир, дети, психическое состояние, внутренний мир, портрет, наратор, типология, специфика.

The problem of interrelation between the children and the world in Polish literature of the XIXth century is revealed through poetics of M. Konopnitska, Ye. Ozheshko, H. Senkevich and B. Prus works, literary ways of showing inner world of the child and influence of outer circumstances on his psyche are analysed, typological features and individual approaches of each writer to the subject are examined.

Key words: world, children, psyche, inner world, portrait, narrator, typology, specific features.

Одержано 21.01.2013.

²⁴Босоніж, в убогих штанцях і латаних куртках, ми тупцювали весело, з задоволенням біля шкапи, а хрести на цвинтарі все росли і росли перед нами...

УДК 821.161.1'09 [Чехов]

Т.В. ПОЛЕЖАЕВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры славянской филологии
Института филологии и журналистики
Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки
(г. Луцк)*

НОВАТОРСТВО МАЛЫХ ПЬЕС А.П. ЧЕХОВА (ЭТЮД «НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ»)

В статье фиксируются поверхностные суждения в литературоведении об одноактной пьесе Чехова «На большой дороге», показано наличие в ней собственно «чеховской новаторской поэтики» и авторскую критику романтического героя.

Ключевые слова: Чехов, малая пьеса, тип конфликта, сюжет, подтекст, критика романтического героя, образ-фон, образы-обстоятельства.

Как известно, Чехов является автором четырехактных, больших пьес и пьес малых, одноактных. Одни исследователи считают, что Чехов как новатор в драматургии начался с большой пьесы «Чайка» (1896), другие – с «Иванова» (1889), третьи – с первой же большой пьесы «Безотцовщина» (1878–1881). Все малые пьесы Чехова считают традиционными («Медведь», «Предложение», «Свадьба» и др.). В них – привычная для пьес поэтика: геройные конфликты (столкновение героев), геройные сюжеты (с геройной историей), где образы-обстоятельства играют вспомогательную роль.

Традиционно-поэтическим считают и этюд Чехова «На большой дороге» (1884). С. Балухатый в 1935 г. писал, что «чеховские одноактные пьесы не оригинальны», не начинают в театре новаторскую линию [1, с. 4]. Г. Бердников в книге «Чехов-драматург» (3-е изд. – 1981) об этой пьесе вспоминает в связи с созданием ее на основе рассказа «Осенью», делая упор на внесение новых героев и мелодраматизм, отмечая, что это не привычная комедия положений, а комедия характеров [2, с. 52–53]. Г. Бялый в 1987 г. тоже отмечает мелодраматизм этюда, а его главного героя – «бродягу и вора Мерику, презиравшего людей и мучающегося лютой тоской» – называет одним из «светлых людей», в котором суровая жизнь не убила гуманизм. Т. е. Мерику трактован как «благородный герой в рубище бродяги», а сама пьеса как основанная «на вере в возможность человеческого благополучия» [3, с. 448–449]. В начале XXI в. этюд не анализируют, лишь изредка упоминают название [4, с. 60]. Нет о нем речи ни в книге «Антон Чехов» (2004) Анри Труайя, члена Французской академии [5], ни у В. Кулешова в вузовском учебнике «История русской литературы XIX в.» (2005) [6]. Между тем, в 1993 г. в книге В. Удалова «Поэтика драматургии А.П. Чехова» этот этюд трактован на базе более широких взглядов на типологию конфликта и сюжета – не как геройная или геройно-обстоятельственная, а как обстоятельственно-геройная пьеса, поэтика которой была непривычна для современников [7]. Но, правда, показано это было весьма сжато, кратко.

В виду наличия в литературоведении разных мнений об этом этюде обратимся к более детальному анализу его текстуальной структуры в ее развитии, учитывая разное качество уровней предшествующих подходов.

Этюд «На большой дороге» – вторая из ранних чеховских пьес. Он написан после «Безотцовщины», в которой некоторые исследователи увидели собственно чеховское но-

ваторство, прежде всего в области конфликта и сюжетных «подтекстов». И действительно, если сюжет этого этюда трактовать только в рамках героиней истории, главным в пьесе становится Мерик как романтический герой. Если же учесть постоянное наличие в сюжете столкновения взглядов, поведения героев со многими обстоятельными образами-фактами, – видно, что смысл и роль «романтического героя» Мерика, как и остальных персонажей, преподносится автором иронически, даже трагикомично. На это указывают очень многие факты из текста.

Мерик, действительно, с одной стороны, появляется на сцене (это кабака на большой дороге) не сразу и в экстремальной обстановке (во время грозы) – согласно традиции создания пьес с романтическим героем. Но есть еще одно важное обстоятельство. Он появляется после того, как зритель детально узнал, что в кабаке от природной грозы спрятался «бедный люд», который «мается» в жизни, которому присущ «темный разум» и который мечтает о личностях «светлых», которые бы «всякое горе понимали», «утешили» бы и горе «сняли». Все эти факты заставляют и «кабака», и «грозу» воспринимать иносказательно, как и образ «на большой дороге» (не просто бытовой, но и жизненной). В таком ракурсе и в такой атмосфере появившийся Мерик воспринимается уже иначе – мировоззренчески. Другие факты такой ракурс подтверждают и одновременно заставляют отнестись к Мерiku весьма критически.

Хотя он, появившись, заявляет, что ему «не холодно», как всем остальным, а «всегда жарко», хотя у него «за поясом топор» (по ремарке автора) и он всего «два месяца как Мерик» (прежде был Андреем Поликарповым), хотя после ремарки «Гром» он и заявляет: «Греми, не испужался!.. Я, ежели что, кабака с корнем вырву!», – то другие его слова и поступки резко противоречат восприятию его как «светлой личности».

В ответ на первое же обращение к нему богомолки Ефимовны (из числа «бедного люда»): «Родненький, дождик не меньше?» – он презрительно бросает: «С бабами не рассуждаю». За этим следует ремарка «Пауза», которая уже заставляет зрителя задуматься: действительно ли он «светлая личность», за которую его приняли? Дальнейшие факты подтверждают, что Мерик столь же враждебно относится и к мужчинам из числа «бедного люда». В ответ на слова Федя («прохожий фабричный»), назвавшего Мерика «жуликом» и «шутлом» герой огрызается: «Который человек говорит эти слова?.. Так и запишем». А с содержанием кабака Тихоном Мерик начинает разговор словами: «Здорово, мордастый! Аль не спознал?» Так очень быстро становится ясно, что перед нами не романтический герой (пусть даже и «разбойник», как его называют в чеховедении), а попросту «бродяга» (как именует его автор в списке действующих лиц) и мелкий вор: позже выясняется, что топор у него «краденый» [8, XI, с. 204]. Грозен он только с виду, не убивал никого, о чем сам говорит, а романтически значителен только с первого взгляда. Даже тогда, когда в финале этюда он вроде бы и встает с топором на защиту.

Итак, Чехов не романтизирует Мерика, а наоборот, срывает с него ложную маску романтического героя, показывает убожество его мировоззрения, духовную бедность, мелочность души и поступков и тем опускает его до уровня остального «бедного люда». В этом убеждает и речь Мерика, и его дальнейшие поступки. Вот первые фразы героя: «Взопрел. Покуда из грязи ногу вытащишь, так с тебя ведро пота стечет», «Дождь в рожу бьет, что твоя пурга...», «А борзых тут нету?» (обращаясь к присутствующим в кабаке). Одному он грозит: «Плакаться будешь, глупый человек!», другого сгоняет с лавки, чтобы лечь самому: «Встань-кась. Совсем вставай, я тут лягу!». Старушку перебивает: «Молчи ты, старая карга!» Да и «женский пол» он ненавидит по сугубо личной причине, которая сродни истории пьяницы, бывшего барина Борцова, в котором нет ничего «борцовского», который всё пропил и бродяжничает после того, как его бросила жена-изменница (сбежала после венчания). «Барин вон дурака валяет, а я нечто от большого ума в бродяги пошел, отца-мать бросил?» – объясняет он свой образ жизни [8, XI, с. 200]. И подобных саморазоблачений у Мерика много. Услышав от рабочего Федя (из «хамоньевских заводских»), что «в Кубани... сказывают... приволье... Счастье, побей меня бог!», – Мерик разочарованно признается: «Счастье... Счастье за спиной ходит... Его не видать... Коли локоть укусишь, и счастье увидишь... Одна глупость... (Оглядывает скамьи и народ.) Словно привал арестантский...». В другом случае он говорит о «доле горькой», присущей «бедному люду», и своих намере-

ниях: «Хотел доброе слово вымолвить, нужду приглубить, а вы рожи воротите!», наконец не менее значительное о себе самом: «Нет, не дал бог разума!».

Среди отмеченных нами поэтических приемов авторского разоблачения «романтического героя» и обрисовки мелкого мировоззрения «бедного люда» огромное место в этом этюде занимает, как показано выше, тот прием, который напрямую связан в литературоведении с «еретически-новаторской» поэтикой в больших пьесах Чехова. Суть этого приема, необычного для его современников, – в постоянном специальном столкновении в сюжете (сопоставлении, противопоставлении) малых, средних и крупных образных фактов. Такие столкновения несут в себе смысловые «подтексты» и позволяют читателю самостоятельно делать выводы. Так, после слов «Эх, силищу бы свою показать!» Мерик заявляет бессмысленное: «Кабак с корнем вырву!», дальше (опять этот прием) он, по ремарке автора, «встает и ложится», добавив: «Тоска!» А в финальной сцене Мерик неудачно пытается... зарубить топором... неожиданно появившуюся в кабаке «бабу-изменницу», бывшую жену Борцова (она, как и остальные, оказалась в кабаке, чтобы переждать усиливающуюся грозу).

Неверно было бы считать, что все эти образные факты, их столкновения, имеющие отношение к разным «героям», не имеют в то же время общего смысла (подтекстового, «подводного»). Но он есть и, по замыслу автора, имеет несколько аспектов, по меньшей мере три основных. Первый из них – показать картину мировоззренчески-невыразительной жизни «бедного люда». Второй – разоблачить романтические иллюзии своего времени относительно понимания пути к счастью. Третий – обратить внимание на реальный путь к лучшей, счастливой жизни.

Наличие третьего аспекта возникает из тех соображений, что первые два не исчерпывают металогический смысл столкновения обстоятельственных образных фактов. Они касаются лишь героиней стороны сюжета и частично захватывают его главный конфликт, лежащий в основе сюжетного развития. Героиней история (Мерика и остальных персонажей) – это лишь одна из двух конфликтующих сил пьесы. И в этом ее резкое новаторство. Но еще более непривычное новаторство в том, что вся героиней история (как конфликтующая сила) противопоставлена на протяжении всего действия в этюде не героиней, а «собирательному образу природной Грозы» в единстве с образом «На большой дороге», вынесенным в заголовок [8, с. 45–46]. Если второй образ (название этюда), как бы невидимо противостоит неказистой истории «героев», указывая на ее второстепенность, то собирательный образ Грозы (как концепт) возникает зримо и постепенно усиливается. Об этом говорят многие сведения в текстовой стратегии – в диалогах героев, их репликах, в авторских ремарках. Сначала это краткие упоминания о «ночи», «дожде», «молнии» (видна в открывшуюся дверь), «громе». Затем это развернутые суждения (героев): «Ветер воет, а дождик так и хлещет, так и хлещет». Дальше – усиление этого образа: «разверзлись хляби небесные», «дверь хлопает от ветра», «гремит гром». Еще дальше – «В такое ненастье пошту ограбить – раз плюнуть!», «Ветер-то как воет! Жутко!», «И что за ночь окаянная!»

В общем, образ природной Грозы в ее множественном проявлении стал главной конфликтующей силой в сюжете пьесы. При многократном столкновении своём с неказистой историей персонажей (с их иллюзорными надеждами на романтических героев, которые завоюют для них новую жизнь) собирательный образ Грозы вызывает у внимательного читателя мысль о многозначительных намеках автора. Намеках на то, что лучшая жизнь настанет лишь в результате общих и многосторонних длительных усилий, при условии единства, совместных действий на избранном пути. Такая форма конфликта, для драматургии новаторская, поэтически обоснована тем, что издавна с восприятием Грозы в сознании человечества связана ее обновляющая, очистительная функция в природе. В свою очередь, социальная основа избранной формы конфликта и обращения к приемам иносказания (металогии), многозначительным намекам исходит из условий жизни 80-х гг. XIX в. Напомним, что это был известный период «мрачной реакции» после неудачной революционной ситуации 70-х гг. с ее народническими иллюзиями, террористическими покушениями и убийством царя (1881 г.). Так сама жизнь вызвала у молодого Чехова, прозаика и драматурга, необходимость использования и новой, непривычной для восприятия формы конфликта, и новых, необычных конфликтующих сил, и смелых по своему содержанию социально-мировоззренческих намеков.

Таким образом, этуду Чехова «На большой дороге» в той же мере, как и всем его большим пьесам, свойственны «еретически-новаторские» (Горький) поэтические принципы и идеи, крайне важные для нас и сегодня. Наряду со сходством есть и отличие, также новаторское: многоликий образ-фон (масса взаимосвязанных малых образов-обстоятельств) выдвинут на первый план в общем конфликте пьесы и становится главным носителем основной идеи сюжета. Если же сквозь события наших дней присмотреться к содержанию и идеям этого этюда, иносказательный смысл его обретет для нас дополнительное, еще большее значение.

Список использованной литературы

1. Балухатый С.Д. Драмы Чехова / С.Д. Балухатый // Чехов А.П. Пьесы. – Л.: Художественная литература, 1935. – 386 с.
2. Бердников Г.П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии / Г.П. Бердников. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.
3. Бялый Г.А. Драматургия А.П. Чехова / Г.А. Бялый // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX в. – Л.: Наука, 1987. – 660 с.
4. Измайлов Ал. Чехов: Биография / Ал. Измайлов. – М.: Захаров, 2003. – 480 с. – 470 с.
5. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века / В.И. Кулешов. – 3-е изд., доп. и исправл. – М.: Фонд «Мир», 2005. – 800 с.
6. Труайя Анри. Антон Чехов / Анри Труайя. – М.: ЭКСМО, 2004. – 607 с.
7. Удалов В.Л. Поэтика драматургии А.П. Чехова / В.Л. Удалов. – Луцк: Изд-во ЛГПИ им. Леси Украинки, 1993. – 262 с.
8. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1985.

У статті фіксуються поверхові судження в літературознавстві про одноактну п'єсу Чехова «На великій дорозі», показано, що в ній має місце власне «чехівська новаторська поетика» та авторська критика романтичного героя.

Ключові слова: Чехов, мала п'єса, тип конфлікту, сюжет, підтекст, критика романтичного героя, образ-фон, образи-обставини.

The article fixes superficial judgements in literary criticism about the one-acter of Chekhov «On the large road», shows that in it takes place own «Chekhov's innovative poetics» and author criticism of romantic hero.

Key words: Chekhov, small play, type of konflikt, subject, implication, criticism of romantic hero, image-background, images-circumstances.

Одержано 15.02.2013.

УДК.821.161.1-3.09 Ким:81.161.1'42

О.Д. КРАСНОБАЕВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры славянской филологии
Восточноевропейского национального университета
имени Леси Украинки (г. Луцк)*

ТРАНСМЕТАРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС РОМАНА-ПРИТЧИ А. КИМА «ОТЕЦ-ЛЕС»

В статье исследована жанрово-стилевая парадигма романа-притчи А. Кима «Отец-Лес». Роман проанализирован в дискурсе трансметареализма, что позволило представить творчество писателя как новаторскую художественную систему, соединяющую мифопоэтическое видение мира и реалистическую точность современной прозы. Подчеркивается, что обращение автора к изначальным художественным формам – мифу и притче – определяет модификацию романного жанра в «Отец-Лесе», при этом происходит соединение реально-исторического и мифологического планов повествования.

Ключевые слова: трансметареализм, роман-притча, дискурс, парадигма, модификация, мифопоэтика, постмодернизм, метафора.

Современные исследователи Н. Иванова [3], В. Самохвалова [6], Л. Аннинский [1], А. Смирнова [7], Э. Бальбуров [2] и др. отмечают иррациональную доминанту окружающего нас мира, отраженную в ряде прозаических произведений конца XX в. «Культурная атмосфера XX века в значительной мере характеризуется тем, что расширяются традиционные для последних трех веков рационалистические структуры мышления, возрастает иррациональная составляющая образа мира» [6, с. 121]. Наиболее ярко она представлена в современной русской прозе, художественно исследующей проявление человеком себя в микро- и макрокосме вселенского бытия как себя в них и их же в себе. В произведениях делаются интересные попытки дать новый, как бы «прозревающий» взгляд на мир, новую холистическую модель самого мира, представленную в виде современного, характерного для демифологизированного массового сознания и оперирующего его же мифологемами целостного мифа.

В современном эпосе наблюдается интроверсированная депрессивность героев и после прозрений, в которых им открываются тайны бытия. В них – пафос безысходности. И это не случайно. В представляемой в них картине мира акцентирован не только мотив хаоса и осознания в нем себя, своей роли героем, но и мотив торжества темных иррациональных сил, сил не только природных, но и социальных, и ассоциируются они с властью и государством, которые тоже больше героя и действуют через него. Новый герой, по сути, одновременно и их жертва, и их орудие. Отсюда – переплетение в этих произведениях и замыкание друг на друге мотивов жертвенности и вины и как сквозная и трагическая – тема обреченности на пребывание во власти этих иррациональных сил, тема обреченности внешней покорности им и одновременно как к чему-то, единственно дающему внутренний выход из-под этой власти хоть в никуда, тема самого *движения к ничто* как к успокоению, угасанию и исходу.

Довлеющее над всеми чувство вины за вольные или невольные злодеяния (или попустительство им) в годы тоталитаризма заставляли думать о лежащем на большинстве

позоре, который может сказаться в судьбах последующих поколений. В воздухе витали разговоры о взаимосвязи всего со всем, о генной памяти, о предопределенности человеческой судьбы жизнью предков. На всех лежал позор. А, как пишет Анатолий Ким, «нежелание позора, мук неискупаемым естественным образом переходит в нежелание души, в нежелание бессмысленно и жестоко поруганного его, в нежелание сознания и самого понятия справедливости, в отрицание всякой истины, и другое название всему этому – пустота и тьма» [4, с. 35]. Многим, изуверившимся во всем и жаждущим успокоения людям, становились близки и мысли М. Хайдеггера [8] о движении к *ничто*, и святые истины проповеди Будды, с которыми активно знакомили наводнившие в те годы Россию миссионеры. И именно к этому успокоению – угасанию как к *ничто* в какой-то момент своей жизни, прозрев, что движение к *ничто* и есть суть всего и свобода, и устремляется почти каждый из героев романа А. Кима «Отец-Лес» (1989).

На сегодняшний день очевидна серьезная необходимость исследования новой жанрово-стилевой парадигмы кимовского романа-притчи, что позволит приблизиться к объективному раскрытию содержания кимовской прозы и разрешит многочисленные противоречия в толковании творчества писателя. Это и обуславливает актуальность настоящей студии.

Цель нашей работы – раскрыть механизм жанрового синтеза в романе «Отец-Лес», целостно исследовать произведение в дискурсе трансметареализма.

Смыслообразующим центром романа, в котором решение проблемы свободы и одиночества, бренности бытия и движения всех и вся к *ничто* дается как бы на стыке осей разных аксиологических координат – язычества, христианства, буддизма и учений о ноосфере, выступает символический образ Отца-Леса. Он вмещает в себя все, когда-либо существовавшее, существующее и будущее существовать в мире и на Земле. В нем все это – одновременно и вечно. И сам он – *все и ничто*. Ведь, как пишет А. Ким, каждый из людей – «всего лишь странствующий Никто, обязанный вернуться в родное Ничто (...)» [4, с. 132]. Повествование, таким образом, отдано субъекту планетарного масштаба – великому полумифическому лесу, творцу жизни и судеб. Субъектная полицентричность кимовской прозы, отражает авторское ощущение мира как становящегося творческого потока, в котором источник жизни находится везде и во всем.

Отец-Лес – это сама жизнь, как бы включающая в себя и нежизнь. По А. Киму, отталкиваемую от идей Константина Циолковского, «масса» жизни во Вселенной в десять в тридцать восьмой степени раз меньше «массы» не-жизни, пустоты, неких «засасывающих» жизнь черных дыр. Не-жизнь, черные дыры есть и в душах людей. Из них произрастает зло, и для отрицания себя в них – зерно самоубийства человека и человечества, тоска по «успокоению» в вечном состоянии *ничто*. Представляя собой саму энергетику жизни, Отец-Лес не зависит от смертей-перевоплощений в нечто иное своих конкретных модификаций – людей, деревьев и трав, пока они живут по его законам – законам естества. Однако эти законы нарушены. «Истребление Леса, поругание Деметры, попытки самоубийства через войны – человечество сошло с ума» [4, с. 145], – читаем в романе. И отсюда, от этого «сумасшествия» человечества – части того же Отца-Леса – грозящая гибель всему, неотвратимое движение к окончательному *ничто* того, что есть еще как бы перманентно балансирующим ничем и всем, остановка его движения-перетекания и уход в небытие. А это уже конец всему.

Суть Отца-Леса постигается героями этого произведения, внутренне движущимися к *никто* и *ничто* и как бы забывшими изначальную нечеловеческую сущность бытия – баланс всего и ничего, в своеобразных прозрениях. В них же им открывается и целостная картина мироздания, и переживание той степени – «натуральной свободы, в которой пребывали животные и растительные существа – все материальные предметы Вселенной, от малого муравья до гигантской звезды небес, и которую мешало постичь суетливое человеческое общежитие с его жестокими обязательствами, предрассудками и привычками, как благородными, так и подлыми» [4, с. 6], – свободы как естественного движения к успокоению в *ничто*.

Все вышеизложенное обуславливает углубленный интерес современных исследователей, в том числе и автора статьи, к мифопоэтической проблематике, жанровой парадиг-

ме романа-притчи А. Кима «Отец-Лес», в частности к его трансметареалистическому дискурсу.

Жанрово-стилевое новаторство произведения заключается в том, что в нем мастерски сочетается жестокий реализм, фантастика, мифопоэтические структуры и интеллектуальное начало. Весь текст разворачивается как единая многоуровневая метафора и воспроизводит помимо реалистически достоверных картин жизни России с конца XIX в. по 80-е годы века XX то экзистенциальное отчаяние, которое владело многими на рубеже 1980–90-х. В центре внимания прозаика, прежде всего, проблематика онтологическая. Мы знакомимся с выстраиваемым на глазах у читателя новым мифом, в котором *иррациональная составляющая целостного образа мира является одной из составных*. Причем акцент в ней сделан на природно-космическом и трансперсональном.

По сути, мы снова имеем дело с новой холистической моделью мира, которая заявлена в тексте в целой серии видений-прозрений героев и как бы прозрения видящего все это самого повествователя. В ней в качестве иррациональной составляющей образа мира действуют некие безличные, провоцирующие смертельное столкновение Космосов Востока и Запада силы зла (за которыми, правда, просматриваются и политические устремления вполне конкретных государств). Эта модель также дана как своеобразный, выстраиваемый буквально на глазах у читателя новый *миф*, оперирующий мифологическими образами и мифологемами как традиционного, так и нового, характерного для современного ремифологизированного массового сознания порядка (у А. Кима это энергетическая субстанция Отец-Лес, разлитое во всем и внутренне мотивирующее стремление к *ничто* трансперсональное сознание). И в этой модели герой – уже становящееся неспособным сопротивляться тем силам, что больше него, *ничто*. Ведь они действуют через него. Поэтому он и обречен даже после своего прозрения на движение к окончательному *ничто*, которое в данном случае уже даже не есть ни успокоением, ни естественным угасанием как таковым.

Известно, что миф как таковой практически неисчерпаем. Как отмечала В.И. Самохвалова, «с развитием научного мышления миф как бы потеснился, однако в его ведении по-прежнему оставались многие из так называемых предельных вопросов, которыми наука не занималась в силу их неисправимой метафизичности. Связь мира на уровне этих предельных понятий, высших ценностей, метафизических реальностей могла быть обеспечена только с помощью новой мифологии» [6, с. 125], которую представляет читателю Анатолий Ким.

Мифотворчество – это выражение древней мудрости человечества и самая первая его философия. Миф – это лишь «переназванная», т. е. представленная через систему символов действительность. Сами эти символы, как утверждает Д. Кэмпбелл, «не являются искусственно создаваемыми; их невозможно направлять, изобрести или временно подавить, они представляют собой спонтанные проявления души...» [5, с. 11].

В конце XX в. по разным причинам, но вполне очевидно миф оказывается средством нейтрализации тех сознательных установок, которые могут быть оценены в спектре от односторонних до нежелательных. Возвращение мифа определяется не только необходимостью противодействия ставшему узким позитивистскому истолкованию мира, но и «новой потребностью старым способом образно-смыслового сгущения в символах, а не рационально-аналитически, обобщить новый социальный опыт, включив его в коллективную память общества» [6, с. 129]. Несомненно, XX в. отчетливо становится временем нового мифотворчества. И хотя механизмы и «методология» мифа остались прежними, но цели, устремления и мотивы мифотворцев претерпели существенные изменения.

Мифотворчество XX в. интересно тем, что создаются мифы нового типа, с модифицированными задачами и трансформированными целями. Реальные познавательные возможности, неразвитость рационального мышления, отсутствие соответствующего развитого понятийного аппарата не могли создать единой и непротиворечивой картины мира, которая действительно могла бы включить в себя весь окружающий мир. «Неизвестные звенья соединения элементов мира, необъяснимые связи и последовательности его событий человек мог истолковать лишь с помощью довоображения, введения вымышленных связей и объяснений» [6, с. 131].

Антропоморфическая поэтика А. Кима органична его космическому мироощущению, космической заданности его прозы, требующей особой меры условности. Его персональная мифология соединила сакральность с научностью, плотную реалистическую пластику с постнаучной метафизикой. Мифологизм обнаруживает себя не только в специфической фантастике, но и в других особенностях образной системы. Мифологична сама авторская установка на мыслеобраз, видеопонятие, визионерство смысла. Прозу Кима, как и миф, можно читать не только по горизонтали, но и по вертикали, потому что ее события – это инварианты определенного философского содержания. Они выстраиваются не в линию, а в парадигму. Отсюда и отход от линейности повествования, и кружение его по концентрическим орбитам.

Космос А. Кима не дан, а задан. Это цель и идеал, которые достигаются творчеством, т. е. созиданием жизни, красоты, гармонии. Творчество – источник космоса. Одно невозможно без другого. Наконец, творчество – это работа художника, создающего красоту как высшее проявление космического порядка, гарант его жизнеспособности. Творчество для космиста не исчерпывается человеческой сферой. Оно вездесуще. В антропокосмической этике Кима силам космоса, света и гармонии – творчеству, любви, добру, милосердию, человечности – противостоит вселенское зло пустоты и хаоса и поддерживающие их вражда, мещанство и другие человеческие пороки. Два из них названы не наугад. Вражда, по убеждению А. Кима, самый непобедимый враг человека: «Борьба, борьба, борьба! Во все времена кто-нибудь с кем-нибудь боролся – орды, империи, цивилизации, расы, идеологии... Во всех кровавых исходах если и побеждает кто-нибудь – человечество терпит поражение» [4, с. 186].

Силы, как считает Ким, не равны. Герой романа «Отец-Лес» математик Глеб Тураев подсчитал, что «энергия зла на столько же превышает энергию добра, на сколько пространство вселенской пустоты превосходит объем всего вещества вселенной. И так как добро не что иное, как идея, рожденная материей для своего продолжения во времени, то и зло, соответственно, не что иное, как идея, исходящая из космической пустоты (переключка с А. Платоновым – О.К.) для подавления дерзостного начала жизни. Но это значит, что возможностей большего, долженствующего проглотить меньшее, примерно в 1032 раза больше, чем возможностей этого меньшего отстоять себя после случайного появления на свет... Что я могу противопоставить силе подобного превосходства?...» [4, с. 203].

Наталья Иванова является одним из немногих современных литературоведов, исследующих жанровую парадигматику романа-притчи А. Кима «Отец-Лес». Анализируя состояние современной прозы и основные тенденции ее развития, она в особую группу выделила писателей, в чьем в целом ориентированном на реалистическую стратегию творчестве наработанное постмодернизмом и другими направлениями дано, как выражаются философы, в «снятом» виде. К ним она отнесла Олега Ермакова, Анатолия Кима, Дмитрия Бакина, Алексея Слаповского, Андрея Дмитриева, Владимира Маканина и некоторых других. Это, как отмечает Н. Иванова, «писатели, «ушибленные» при своем рождении экзистенциальной, онтологической проблематикой, не «ужаленные» гуманизмом литературы русской, а полагающие себя аж на бессознательном уровне ее законными наследниками и продолжателями», писатели, которые «в период затянувшегося торжества постмодернизма» усвоили и его стилевые уроки» [3, с. 199]. То новое, что они представляют в литературе, литературовед определила как **трансметареализм**. По мнению Н. Ивановой, именно для трансметареалистов характерно «экзистенциальное отчаяние, напряженность чувств, интенсивность страданий», а также «обязательное и необходимое слияние по крайней мере трех качественных характеристик, включающих: развертывание текста как единой многоуровневой метафоры; интеллектуализацию эмоциональной рефлексии; проблематизацию «проклятых вопросов» русской классики (например, вариации ответов на «достоевский» вопрос о спасении мира красотой)» [3, с. 201].

Все это находим в романе-притче А. Кима. Таким образом, исследовательница, анализируя основные тенденции развития современной прозы и кимовских произведений, определила жанровую парадигму творчества Кима как **трансметареалистическую**, с чем можно согласиться. Однако, если более детально, на текстологическом уровне, анали-

зировать мотивные критерии трансметареализма в кимовском романе «Отец-Лес», то хотелось бы дополнить следующие моменты:

– постижение иррациональных составляющих общей картины мира как таковой и представление ее холистической модели в виде нового *мифа*;

– метафизическое осмысление бытия в прозрениях и видениях, являющихся в состояниях переживаний героев на пределе, апелляции к трансперсональному сознанию и т. п.;

– невозможность выхода героев после прозрений-постижений из состояний интроверсивной депрессивности и замыкание на них с тенденцией хайдеггеровского движения к ничто как к успокоению и угасанию, трагизм осмысления этого движения-угасания всего и вся;

– обращение к изначальным художественным формам – мифу и притче – определяет модификацию романной формы в «Отце-Лесе», при этом происходит соединение реально-исторического и мифологического планов повествования; притчевое начало выражено в двуплановости, обязательности этической оппозиции, которая раскрывается в параллелях, проводимых автором между «Лесом Зеленым» и «Лесом Человеческим», а также в назидании, которое содержит финал романа и которое связано с судьбой Глеба Тураева и мотивом Преображения; мифологическое проявляет себя в способах создания образов главных героев, во введении в структуру повествования мифологических персонажей и отдельных мифологем, а также в глубоко символических образах Отца-Леса, Деметры, Летящего змея и Лирообразной сосны, играющих ключевую роль в раскрытии авторского мировидения.

Мифопоэтическая образность и мифологические мотивы составляют основу художественного мышления и новаторского творческого метода А. Кима. «Причем мотивированнее говорить об опоре писателя на опыт мифа, мифологических интуициях, использовании мифа как универсальной культурной формулы» [7, с. 57]. Современному прозаику важен именно «кодовый» смысл того или иного мифологического образа, мотива, приема, которые «вплетаются автором» в ткань повествования то в качестве отдельных вкраплений, то в виде обобщающего символа или одного из стержневых образов. Из них и складывается модель мира, в которую вписан кимовский герой. «Проза Кима, – писал Л. Аннинский, – это рисунок простым карандашом, до жала отточенным. Это скрупулезнейший, японской чистоты *рисунки*, передающий мельчайшие подробности материи, поверхности, плоти» [1, с. 226].

Таким образом, исследование романа-притчи А. Кима «Отец-Лес» в аспекте жанрово-стилевой парадигмы позволяет представить творчество писателя как целостную систему, в которой все взаимосвязано. Кимовская фантастика обретает онтологические масштабы, свидетельствуя о том, что в творчестве художника складывается новаторская трансметареалистическая художественная система, соединяющая мифопоэтическое видение мира и реалистическую точность современной прозы.

Список использованной литературы

1. Аннинский Л. Превращения и превратности / Л. Аннинский // Локти и крылья. Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М.: Советские писатели, 1989. – С. 217–228.
2. Бальбуров Э. Русский космизм: философия, наука, поэзия, миф / Э. Бальбуров // Гуманитарные науки в Сибири. – 1995. – № 4. – С. 24–48.
3. Иванова И. Преодолевшие постмодернизм / И. Иванова // Знамя. – 1998. – № 4. – С. 193–204.
4. Ким А. Отец-Лес: Роман-притча / А. Ким. – М.: Советский писатель, 1989. – 242 с.
5. Кэмпбелл Д. Герой с тысячей лицами / Д. Кэмпбелл. – К.: «София», 1997. – 324 с.
6. Самохвалова В. Мифы для массового человека / В. Самохвалова // Полигнозис. – 2001. – № 1. – С. 120–139.
7. Смирнова А. Мифопоэтика А. Кима: Роман «Отец-Лес» / А. Смирнова, А. Попова // Вестник ВолГУ. – Серия 8. – Вып. 7. – 2008. – С. 51–57.
8. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер // Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – 448 с.

У статті досліджується жанрово-стильова парадигма роману-притчі А. Кіма «Батько-Ліс». Роман аналізується у дискурсі трансметареалізму, що дає можливість репрезентувати творчість письменника як новаторську художню систему, яка поєднує міфопоетичне бачення світу й реалістичну точність сучасної прози. Підкреслюється, що звернення автора до первинних художніх форм – міфу та притчі – визначає модифікацію романного жанру в творі «Батько-Ліс», при цьому відбувається поєднання реально-історичного та міфологічного планів розповіді.

Ключові слова: трансметареалізм, роман-притча, дискурс, парадигма, модифікація, міфопоетика, постмодернізм, метафора.

The genre and style paradigm of Kim's work «Otets Les» is investigated. The novel is analysed in a discourse of transmetarealism that allowed to present creativity of the writer as innovative artistic system which connects mythopoetic vision of the world and realistic accuracy of modern prose. It is emphasized that the appeal of the author to initial artistic forms – to the myth and a parable – defines modification of a novelistic genre in «Otets Les», thus there is a connection of real-historical and mythological plans of a narration.

Key words: a transmetarealism, a novel, a discourse, a paradigm, a modification, a mythopoetics, a postmodernism, the metaphor.

Одержано 15.02.2013.

УДК 821. 111 «17»

Е.В. МАКСЮТЕНКО,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

АВТОР, ГЕРОЙ, ЧИТАТЕЛЬ В РОМАНАХ Л. СТЕРНА: ПРАВО НА ТВОРЧЕСТВО

Предлагается анализ стадий оформления текстового пространства романов Л. Стерна в пределах внешних и внутренних границ произведения, очерченных в результате общения автора и читателя.

Ключевые слова: реальный автор, эстетический автор, автор-герой, литературная коммуникация, читатель, рамочный текст, заголовочно-финальный комплекс.

Тексты романов Лоренса Стерна принадлежат английской культуре XVIII в., и отношение к ним современной читательской аудитории предполагает необходимость поиска адекватных контекстуальных критериев их оценки. Стерн входит в мир литературы по завершению августинианства на том историко-литературном этапе, который часто именуют «веком Джонсона» или «эпохой чувствительности», временем, когда еще сохраняли влияние и авторитет ценности классицистической эстетики, утвердившиеся в первой половине века благодаря трудам Дж. Драйдена, Т. Раймера, А. Поупа. Однако уже были ощутимы новые интеллектуально-художественные веяния, рождавшиеся на почве дальнейших открытий философов-сенсуалистов (Юма, уточняющего и противостоящего Локку), сосуществовавших с мощной традицией этического сентиментализма (Ф. Хатчесон, Дж. Батлер, А. Смит), восходящей к сочинениям графа Шефтсбери. Они настойчиво проникали в английскую эстетику XVIII ст., которая всегда отличалась свободой и неприятием ограничений процесса творчества.

Профессиональная литературная карьера Стерна длится неполное десятилетие. Начиная с 1759 г., когда публикация первых двух томов «книги его жизни» прошла весьма камерно и незаметно в провинциальном Йорке, а затем вследствие проявленного интереса к Стерну известного столичного издателя Дж. Додсли «Тристрам Шенди» завоевал успех у избалованного и привередливого лондонского читателя, Стерн-романист через небольшие промежутки во времени выпускает в свет серии книг, продолжающих текст «Тристрама»¹, и, наконец-то, в 1768 г. опять выступит в роли автора «Сентиментального путешествия», с которым поклонники его таланта успели познакомиться за две недели до смерти писателя.

Неслучайно Стерн завоеует у современников и последующих поколений читателей, литературных критиков репутацию художника, культивировавшего эстетику новизны, альтернативную устоявшимся традициям, предложит провокативную по отношению к адресату стратегию поведения с тем, чтобы преодолеть инертность читательской реакции. В ре-

¹«Тристрам Шенди», следуя привычной книгоиздательской практике, выходил в свет в виде отдельных книг в форме серии и, как известно, первые два тома появились в 1760 г., соответственно, третий и четвертый – в начале 1761 г., пятый и шестой – в конце 1761 г., седьмой и восьмой – в 1765 г. и девятый том – в 1767 г.

шении «рамы» собственных произведений, «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия», романов, иногда расцениваемых исследователями как тексты близкие, «единокровные», однако не тождественные друг другу (У. Кросс, А. Кэш, Кл. Пробин, Ф. Догно, М. Тронская, К. Атарова, И. Банах и др.), Стерн выступит в роли сочинителя, который «переводит» отношения с историко-литературным контекстом и предполагаемым собеседником в регистр напряжения. Следует заметить, что рамочный текст упоминаемых романов задан литературным этикетом эпохи (включает в себя имя автора, заголовки, на первый взгляд, соответствующие принятым моделям²), содержит ансамблевый набор формальных компонентов (посвящения, предисловия, эпиграфы, примечания, подзаглавия), в целом оказывается созвучен поэтике жанра (внешне, казалось бы, ориентируясь на художественную канву романа-жизнеописания и литературы путешествий), несет на себе печать узнаваемой авторской стилиевой общности (присутствующий в названии «сигнал» о структурном сдвиге в произведении – в первом случае указание на «мнения», в другом – обыгрывается двойственность семантики слова “sentimental”), что создает определенную интригу в коммуникативном общении с подразумеваемым собеседником.

Заголовки, избираемые Стерном для собственных романов, очевидно, подразумевают, исходя из поэтики жанра, необходимость реализации различных художественных авторских программ, которые воплощаются в рамочном тексте каждого из произведений и определяют иерархическую упорядоченность его компонентов (так, в названии «Жизни и мнений...» декларируется несколько измененная клишированная тематико-структурная модель организации текста, а в заглавии второго романа содержится упоминание о довольно привычной в эпоху Стерна жанровой формуле путешествия).

Если рисунок заголовочно-финального комплекса, ограняющего «Тристрама Шенди», отличается большей изобретательностью узора и фундаментальностью, оправлен в систему предисловий, посвящений, эпиграфов, соотносящихся с концепцией характера центрального образа, Тристрама Шенди, сочетающего в себе дарования философа, писателя, музыканта, рисовальщика, намеренного не только элегически воссоздать семейную хронику, но и поделиться с читателем врачующим искусством слова, шендианским мироощущением³, то название другого романа – «Сентиментального путешествия» – также органично соотносится с двуслойными заголовками составляющих его микроновелл, где фиксируются не только реалии внешнего сюжета (Кале, Монтрей, Амьен, Париж, Версаль, Мулен), но и темы, эмоциональные ритмы внутреннего психологического сюжета прозы, где упомянутая деталь (дружеский обмен табакерками, покупка перчаток, скворец, посаженный в клетку), образ случайного знакомого (монах Лоренцо, мадам де Л***, бедняк, просящий милостыню, Мария) оказываются причиной щемящих, неизгладимых переживаний, которые сохраняются в памяти «чувствительного странника».

В то же время анонсирование читателю названия собственных книг, звучащих как «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие», имеет общие черты, которые прежде всего связаны с трансформацией традиции, «очуждением» канона («Жизнь и приключения...» → «Жизнь и мнения...»; «Путешествие по Франции и Италии» → «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии»). И предпосланный роману, который на долгие годы станет воплощением художественных открытий стернианства, заголовков «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» («The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman»)⁴ включает в себя несколько важных для читателя знаков-«посланий», гото-

²Тип названия, в первой части которого было вынесено слово «жизнь», передающее установку на хроникальное воссоздание истории героя, имеет давнюю традицию и в XVIII в. становится устойчивой заголовочной конструкцией, где часто второй компонент уточняет и поясняет житейский опыт, через который проходит персонаж: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719) Дефо, «Жизнь Марианны, или приключения графини де...» (1731–1741) Мариво.

³Ряд содержательно близких эпиграфов, предпосланных различным книгам «Тристрама Шенди», взятых из сочинений Горация, Эразма, Бертона, объединяет гуманистический пафос реабилитации смеха, радости, украшающих жизнь и возвращающих душевное здоровье отчаявшимся.

⁴У. Бут указывает, что, вероятно, Стерн не является первым художником слова, который обращается к такому виду заголовка, и упоминает об опубликованном в 1756–1766 гг. произведении ирландца Томаса Эймори, известного оригинала, врача по профессии, выпустившего роман под

вающих его к структурным и смысловым новациям в тексте романа. Так, появление в расхожей формуле заголовка «life and adventures» понятия «*opinion*» предполагает не столько передачу хроникального течения житейской истории, но необходимость включения в поэтику романа метатекстуального слоя рассуждений, отступлений, рефлексии. Однако слово «*opinion*»⁵ сразу же отсылает «образованного» читателя (в терминологии Б. Кормана «концептированного», а в лучшем случае «идеального», которому дано прочесть смысловый максимум текста) к особой традиции философской культуры, известной в античности, восходящей к древнегреческому мыслителю Пармениду и софисту Горгию (VI–V вв. до н. э.), в своих учениях настаивавших на субъективной природе человеческих знаний о мире, что во многом будет учитываться эмпирико-сенсуалистской линией английских философов XVII–XVIII ст., представленной Бэконом, Локком, а затем будет развернуто Д. Юмом. Напомним, что в английском языке слово «*opinion*», которое является калькой греческого «докса» (мнение), производного от «*dokeo*» (с греч. – мнить, воображать), ко времени Стерна обрастает пластом культурных коннотаций⁶, и для автора «Тристрама» значимым оказывается акцентирование в заголовке (что затем будет подхвачено при развертывании романного текста) понимания категории «доксы» как индивидуального, возможно, ошибочного, противостоящего истине мнения и привлекательного мира воображения⁷.

Богата и неоднозначна игровая символика имени Тристрама Шенди (с лат. *tristia* – «печаль», *shan, shandy* – на йоркширском диалекте «дурак, без царя в голове»), в использовании которой Стерн опирается на широкое полотно шекспировских и сервантесовских аллюзий (где, кроме мотивов рыцаря Печального Образа, шута-мудреца, можно увидеть еще и косвенно проступающую тему Гамлета, лицедействующего в маске безумца), придающих образу семантическую амбивалентность, обнаруживающих установку на деидеализацию высокого героя, явления его в маске трикстера⁸. Все же не только в духе траве-

наванием «Жизнь и мнения Джона Банкла, эсквайра» («*The Life and Opinions of John Buncl, Esquire*»), представляющий собой составную медитативную форму, квалифицируемую специалистами как «причудливая комбинация автобиографии, фантастических описаний пейзажа, действительной телологии и сентиментальной рапсодии», во многом напоминающую жанровую неканоничность «Тристрама Шенди» [1]. Т. Кеймер также отсылает к анонимному сочинению «*The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates*» (1756), из которого, по убеждению современников, Стерн мог почерпнуть исходный замысел собственного романа [6, р. 50].

⁵Ставший популярным благодаря «Тристраму Шенди» заголовок «Жизнь и мнения...» был подхвачен многими авторами, почитателями Стерна. Так, вышли роман Ф. Николаи «*Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker*» (1773–1776), связанный с феноменом немецкого стернианства, автобиографическая книга датского поэта Эвальда (1743–1781) «Жизнь и мнения Иоханесса Эвальда», сочетающая идеи Руссо и художественную манеру Стерна, а в Англии популярностью пользовались анонимно опубликованные произведения «*The Life and Opinions of Jeremiah Kunastrokius*» (1760), «*The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.*» (1761) и др.

⁶Любопытно, что в контексте просветительства концепт «*opinion*» получил иной ракурс интерпретации, когда идея ложного, сомнительного взгляда на мир, соотнесенного с этим понятием, смягчается, и утверждается выражение «общественное мнение» как важный регулятор духовного климата эпохи, который связывают с проявлением тенденции социальности, новой формы общения, объединяющей образованных европейцев.

⁷Греческие слова «*doxa*» и «*dogma*» восходят к общему корню «*dokeo*» и соотносятся с понятием догмата как непреложной истины, принимаемой на веру. Эпиграф к тексту «Тристрама Шенди», заимствованный Стерном у философа-стоика Эпиктета («*Ταρασσει τοὺς Ἀνθρώπους οὐ τὰ Πράγματα, Ἀλλὰ τὰ περὶ τῶν Πράγματων Δόγματα*»), традиционно переводят как «Людей страшат не дела, а лишь мнения об этих делах». И эта фраза, вошедшая в канон известных афоризмов мыслителя, была излюбленным изречением Монтеня, украшавшим потолок его библиотеки. Ряд исследователей были склонны предполагать, что упоминание знаменитых слов Эпиктета выдавало в Стерне человека, весьма неоднозначно оценивавшего формы деятельного включения в жизнь. Другие же считают, что в высказывании Эпиктета Стерн не столько подхватывает позицию ироничной отстраненности и созерцательности по отношению к внешней стороне бытия, сколько противопоставляет предрассудкам либо ложным мнениям о результатах свершений.

⁸Тема глупца, идиота, шута, быть может, также иносказательно включает аллюзию на шекспировскую сентенцию из «Макбета»: «Жизнь...это повесть, которую пересказал дурак: в ней много слов и страсти, нет лишь смысла».

стийного перевертыша можно оценить имя центрального персонажа, соотносимое автором с весьма плотным полем значений, которое содержит неявные ассоциации и намеки⁹. Быть может, здесь речь идет и о христианском догмате троичности, таящей ссылку на религиозные символы, которые представлены в прозаизме биографии Тристрама, а также о производном понятии шендеизма, образованном от его родового имени, которым будет широко пользоваться автор-герой как сложившимся в круге Шенди типом отношения к жизни, миру, где эксцентричность, маниакальность увлечений во многом воспринималась как полнота жизни либо ее замещение¹⁰.

Название произведения Стерна, так же, как и «Тристрам Шенди», принесшего ему общеевропейскую славу в XVIII ст., – «Сентиментального путешествия» («A Sentimental Journey through France and Italy») – не только несло в себе информацию об авторской творческой переработке исходного жанра (путешествия), но и задело «эстетические струны» эпохи, вызвав обилие подражаний и тиражирования заголовка, в котором использование Стерном значения слова «sentimental», прежде имевшего хождение в несколько отличавшемся семантическом наполнении, со временем нарушило равновесие устоявшихся смысловых оттенков («склонный к размышлению» и «чувствительный») и вывело на первый план значение эпитета «sentimental» как «эмоционально реагирующий»¹¹ [4, р. 50].

Будучи во многом несходными романами, «Тристрам Шенди» и «Путешествие», где субъектами речи выступают, возможно, также священник, но и художник, начинающий писатель Тристрам Шенди и путешествующий по Франции пастор Йорик, все же ощутимо сближаются в приемах авторской организации, не говоря уже о том, что в них доминирует бессюжетная структура, которая прежде была опробована в западноевропейской литературе в жанрах очерка, эссеистических книгах Бертоне, Монтеня. И здесь сразу же следует упомянуть об изначальной установке автора на воплощение сложной, композиционно раздробленной формы, поначалу представленной в серийных выпусках¹².

Серийная организация «Тристрама Шенди» Стерна, по мнению Т. Кеймера, это не только дань коммерческим инновациям печатного рынка в XVIII ст., но и возможность приучить читателя к новому типу литературной формы, которая представляла не столько как «готовый заверченный продукт», сколько развертывающийся процессуально текст, где осваивались в пространстве постклассической эстетики важные задания воплощения пси-

⁹Любопытно, что смысловые коннотации имени заглавного героя в «Тристраме Шенди» оттеняются еще и уточнением его социального положения, обязывающего персонажа выступать в обществе носителем определенных ценностных норм поведения джентльмена, адресующего читателя к массиву литературы, где тема джентльмена имела и позитивную, и критическую версии воплощения (Нэш, Локк, Дефо, Грасиан, Берк, Честерфилд и др.).

¹⁰Стоит напомнить, что Тристрам – имя, принадлежащее герою средневекового романа, которым забывчивая служанка в «Тристраме Шенди» заменила трудно запоминающееся имя мудреца, носителя тайного знания Трисмегиста, быть может, не существовавшего. Вполне возможно, что не только мотив печали (“tristia”) соотнесен с именем Тристрама, но и идея троичности, напоминающая об известном католическом догмате, провокативно-сниженном в прозаизме рождения младшего Шенди. По мнению ряда литературных критиков, в заголовке также анаграмматически представлено имя самого Лоренса Стерна (Laurence Sterne) и йоркширское диалектное прозвище Шенди, использующееся как название для особого типа мироощущения – шендеизма (shandeism), где, возможно, ощутимы и соответствующие аллюзии на современное звучание морфемы «деизм» и в то же время особая оценка восприятия мира через противоречие, странности и эксцентричности.

¹¹Хотя Э. Эраметса настаивает на том, что в названии «Сентиментального путешествия» Стерна распространенное в первой половине XVIII ст. значение «sentimental» как «склонный к размышлению», выражению собственных мыслей, моральных суждений, мнений», снимается [4, р. 50], все же нельзя не заметить, что для организации повествовательной структуры романа эта грань наполнения понятия «сентиментальный» становится значимой, и тогда оказывается важной возникающая перекличка с концептом «opinions» в заглавии «Тристрама Шенди».

¹²Книги, имевшие многочастную организацию, не были редкостью в XVIII ст. В английской литературе известен опыт Дефо, издавшего продолжения «Робинзона Крузо», Свифта, выпускавшего «Путешествия Гулливера» в нескольких частях. Опыт дробления целого на отдельные разделы, тома предпринял и Филдинг в «Джозефе Эндрюсе», «Томе Джонсе», «Амелии», а у истоков серийного издания собственных сочинений, насколько известно, стоят Смоллетт и Стерн.

хологического переживания времени, динамичного внутреннего опыта личности, актуализировалась тема механизмов человеческой памяти, а также умение «манипулировать» фабульной хронологией, совершенствовать и разнообразить искусство повествования, что позволило вновь поставить проблему (не)завершенности/(не)законченности стерновского романа, полемически заостренную У. Бутом в знаменитой статье «*Did Sterne complete Tristram Shandy?*» (1959) и пока еще не получившую однозначного решения. Т. Кеймер допускает, что серийная фрагментация текста, к которой прибегнул Стерн при публикации «Тристрама Шенди», сделала более очевидной экспериментальную природу романа, где художественный строй рождается как бы спонтанно в духе свободной импровизации, разрушающей жесткие каноны причинности, нормативную регламентацию, темпоральную упорядоченность эпизодов, создавая эффект структурного хаоса и беспорядка, усиливающегося благодаря поэтологической двойственности финала, который иногда трактуют как эстетически завершенный, но текстуально не законченный [6, p. 85–86].

Несомненно, тема упорядоченности целого, проблема «разметки» текстового полотна в соответствии с началом, серединой и концовкой произведения, о чем автор-герой неоднократно будет размышлять, – особый предмет озабоченности Стерна. Выступая в роли реформатора, он парадоксально обыгрывает в композиции «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» идею двух видов порядка – «*ordo naturalis*» и «*ordo artificialis*», следуя второму, однако, представив его как естественное свойство творящего сознания, передающего его деятельность как свободный, ассоциативный ритм, который в самом себе находит источники самодвижения и самоорганизации. Вопрос о зачине и концовке каждого из романов Стерна, концептуальном решении этих компонентов текста волновал не только самого автора, но продолжает по сей день интриговать исследователей, которые склонны более подробно интерпретировать истоки развертывания текста в «Тристраме» (где пространно освещены причины рождения литературной формы и самого автора-героя), указывая, что в начале «Сентиментального путешествия» представлен случайный, но весомый для персонажа мотив свершения путешествия по Франции. В то же время спор о функции открытых концовок произведений Стерна и истолкования роли читателя в этом событии также оценивается по-разному. Многие исследователи все же склоняются к мысли, что и «Тристраму Шенди» и «Сентиментальному путешествию» задана программа эстетики бесконечного становления текста, оформленная через прием *non-finito*, однако парадоксальность осуществления концепции автора заключается в том, что здесь скорее всего системно продумана поэтологическая реализация несистемности формы.

Не только важной оказывается роль заглавия романов Стерна в его диалоге с читателем, но и сеть эпиграфов, связующая серийные выпуски «Тристрама Шенди», где заявлен круг авторитетных имен, соотнесенных с определенной интеллектуальной традицией, которыми окружает себя Стерн и мнениям которых он доверяет¹³. Выбор эпиграфа, форма его подачи на языке оригинала – латинском и древнегреческом – выполняет не только функцию сквозной тематической доминанты, противостоящей распаденности романа, но и указывает на значимость для автора эстетики книжной культуры, вероятность использования в романе «полицитатных» построений, рассчитанных на эрудированного адресата¹⁴.

Художественная организация «рам» романов Стерна, несомненно, различна, соотнесена с идеей развертывания «порядка» произведения, реализуемого художником в соответствии с программой, которую он ставит перед собою в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии». Рамочный текст «Тристрама» и изобретательность в решении его компонентов направлены на создание более «трудоемкого» задания для читателя. Чреда эпиграфов, предположенных каждой из серий книг «Тристрама Шенди», не только тематически объединяет книги, но в то же время создает интертекстуальный ореол коммен-

¹³Большая часть эпиграфов принадлежат великому римскому поэту Горацию, знаменитому историку Плинию Младшему, английскому философу, политическому деятелю, поэту Иоанну Сольсберийскому, голландскому богослову, гуманисту Эразму Роттердамскому, писателю-оригиналу, эксцентрику Р. Бертону.

¹⁴Мотивы сочинительства, книжной культуры обыгрываются и в «Тристраме Шенди», и в «Сентиментальном путешествии».

тирования замысла произведения, где важной оказывается тревожащая автора тема непонимания его сочинения современниками, боязнь быть осужденным из-за дерзости шуток и кажущейся несерьезности содержания книги: «Я не страшусь суждения людей несведущих; но все же прошу их щадить мои писания – в которых намерением моим было всегда переходить от шуток к серьезному и обратно – от серьезного к шуткам» (Иоанн Сольсберийский) [3, с. 149].

Следует заметить, что структура «обрамления» текста «Тристрама», предложенная автором, повторяет сложившиеся нормы и в то же время в ней присутствует оригинальность решения. Это ощущается в создании таких обязательных для эпохи рамочных компонентов, как посвящения и предисловия. Посвящения к «Тристраму Шенди», предвещающие различные тома романа (I–II, V–VI, IX), адресованы современникам Стерна (Уильяму Питту, военному министру Англии, лорду Спенсеру, состоятельному покровителю Стерна), передают важные для автора основы мироощущения, художественно реализованные в эмоциональном строе книги: «Каждый раз, когда мы ... смеемся, улыбка наша и смех кое-что прибавляют к недолгой нашей жизни» [3, с. 25]. Посвящения принадлежат реальному автору¹⁵, в то время как предисловие, написанное от имени Тристрама, автономизируя внутритекстовое пространство, входит в массив эстетической рефлексии автора-героя, где в ироничной манере он излагает волнующие его и, вероятно, Стерна-автора, проблемы сочинительства и раздумья над будущей судьбой романа: «...my intent was to write a good book...a wise, aye, and a discreet – taking care only ... to put into it all the wit and the judgment» [8, p. 132].

Хотя рассказчик «Сентиментального путешествия», по мнению литературоведов, не позиционирует себя как сочинитель, не воссоздает в произведении процесс работы над путевыми записками и на этом основании его лишают статуса автора, хотя, быть может, это и не совсем правомочно (К. Атарова, Е. Краснощекова), пастор Йорик также озадачит читателя и, не мотивируя, поместит предисловие к собственному дневнику путешествия, который он сам пока еще только собирается написать, в текст, воссоздающий само путешествие. По духу и задачам это предисловие полемично по отношению к сложившемуся типу литературы путешествий, где доминировали познавательные цели, стремление к информации и расширение кругозора, сопровождавшееся моралистическими рассуждениями. Однако если судить о назначении, которое обычно выполняет предисловие, облегчая процесс понимания читателем эстетического задания автора, оно органично художественному строю «Сентиментального путешествия» и его сквозной темой оказывается тоска по теплоте человеческого общения, столь необходимого вдали от родных мест. Йорик приводит здесь ироничную классификацию путешественников, на первый взгляд, вздорную («idle», «inquisitive», «lying», «proud», «vain», «splenetic», «the travelers of Necessity», «the unfortunate and innocent travelers», «the Sentimental Traveller»), которой также сопутствуют реальные наблюдения над сложившимися к этому времени формами и причинами, толкающими человечество к подвижному образу жизни, обусловленными практической необходимостью либо случаям [7, p. 336–337]. И косвенно возникает убеждение в том, что натура путешественника предопределяет характер путешествия, так как человек ощущает мир согласно неповторимости сложившихся взглядов и единичности собственного психологического опыта¹⁶.

¹⁵Следует упомянуть о решении автора «Тристрама Шенди» включить в текст романа посвящения, принадлежащие автору-рассказчику, которые выполняют несколько заданий. Прежде всего они, казалось бы, пародийны по содержанию, и первое из них, посвящение милорду, формальное по сути и преследует цель получить денежное вознаграждение за услугу прославить его имя: «My Lord – I maintain this to be a dedication, notwithstanding its singularity in the three great essentials of matter, form, and place» [8, p. 13]. Еще одно – изложенное высокопарным слогом игровое посвящение к Луне, покровительнице меланхоликов и поэтов («The rest I dedicate to the Moon, who, by the by, of all the Patrons or Matrons...has most power to set my book a-going, and make the world run mad after it») [8, p. 14]. И эти шутивно-поэтические слова Тристрама напоминают ироничную реплику У. Кэкстона, который объяснял изменчивые свойства национального характера англичан тем, что они родились под господством луны, которая никогда не отличалась постоянством.

¹⁶Комплиментарные характеристики Англии, содержащиеся в предисловии к «Сентиментальному путешествию», скорее всего, двойственны, отчасти правомочны и в то же время едва ли

Тристрам Шенди-сочинитель, обремененный желанием создать роман о собственной жизни, постоянно размышляет о последовательности повествования в книге, о том, как распределить материал в соответствии с концепцией целостности текста, где идея начала, середины и концовки произведения не только должна быть осмыслена автором, но и свидетельствует об уровне его мастерства, знакомстве с правилами творчества почитаемых античных писателей и в то же время, если позволяет ему талант, возможности вступить с ними в состязание: «...right glad I am, that I have begun the history of myself in the way I have done; and that I am able to go on, tracing everything in it, as Horace says, *ab ovo*» [8, p. 7], «...of all the several ways of beginning a book which are now in practice throughout the known world, I am confident my own way of doing it is the best...for I begin with writing the first sentence – and trusting to Almighty God for the second» [8, p. 380]. Сходная проблема волнует и многих исследователей творчества Стерна, так как особая организация его произведений, размытость их внешних границ, ослабленность фабулы оценивается часто как знак экспериментального мышления автора. Такие, на первый взгляд, протестические тексты Стерна во многом соотносятся с типом избранных им героев, обладающих странными, причудливыми, эксцентрично-сентиментальными характерами, – Тристрамом Шенди и пастором Йориком, а также по-своему зависимы пусть от условной, но все же ощутимой внешней привязки к жанровому канону, на который это произведение полемически, но все же ориентируется. Так, для «Тристрама Шенди» такой моделью оказывается роман-жизнеописание, а для «Сентиментального путешествия» – эссеистичная по форме литература путешествий.

Стерн, действительно, в процессе творчества предлагает собственный опыт трансформации поэтики жанра европейского романа XVIII ст., обладающего особым механизмом «омолаживания», рецепты которого отчасти бывают универсальными для всех видов литературы, а именно пародийно-полемическое «очуждение» изживающих себя художественных свойств. И именно интерес к поэтологическим «механизмам» реинтерпретации таких свойств классического романа, как сюжетность, линейная последовательность событий, хроникальность течения времени – проблемам, которые постоянно держали в напряжении художников, начиная с античности, отличает автора «Тристрама» и «Сентиментального путешествия», чутко ориентирующегося и учитывающего открытия субъективной природы человеческого сознания в трудах Локка (ассоциативная основа мышления), различение Юмом феномена каузальности и ее искаженной рецепции. Также привлекает этот аспект поэтики романов Стерна и литературоведов, которые чаще всего обращаются к изучению этих граней художественного мира «Тристрама Шенди», что несправедливо по отношению к характеру новаций, предложенных Стерном в «Сентиментальном путешествии».

В концептуально выстроенном Стерном зачине «Тристрама Шенди» видят не только значимый тематический аспект произведения, но и чрезвычайно важное для всей структуры текста семантико-формальное единство, художественное воплощение которого и приведет к рождению неповторимого облика романа. Учение Локка об особенностях человеческого сознания, произвольной, спонтанной игре ассоциаций оказывается философским референтом в «Тристраме Шенди» Стерна и на уровне тех фабульных «гнезд» (история повивальной бабки, Йорика, поездки родителей в Лондон, оплошность доктора Слопа, забывшего врачебные инструменты, военная карьера Тоби Шенди), которые будут расположены весьма произвольно, хотя реконструировать их последовательность все же возможно. Рождение Тристрама предстает не столько как начало его дальнейшего движения по жизни, сколько оказывается итогом играющих сил, эмоций, случая, вздорных желаний родителей, непредвиденных обстоятельств, и вся сакральность момента возникновения новой жизни оказывается сведена к курьезу, страданиям, иронии судьбы, которая не раз будет легковесно относиться к Тристраму. Поэтому художественное воплощение начала про-

абсолютно позитивны. И здесь стоит вспомнить о традиции скриблерианцев, например, Свифта, с творчеством которого Стерн был хорошо знаком. Однако не следует забывать, что похвала Англии вложена в уста Йорика, не принадлежит самому Стерну и, быть может, это скорее убеждение персонажа, а данный эпизод завершается тем, что пастор Йорик пытается избежать встреч с англичанами: «...an English man does not travel to see English men» [7, p. 340]. Автор «Сентиментального путешествия» любил Францию, часто подолгу жил в этой стране и ощущал себя по духу французом, ведь известно, что его мать была наполовину французской.

изведения, предложенное автором «Тристрама Шенди», не только пародийно, но само является эстетической проблемой, так как его повествовательно-сценологическое решение ставит перед читателем вопрос о сложности принятия совершенно особого художественного мира текста, не похожего на линейно-хроникальный образ традиционного романа, что в перспективе исторического движения литературы приводит к «остранению» традиции, созданию эффекта новизны, который необходимо оценить и осмыслить.

Организация зачина книги необычна¹⁷. Здесь автор сочетает, если напомним читателю, различные речевые формы. Так, отмечена тоном ироничной чувствительности рефлексия автора-героя («I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me...»), где он сожалеет о собственных нереализованных возможностях, несостоявшейся жизни («...had they duly considered how much depended upon what they were then doing...I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world...»), и присоединенная к ней без предложений-связок интимная комическая сцена между родителями Тристрама, где миссис Шенди в очередной раз выказывает отсутствие понимания происходящего («Pray, my Dear', quoth my mother, 'have you not forgot to wind up the clock?'— 'Good G— I' cried my father...'Did ever woman, since creation of the world, interrupt a man with such a silly question?')¹⁸ [8, p. 5]. И вослед эпизоду-сцене вторая глава романа начинается с салонной беседы автора, рассказывающего слушателю анекдот о собственном зачатии, где он негодует из-за вторжения случая, сломавшего ему судьбу («...let me tell you, Sir, it was a very unseasonable question at least, — because it scattered and dispersed the animal spirits, whose business it was to have escorted and gone hand in hand with the Homunculus, and conducted him safe to the place destined for his perception») [8, p. 6].

К темам обновления жизни, витальным импульсам ее продолжения Тристрам вновь вернется в завершающих VIII–IX томах своей книги, работу над которой он возобновит по возвращении из путешествия по Франции, куда он бежал в надежде восстановить убывающие силы, съедаемый смертельной болезнью. Погрузившись в карнавализованный мир шендианцев, он стремится смехом преодолеть печаль, излечить ее интересом к житейским курьезам, небыличкам, которые выпадают на долю Тоби Шенди и вдовы Водмен, рассчитывающей в счастливом брачном союзе на продолжение рода. Веселит читателя забавными происшествиями в доме Обадии, переходящего от радости по поводу рождения наследника к печали из-за напрасной надежды на прибавление в домашнем хозяйстве, которое, увы, не состоится, и ожидаемый теленок не появится на свет¹⁹. И из этого жизнерадостного карнавального шума и многоголосия автор выделит, как всегда не к месту звучащий вопрос миссис Шенди, которая спрашивает собеседников, повествующих о печалях Обадии: «...what is all this story about?» [8, p. 457]. И здесь смеющийся пастор Йорик дразнит аудиторию двусмысленным ответом («A Cock and a Bull... And one of the best of its kind, I ever heard») [8, p. 457], который сразу же смешивает планы читателя и его возможности однозначно интерпретировать смысл «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена», написанных им самим. Он так и останется в памяти почитателей-стернианцев тем героем, который двойственно оценивает все, что поведал рассказчик «Тристрама Шенди» внимающим ему слушателям²⁰.

Не прошло и года, как Стерн после публикации девятого тома «Тристрама Шенди» познакомил лондонцев с новой книгой — текстом «Сентиментального путешествия», романа, явившегося для различных европейских литературных традиций (русской, немецкой) воплощением эстетики стернианства. «Сентиментальное путешествие» не разочаровало поклонников таланта писателя, а вновь заставило оценить стремление Стерна представить процессуально жизнь человеческого сознания, перестроив поэтику повествования в рома-

¹⁷Следует отметить, что тема позиционирования начала в тексте самого романа постоянно преследует Тристрама-рассказчика и стадийно соотносится с различными этапами его жизни.

¹⁸Здесь Стерн обыгрывает известную метафору Ньютона о Боге-часовщике.

¹⁹И, быть может, неслучайно книга о Тристраме состоит из девяти томов.

²⁰А. Елистратова также указывает на тематическую переключку между началом «Тристрама» и эпизодами, завершающими IX том романа [2, с. 17].

не, придав ему субъективный характер, показав, как внешняя реальность, перелагаясь на язык чувств героя, становится образом внутренней реальности. Уже зачин «Сентиментального путешествия» знакомит читателя с манерой рассказа автора-героя, где событийность романа сведена к весьма облегченной сюжетной основе, которая затем «осваивается» в душе персонажем и служит источником его психологического самораскрытия.

Даже небольшой фрагмент романа, предшествующий перемещению рассказчика на континент в Кале, дает представление о путях создания психологического портрета повествователя, который открывается как человек внутренний, и ему присущ неповторимый строй мышления, быстрая смена эмоциональных состояний, явленный читателю не столько в сопровождении конкретики социально-исторических характеристик (упоминание имени, предыстория, статус персонажа, прикрепленность к историческому времени, фиксация социальных связей – отношения с семьей, близкими), сколько в истинности и уникальности врожденных душевных свойств. Герой, который еще пока не назван (читатель значительно позднее узнает, что это странствующий по Франции пастор Йорик), погружен в текущее бытия, живет мгновением, моментом («...so giving up the argument...I went straight to my lodgings...took a place in the Dover stage» и на следующий день «by three I had sat down to my dinner...incontestably in France...») [7, p. 326].

Два небольших начальных отрывка, как бы отражаясь друг в друге, не только стремительно «переносят» героя из Англии во Францию, но и продемонстрируют виртуозность владения Стерном приемами психологической прозы. Это прежде всего такие композиционно-стилистические формы, как внутренний монолог героя («...I felt every vessel in my frame dilate – the arteries beat all chearily together...») [7, p. 328], его любовь беседовать с собой, что подчеркивает диалогическое начало повествования («Strange! quoth I, debating the matter with myself, That one and twenty miles sailing...should give a man these rights...») [7, p. 326], а также склонность к рефлексии, размышлениям, комментирующим происходящие события или эмоциональные состояния персонажа («When a man is at peace with man, how much lighter than a feather is the heaviest of metals in his hand!») [7, p. 328]. Важной чертой перестройки повествования в «Сентиментальном путешествии», что приводит к нарастанию лиризации прозы, окажется особое восприятие времени, где дни, минуты, мгновения отмеряют «внутренние» часы души героя. И поэтому измерение календарного, исторического времени возникает лишь тогда, когда сам герой нуждается в этом («...by three I had got set down to my dinner...», «... the packet sailing at nine the next morning...») [7, p. 326]. Однако не столько формальным, но истинным началом романа и «сентиментального» путешествия Йорика выступает случайная встреча с пока еще безымянным для читателя монахом²¹. И тогда жизнерадостный, получающий удовольствие от самого процесса трапезы гурман, склонный жить со всеми в мире и произносящий сентенции о мирских благах, которые так ослабляют душу и «...ссорят насмерть добросердечных братьев и людей» [3, с. 544], Йорик отказывает в просьбе монаху о пожертвовании на монастырь. Образ монаха навсегда сохранится в памяти Йорика, чувство раскаяния посетит его, затем ослабеет, но никогда не уйдет из его сердца. Так распорядилась судьба, и Стерн не завершил свой роман из-за болезни и смерти, но сюжетной концовкой «Сентиментального путешествия» стала глава под названием «Щекотливое положение» («The Case of Delicacy»), когда измученному ездой путешественнику Йорику случай подарил радость знакомства с очаровательными молодыми женщинами, которое перейдет в игру, флирт и вернет силы, хорошее настроение герою, любящему и наслаждающемуся жизнью. Но во что выльется это общение с хорошенькой пьемонткой так никогда и не узнает читатель, так как повествование оборвется и сохранит тайну романа и самого пастора Йорика.

Проблема внешних и внутренних «границ» произведения, вопрос об особенностях пересечения их читателем, когда он обязательно испытывает определенное эстетическое давление автора, несомненно, несут на себе печать времени, художественное задание автора, «вложенное» в произведение, которое либо облегчает путь читателя к тексту, либо, наоборот, делает его более сложным. Автор «Тристрама Шенди» и «Сентиментального пу-

²¹Одухотворенный облик монаха, худощавость фигуры, лихорадочный блеск в глазах, имя Лоренцо, быть может, указывают на черты, напоминающие Стерна.

тешествия» прибегает к разной тактике воплощения внутренних границ между сериями, томами, главами своих произведений. Так, в «Тристраме Шенди» автор обязательно акти- визирует свое общение с читателем по завершении тома и серии, беседует со слушателем на разные темы, анонсирует будущие тома либо сознательно предупреждает аудиторию о возможных мистификациях («...I set no small store by myself upon this very account, that my reader has never yet been able to guess at anything») [8, p. 55]. Сочленение глав в «Тристра- ме Шенди» осуществляется автором более разнообразно, и среди ведущих приемов мож- но назвать возвращение к какой-либо сцене из предыдущей главы (ch. 13, vol. I; ch. 4, vol. II), упоминание о будущих планах автора (ch. 13, 15, vol. I). Главы в романе чаще всего тема- тически более слиты между собою, но композиционное назначение каждой из них демон- стрирует «отступательно-поступательное» движение повествования и самого сюжета ро- мана, прежде всего разрывает линейность структуры произведения и подчеркивает сво- боду упорядочивания материала автором.

В «Сентиментальном путешествии» читателю, вероятно, необходимо было проник- нуться иной атмосферой повествования и особой тональностью любви и благожелательно- сти, сложившейся вследствие полемиического замысла Стерна написать по-своему книгу в жанре литературы путешествий, что отчасти перекликалось с мнением С. Джонсона, виде- шего главной темой литературы путешествий жизнь человека [5, p. x]. Стерн уже об этом размышлял, тому свидетельство – строки, передоверенные Тристраму-автору в одноимен- ном романе: «'Now before I quit Calais', a travel-writer would say, 'it would not be amiss to give some account of it'. – Now I think it very much amiss – that a man cannot go quietly through a town and let it alone...but that he must be turning about and drawing his pen at every kennel...» [8, p. 337]. Однако одной из причин создания «Сентиментального путешествия» стало зна- комство Стерна с сочинением Смоллетта «Travels through France and Italy» (1766), отмечен- ным духом мрачных саркастических наблюдений над нравами, бытом, дорожными труд- ностями, которые выпадали на долю людей, отправившихся в долгие поездки по Европе. Общение автора и читателя на внешних границах произведения в «Сентиментальном пу- тешествии» выполнено в присущей автору манере неопределенности, когда началом про- изведения служит фраза Йорика «They order ... this matter better in France» [7, p. 326], ин- тригующая читателя²². Несомненно, открытой и дразнящей остается и концовка «Сенти- ментального путешествия», что, вероятно, входит в эстетику мистификации, загадки, игры, столь излюбленной Стерном, когда рассказ о любовном приключении чувствительного па- стора Йорика обрывается на полуслове. Разделение текста «Сентиментального путеше- ствия» на главы размечено особым типом заголовков, где тематическое название эпизода теснит наименование, традиционное для литературы путешествий («The Snuff-Box. Calais», «The Passport. The Hotel at Paris», «The Starling. Road to Versailles» и др.). Общение автора и читателя в пространстве текста «Сентиментального путешествия» построено иначе, не- жели в «Тристраме Шенди». Автор не настолько назойлив, он не возникает на внутрен- них разломах сочинения, рассчитывая на обращение к слушателю. Если здесь и ощутимы некие повторяющиеся поэтологические приемы, к которым прибегает Стерн, они не на- столько системны, чтобы о них вести речь, но скорее чрезвычайно изменчивы. Стоит на- помнить, что в романе есть главы, которые объединены большей тематической близостью («The Desobligeant. Calais», «Calais», «In the Street. Calais», «The Remise Door. Calais», «In the Street. Calais», «The Remise. Calais»), другие же оказываются посвящены крошечному эпи- зоду («Le Patisser. Versailles», «The Gloves. Paris», «Nampont. The Dead Ass») или описанию внутреннего состояния автора-героя («Paris», «The Captive. Paris», «The Temptation. Paris»). Но чаще всего главу открывает персоналистически окрашенный маркер перволичного ме- стоимения «я», который привлекает читателя к объемной сентенции («I am apt to be taken

²²Ссылаясь на опубликованную в 1769 г. книгу «Сентиментальное путешествие Йорика. Про- должение, написанное Евгением», А. Джек замечает, что, возможно, начало романа Стерна содер- жит в себе аллюзию на спор, участниками которого были близкие друзья писателя, о свойственной французам манере произнесения тостов во время застолья. Современные исследователи предпо- лагают, что авторство упомянутого текста, скорее всего, принадлежит приятелю Стерна, Дж. Холлу- Стивенсону [5].

with all kinds of people at first sight...») [7, p. 364], к решению автора-героя совершить какой-либо поступок («I had never quitted the lady's hand...») [7, p. 352] или обозначить очередной поворот событий в романе («I had lost my portmanteau from behind my chaise...») [7, p. 362].

Мнение литературных критиков о том, что в «Сентиментальном путешествии» раз-вернуто не воссоздается «событие сочинительства», справедливо, но все же отчасти. В ро-мане ощутимо позиционирование себя Йориком в качестве автора, о чем свидетельству-ет написанное им предисловие в дезоближане и разбросанные в тексте реплики о рабо-те героя над путевыми записками, которые намечают подвижное метатекстуальное про-странство («What a large volume of adventures may be grasped within this little span of life by him who interests his heart in every thing, and who, having eyes to see, what time and chance are perpetually holding out to him as he journeyeth on his way...», «... I drew the taffeta curtain betwixt us, and being determined to write my journey, I took out my pen and ink, and wrote the preface...») ²³ [7, p. 360, 334]. Возвышение Йорика до фигуры автора, общающегося с чи-тателем, занимающего «надтекстовое» положение, осуществляется Стерном с помощью ряда приемов. Он наделяет Йорика биографическими чертами, роднящими его с автором-сочинителем, в прошлом путешествовавшим по Франции и Италии, присваивает ему пастор-ский чин, а также умение сочинять проповеди, делает близким другом братьев Шенди, упоминает в тексте ситуацию, подчеркивающую символическую литературность имени Йо-рика, возникающую благодаря творчеству Шекспира, которым столь увлечен граф де Б***, спешащий сентиментальному путешественнику на помощь, добывающий ему паспорт с тем, чтобы установить подлинность его личности.

Список использованной литературы

1. Бут У. Риторика художественной прозы (глава из книги) / Уильям Бут; пер. с англ. О. Анцыферовой // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1996.– № 3. – С. 132–159.
2. Елистратова А. Лоренс Стерн / А. Елистратова // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена: роман. Сентиментальное путешествие: роман / Лоренс Стерн; пер. с англ. А. Франковского. – М.: Художественная литература, 1968. – С. 5–21.
3. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена: роман. Сентиментальное путешествие: роман / Лоренс Стерн; пер. с англ. А. Франковского. – М.: Художественная литература, 1968. – 686 с.
4. Erämetsä E. A Study of the Word «Sentimental» and other Linguistic Characteristics of the Eighteenth-Century Sentimentalism in England / Erick Erämetsä. – Helsinki: Liikekirjapaina Oy, 1951. – 168 p.
5. Jack I. Introduction to “A Sentimental Journey” / Ian Jack // Sterne L. A Sentimental Journey: A Novel. The Journal to Eliza. A Political Romance / Laurence Sterne. – Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1984. – P. ix–xx.
6. Keymer Th. Sterne, the Moderns, and the Novel / Thomas Keymer. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 222 p.
7. Sterne L. A Sentimental Journey through France and Italy: A Novel / Laurence Sterne // Sterne L. Selected Prose and Letters: in 2 Volumes. – M.: Progress Publishers, 1981. – Vol. 1. – P. 323–490.
8. Sterne L. Tristram Shandy: A Novel / Laurence Sterne. – Chatham: Wordsworth Editions Limited, 1996. – 457 p.

²³В речи Йорика не только присутствуют обращения к читателю («...it is sufficient for my reader, if he has been a traveler himself» [7, p. 337], «it had ever, as I told the reader, been one of the singular blessings of my life...») [7, p. 381], но и упоминания о процессе творчества: «...the Sentimental Traveller (meaning thereby myself) who have travell'd, and of which I am now sitting down to give an account» [7, p. 337], «...it would feel up twenty volumes – and alas! I have but a few small pages left of this to croud it into – and half of these must be taken up with the poor Maria...» [7, p. 474].

Запропоновано аналіз стадій оформлення текстового простору романів Л. Стерна в зовнішніх та внутрішніх межах твору, окреслених у результаті спілкування автора й читача.

Ключові слова: реальний автор, естетичний автор, автор-герой, літературна комунікація, читач, рамковий текст, заголовково-фінальний комплекс.

The article deals with the analysis of the stages of forming the textual space in L. Sterne's novels in external and internal borders of literary work that are outlined as a result of a communication between author and reader.

Key words: real author, explicit author, author-hero, literary communication, reader, frame text.

Одержано 21.01.2013.

УДК 821.161.1

А.В. КИСТАНОВА,
*кандидат филологических наук, доцент,
докторант кафедры мировой литературы и культуры имени проф. О. Мишукова
Херсонского государственного университета*

МИФОЛОГЕМА ГЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПУШКИНА: ВАРИАНТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматриваются различные модификации мифологемы Гения в поэзии А. Пушкина, прослежена динамика их семантической наполненности: от духа, связанного с творчеством, до творческого дара, таланта. Отмечено, что мифологема Гения персонифицирует значимые для художественного сознания автора понятия, связана с женскими образами, с творчеством, в позднем творчестве демифологизируется.

Ключевые слова: гений, интерпретация, мифологема, преромантизм.

На рубеже XVIII–XIX вв. в русскую культуру приходит понятие «гений», ставшее в результате становления новой эстетики одной из знаковых поэтологических констант преромантического, а затем и романтического художественного сознания. Функционирующее изначально в виде мифологемы, в процессе развития понятие «гений» расширяет свое семантическое поле, в итоге результируясь в осмыслении «гения» как эстетико-философской идеи. Процесс трансформации мифологемы в идею отрефлексирован как в философско-эстетической мысли конца XVIII–XIX в., так и собственно в художественном творчестве русских поэтов, однако параллельно с расширением семантики понятие «гений» сохраняет и свое исконно мифологическое значение.

Феномен гения отчасти исследуется в работах, посвященных философии и эстетике, в частности, античной и преромантической [9; 11; 6; 10; 8; 18], психологии творчества [15; 22]. Становление и развитие понятия «Гений», также в философско-эстетическом аспекте, отрефлексировано в немногочисленных словарных статьях [3; 4; 12; 14; 23], но мифопоэтический подход к образу Гения, исследование его рецепции художественным сознанием рубежа XVIII–XIX вв. остается актуальным. Цель нашей статьи – рассмотреть модификации мифологемы Гения в творчестве А. Пушкина.

Отметим, что в эпоху античности в феномене гения слились греческие мифологические представления о «некоей неопределенной и неоформленной божественной силе... часто определяющей жизненную судьбу человека» [13, с. 366], низших божествах-посредниках между богами и людьми (по Гесиоду, «благодетельными демонами», хранителями человечества стали после смерти люди Золотого века [5, с. 120–130]) и образ римского божества – прародителя рода, который позже рассматривался как «персонификация внутренних свойств» человека [13, с. 272]. Таким образом, гений уже в римской литературе осмысливается как личное божество-хранитель, определяющее судьбу человека. Античная философия раскрывает двойственную природу гения, воспринимая его, с одной стороны, как «род иррационального вдохновения» [23, с. 107], ниспосылаемого богами (Сократ, Платон), а с другой – как «объективно существующее живое существо» [11], по Плотину, символизирующее всю внутреннюю бессознательную жизнь.

В литературе средних веков понятие «гений», маргинально существующее в литературе, обозначает в аллегорических поэмах и романах «жреца» при «божестве Природы»

[12], а через влияние ренессансной культуры с ее антропоцентризмом, индивидуализмом и идеей «обождения художника» в литературе Нового времени актуализируется обращение к феномену гения, под которым понимается творческая индивидуальность. Общим достоянием культурной Европы понятие «гений» становится, по словам С. Аверинцева, «в эпоху предромантизма, руссоизма, «бури и натиска» как боевой клич борьбы против школьных правил, за высвобождение творческой субъективности» [1, с. 115].

В русской словесности одним из первых «подходит к предромантической идее «гения» («особливого дарования», «природного духа стихотворческого», или «genie»)» [17, с. 143; 19, с. 17] Г. Теплов («О качествах стихотворца рассуждение», «Рассуждение о начале стихотворства», 1755), понимая его еще с классицистической точки зрения как оригинальность творчества, проистекающую, тем не менее, от подражания, следования поэта установленным нормам и правилам. Но, по мнению исследователей [8; 16], уже в классицизме с его высокой аксиологической оценкой античного наследия, эстетические дискуссии о категориях воображения, возвышенного, вдохновения подготавливали почву для нового, романтического осмысления феномена гения. Причем гений «трактовался как существо мифологическое или как один из атрибутов творца, либо свойства произведения» [8, с. 95]. В 1795 г. критик М. Баккаревич выводит своего рода «формулу» гения, обобщая в ней мифологические и философско-эстетические представления своего времени: «Жени есть некая зиждущая сила души, некий животворный огонь, которым движимый человек выходит из круга обыкновенных смертных и, подобно парящему орлу, устремляется к лучезарному храму бессмертия» [цит. по: 16, с. 150]. В этой формуле получают выражение и мифологическая рецепция гения как духа, и неординарность личности гения по отношению к окружающим, и иммортологическая идея о преодолении гением смерти и достижении бессмертия. Таким образом, будучи «интериоризированным», феномен гения все же «не прерывает связи с Гением как традиционным представлением-мифологемой» [14].

Поэтические тексты рубежа XVIII–XIX вв. репрезентируют актуализацию мифологемы гения в художественном сознании русских авторов, причем интерпретации мифологемы отличаются большим разнообразием. К числу основных модификаций можно отнести: 1) гений в исходном мифологическом значении как дух-хранитель, «рождавшийся вместе с человеком» [13, с. 272]; 2) гений как дух, посредник между человеком и Богом, проводник воли и откровений последнего; 3) гений как творческий дар; 4) гений как неординарная личность, достигшая совершенства в какой-либо области. Показательно, что различные варианты трактовки мифологемы могут наблюдаться и в пределах одного текста.

В поэзии А. Пушкина образ Гения реализуется преимущественно в двух ипостасях: как дух, непосредственно связанный с творчеством, как правило, спутник поэта либо как творческий дар, талант. Отметим, что эти модификации образа гения являются доминантными для романтического художественного сознания. Поэты обращаются к изначально заложенным в мифологеме представлениям о «творческой природе Гения как силы вдохновения, озарения» [14], результатом чего является персонификация творческого дара в образе гения-божества, часто невидимого крылатого существа.

Именно таким представляется гений лирическому субъекту в стихотворении «Городок», его появление связано с сумерками, вечером, ночью как наиболее плодотворным в творческом отношении временем суток. Эту же связь можно проследить и в стихотворении «Тень Фонвизина», когда «Уже сокрылся ясный день, / Уже густела мрачна тень, / Уж вечер к ночи уклонялся» [21, I, с. 140], и лишь поэты не предавались объятиям Морфея. В стихотворении «К ней» присутствие гения обусловлено молодостью и любовью, а в послании «Чаадаеву» «своенравный (читай «романтический» – А.К.) гений» поэта возможно обуздать при помощи рационального начала, более характерного для мировосприятия просветителей: порядком, «тихим трудом», «вниманьем долгих дум» [21, II, с. 47]. Интересно, что в «Протоколе двадцатого арзамасского заседания» (1817) В. Жуковский также связывает образ гения с просвещением, и, рисуя видение будущего «Журнала арзамасского», в эмблематическом духе изображает врата, «лики славных» в тучах, над которыми «с яркой звездой на главе гением тихим неслоя / В свежем гражданском венке божество – Просвещение» [7, I, с. 294].

Отметим, что эмблематическая традиция изображения абстрактных понятий в образах античных божеств, актуальная для ушедшего века, находит свое выражение и в творчестве А. Пушкина. В частности, это относится к персонификации в образе Гения понятий, знаковых для художественного сознания поэта и отвечающих его творческим задачам. Как представляется, данная модификация мифологемы связана с широким распространением в дворянской среде французского языка: так, В. Соловьев отмечает, что во французском слово «гений» обозначает «дух сложных и собирательных явлений» [4].

Так, в оде А. Пушкина «Вольность» встречаем «Рабства грозный Гений» [21, I, с. 283], что, во-первых, отвечает риторической традиции, а во-вторых, рефлексировать просветительские взгляды, которым в свое время отдал дань поэт. В стихотворении «Царское Село» посредством персонификации акцентирован мотив памяти: «Воспоминанье», «давно знакомый гений», рисует лирическому субъекту «волшебные места», связанные с жизнью души [21, I, с. 328]. В посвящении к поэме «Кавказский пленник», адресованном Н. Раевскому, воспоминания о Кавказе открывают автору целый мир, подчеркнута экзотический, и, в результате, вдохновение воплощается в образе «дикого гения», который за счет сходных синтаксических конструкций сближается по экспрессивности с «воинственным разбоем», рыскающим в горах [21, IV, с. 81]. Примечательно, что А. Пушкин связывает образ Гения с мотивом памяти и в послании «Овидию», в котором именно память потомков обладает способностью воскресить «слабый гений» поэта [21, II, с. 64].

В духе поэтической традиции конца XVIII – начала XIX в. (М. Муравьев, Н. Карамзин, М. Милонов, В. Жуковский, К. Батюшков), А. Пушкин представляет Гения как духа-хранителя (стих. «Кюхельбекеру»), как доброго духа смерти, связанного с музой и творчеством (стих. «Мечтатель»).

В творчестве А. Пушкина отражается и устойчивая традиция представления в образе Гения женщины, возлюбленной или подруги (М. Карамзин, И. Дмитриев, К. Батюшков). Так, в стихотворении «Городок» лирический герой А. Пушкина называет «добрым гением» предмет своей любви [21, I, с. 90], в стихотворении «Ек. Н. Ушаковой» лирический герой уже не столь уверен в благосклонности адресата послания, которая номинирована как «злой или добрый гений» [21, III, с. 11], вследствие чего акцентируется противоречивость женской натуры и вместе с тем, амбивалентность природы гения как духа. Связь иррациональной составляющей мифологемы Гения с женскими образами отмечаем в стихотворениях «Ее глаза» («задумчивый гений» [21, III, с. 63], олицетворяющий женскую натуру) и в хрестоматийном «Я помню чудное мгновение...». Отметим, что А. Пушкин несколько в ином ключе интерпретирует образ «гения чистой красоты», созданный В. Жуковским («Я Музу юную, бывало...», 1824, «Лалла Рук», 1821), который в художественном сознании старшего поэта выступает «символом поэзии, поэтического вдохновения» [20, с. 461]. «Победитель-ученик», говоря словами В. Жуковского, также связывает гения и вдохновение, но в семантику образа включается сравнение с возлюбленной. В результате, в сознании каждого русского человека «гений чистой красоты» прочно ассоциируется с образом женщины.

Интерпретация гения как духа, связанного с творчеством, находит свое выражение в стихотворениях «В альбом Илличевскому», посланиях «Шишкову», «К Жуковскому», «Княгине З.Н. Волконской». Так, в стихотворении, адресованном В. Жуковскому, избранником «крылатого гения и грации» А. Пушкин называет Г. Державина, а промчавшийся над лирическим героем гений поэтов-предшественников указывает ему цель в «туманах отдаленья» [21, I, с. 171–174]. В послании «Козлову» образ гения как духа творчества связывается А. Пушкиным со слепотой, которая, «сокрывая мир земной», отворяет мир вдохновения, способна провести поэта за минувшее, сделать его причастным «светлым привиденьям», гениям других поэтов (Гомера, Дж. Мильтона) [21, II, с. 226].

Связь мифологемы Гения с образом конкретного поэта прослеживается в стихотворении, посвященном уходу со сцены трагической актрисы Е. Семеновой, «Все так же ль осеняют своды...», где автор выражает надежду на ее возвращение и верит, что П. Катенин воскресит для нее «Эсхила гений величавый». В таком контексте мифологема начинает утрачивать свое первоначальное значение и становится синонимом понятия «талант, творческий дар», о чем свидетельствуют такие стихотворения, как «Война», «К другу стихотвор-

цу», «Моему Аристарху», «Андрей Шень», «19 октября», «К Вяземскому» и другие. Отметим и стихотворения, где под гением понимается просто талантливый человек («Недоконченная картина», «Возрождение», «К морю» и др.).

Мифологическая составляющая образа гения продолжает реализовывать себя в несколько ином образе, в результате чего он начинает тяготеть к своему первоначальному значению демона, который в древнегреческой мифологии «приравняется к судьбе, все события человеческой жизни находятся под его влиянием» [13, с. 366]. Вновь создаваемый образ сочетает черты гения и демона, выступая как хранитель, спутник человека и, вместе с тем, «некая неопределенная и неоформленная божественная сила, злая или (реже) благодетельная» [13, с. 366]. В творчестве А. Пушкина это иллюстрируется стихотворением «Демон» (1823), в котором «злой гений», посещающий лирического героя и отравляющий душу «язвительными речами», ассоциируется автором с гетевским духом отрицания [21, II, с. 144]. Похожую интерпретацию гения наблюдаем в стихотворении Е. Баратынского («В дни безграничных увлечений...», 1831): «В дни безграничных увлечений, / В дни необузданных страстей / Со мною жил превратный гений, / Наперсник юности моей» [2, с. 188].

Окончательное снижение и демифологизацию претерпевает образ Гения в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836), где лирический герой среди «праздных урн и мелких пирамид» купцов и чиновников созерцает «безносых гениев», «дешевого резца нелепые затеи», противопоставленных тихому и величавому покою сельского родового кладбища [21, III, с. 338].

Таким образом, в творчестве А. Пушкина мифологема Гения в целом реализуется в контексте ее восприятия русской поэзией конца XVIII – начала XIX вв. В отдельных стихотворениях прослеживаются традиционные для авторов XVIII в. модификации мифологемы как духа-хранителя, персонификации абстрактных идей. Развитие понятия «гений» обуславливает изменения его семантики: от духа, связанного с творчеством, до творческого дара и талантливого человека. Мифологическая компонента либо демифологизируется, либо трансформируется в понятие «демон», более характерное романтическому художественному сознанию.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104–116.
2. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. / Е.А. Баратынский; ред., коммент. и биогр. ст. Е. Купреяновой, И. Медведевой; Вступ. ст. Д. Мирского. – Л.: Советский писатель, 1936. – Т. 1. – 366 с.
3. Гений // Краткий религиозно-философский словарь: более 550 слов. ст. [Электронный ресурс] / Л.И. Василенко. – М.: Истина и жизнь, 2000. – 255 с. – Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/188>
4. Гений // Толковый словарь по философии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/188>
5. Гесиод. Полное собрание текстов / Гесиод; пер. В.В. Вересаева, О.П. Цыбенко [Электронный ресурс]. – М.: Лабиринт, 2001. – 256 с. – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0300.shtml
6. Гилберт К. История эстетики / К. Гилберт, Г. Кун. – М.: ИИЛ, 1960. – 686 с.
7. Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. / В.А. Жуковский. – М.; Л.: Гос. Изд-во худож. Лит., 1959–1960. – Т. 1. Стихотворения / вступ. ст. И.М. Семенко, подгот. текста и прим. В.П. Петушкова. – 485 с.
8. Каменка-Страшакова Я. Творческий гений как категория эстетики и этики в романтической культуре / Я. Каменка-Страшакова // О Просвещении и романтизме: Советские и польские исследования. – М.: Изд-во АН СССР, 1989. – С. 93–108.
9. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант // Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – С. 161–529.
10. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 280 с.

11. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм [Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1986. – 766 с. – Режим доступа: <http://www.psylib.ukr.net/books/lose006/index/htm>
12. Махов А.Е. Гений / А.Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий [Электронный ресурс]. – М.: ИНИОН РАН, 2001. – Режим доступа: <http://www.intrada-books.ru/mahov/genius.html>
13. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 1. – 672 с.
14. Михайлов А.В. Гений / А.В. Михайлов // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1 [Электронный ресурс]. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с. – Режим доступа: <http://velikanov.ru/culturology/cover.asp>
15. Оганесян Н.Т. К проблеме авторства поэтического произведения [Электронный ресурс] / Н.Т. Оганесян // Журнал практической психологии и психоанализа. – № 3. – сентябрь. – 2003. – Режим доступа: <http://psyjournal.ru/j3p>
16. Пашкуров А.Н. Категория возвышенного в поэзии русского сентиментализма и преромантизма: Эволюция и типология / А.Н. Пашкуров. – Казань: Изд-во Казанск. Ун-та, 2004. – 212 с.
17. Пашкуров А.Н. М.Н. Муравьев-критик о гении / А.Н. Пашкуров // Критика и ее исследователь. Сборник, посвященный памяти проф. В.Н. Коновалова / сост.: Л.Я. Воронова, В.Н. Крылов. – Казань: Казанский гос. Ун-т, 2003. – С. 51–59.
18. Первушина Е.А. Категория «гений» в эстетике английского просветительского классицизма [Электронный ресурс] / Е.А. Первушина // Другой XVIII век. Сборник научных работ / отв. ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2002 // Режим доступа: <http://www.natara.msk.ru/biblio/sborniki>
19. Петров А.В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века: монография / А.В. Петров. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2006. – 286 с.
20. Петушков В.П. Примечания / В.П. Петушков // Жуковский В.А. Собрание сочинений в 4 т. – М., Л.: Гос. Изд-во худож. Лит., 1959–1960. – Т. 1. Стихотворения. – 485 с.
21. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. Лит. (Пушкин. Дом); Текст проверен и примеч. Сост. Б.В. Томашевским. – 4-е изд. – Л.: Наука. Ленингр. Отд., 1977–1979. – Т. 1. Стихотворения, 1813 – 1820. – 1977. – 479 с.; Т. 2. Стихотворения, 1820 – 1826. – 1977. – 399 с.; Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. – 1977. – 495 с.; Т. 4. Поэмы. Сказки. – 1977. – 447 с.
22. Сироткина И.Е. Мозг гения [Электронный ресурс] / И.Е. Сироткина // Человек. – 1999. – № 4–5. – Режим доступа: http://vivovoco.rsl.ru/vv/PAPERS/MEN/GEN_BRAIN.HTM
23. Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

У статті розглядаються різноманітні модифікації міфологеми Генія у поезії О. Пушкіна, простежено динаміку їх семантичної наповненості: від духа, пов'язаного з творчістю, до творчого дару, таланту. Відзначено, що міфологема Генія персоніфікує значущі для художньої свідомості автора поняття, сполучається із жіночими образами, з творчістю, у пізній творчості деміфологізується.

Ключові слова: геній, інтерпретація, міфологема, преромантизм.

The article considers various modifications of mythologem of Genius in O. Pushkin's poetry, retraces dynamics of their semantic fullness: from the spirit related with creativity to giftedness, talent. It is mentioned that mythologem of Genius personifies notions that are significant for the author's artistic consciousness, is associated with women images, creativity, and it is demythologized in O. Pushkin's late poetry.

Key words: Genius, interpretation, mythologem, Preromanticism.

Одержано 21.01.2013.

УДК 883.3.417.3

О.В. ГОРБОНОС,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри світової літератури та культури
імені проф. О. Мішукова
Херсонського державного університету*

ОБРАЗНО-ХУДОЖНЯ КОНЦЕПТОСФЕРА АВТОРСЬКОГО СВІТООБРАЗУ ЛІТЕРАТУРНО-КАЗКОВОЇ ТВОРЧОСТІ О. БОДЯНСЬКОГО (НА ТЕКСТОВОМУ МАТЕРІАЛІ «КАЗКИ ПРО ЦАРІВ САД ТА ЖИВУЮ СОПІЛОЧКУ»)

У статті розкривається генеза семантичних особливостей жанрово-прагматичного потенціалу літературної казки Осипа Бодяньського «Казка про царів сад да живую сопілочку», створеної на народноказковій основі. Зокрема досліджуються особливості авторського світообразу цієї казки як результат співдії фольклорно-казкових та літературно-художніх елементів у її структурі. Розкриття авторської позиції у конкретному літературно-казковому творі Осипа Бодяньського базується і на врахуванні особистих факторів життя письменника.

Ключові слова: народна казка, авторська суб'єктивність, співдія, біблійні мотиви, антропоцентризм.

Художній твір як результат реалізації авторського задуму, витвір індивідуально-творчої, особистісно-неповторної діяльності письменника певною мірою спроектований на реальний світ, виростає з нього, продовжуючи його на особливому фікційному рівні. Своєрідність авторського художнього світу в системі жанрово-структурних форм – це епіцентр онтологічних цінностей, естетичного аспекту творчості, зокрема суб'єктивної позиції письменника у виборі зображально-виражальних засобів для моделювання конкретно-буттєвих та універсально-екзистенційних реалій людського життя. Створення автором власної поетичної реальності як узагальненої об'єктивно-суб'єктивної структури ґрунтується на усвідомленій особистісній художній рефлексії, використанні химерних, містичних, фантазмагоричних, фантастичних, ірраціональних образних засобів, які активізують рецептивний потенціал художнього твору.

Використання фантастичного субстрату народної поетичної культури є перманентною ознакою розвитку літератури. Найбільш яскраво синтез фольклору та літератури виявився в літературній казці, яка по-різному співвідноситься з народною: з одного боку, авторська казка продовжує фольклорну традицію, з іншого – входить до комплексу жанрів літератури Нового часу (байки, поеми, фантастичної повісті).

Домінування літературної форми усноподібного народного жанру виникає з активізацією у структурі імперсонального образного тексту індивідуально-творчих виражально-зображальних засобів. Уже суб'єктивно-образна організація її художнього світу спрямовується на розкриття власне авторських та конкретно-історичних суспільних ідеалів.

Матриця літературної казки перебуває в постійному розвитку, її дослідник розглядає не статичні жанрові утворення, а активно рухомі, що зумовлені своєрідністю форм взаємодії народно-казкових і авторсько-творчих елементів у її архітектоніці. Літературна казка характеризується власними змістовними і формальними характеристиками. Стаючи формою

вираження авторських ідеалів, вона звертається до фантастичності та розважальності народної казки, елемент правдоподібності також присутній у її художньому світі. Органічним змістоорієнтовним компонентом є її дидактичність. Структура вже літературної казки характеризується обов'язковою присутністю власне авторських художніх елементів – ліричних відступів, найрізноманітніших описів, художньої деталі, змалювання емоційного нюансування своїх героїв, їх внутрішнього світу тощо.

Зачинателем жанру літературної казки в добу становлення нової української літератури, розвитку романтизму в хрономежах початку XIX ст. стає О. Бодянский, збірник літературних казок якого «Наські українські казки запорожця Іська Матиринки» заслуговує на глибоке й об'єктивне вивчення. Однак його літературно-казкова спадщина саме в генологічному аспекті потребує подальших аналітичних зрізів у напрямі систематизації. Наукові розвідки О. Білецького, П. Волинського, О. Гончара, С. Крижанівського, Є. Нахліка, Г. Нудьги, П. Хропка, М. Яценка та ін., декодуючи місце творів О. Бодянского в системі художніх координат літературного процесу, фіксують особливості проблематики літературно-казкових творів письменника, їх авторську ідейно-естетичну своєрідність, змістовно-формальні ознаки, викликані синтезом у структурі його літературних казок народноказкових та авторсько-творчих елементів. Та все ж комплекс зазначених досліджень не має цілісного і системного характеру, що і зумовлює вибір мети цього наукового дослідження.

Збірка «Наські українські казки...» утверджує за О. Бодяньським пріоритетні позиції творця літературної обробки народних казок як одного зі шляхів виникнення жанру літературної казки. У віршованій формі в масці народного оповідача – козака Іська Матиринки – він переповідає три найвідоміші народно-казкові сюжети: про царів сад та живу сопілочку, про дурня та його коня, про Івася, змію та гусенят, надрукувавши їх окремим виданням. Метою пропонованої розвідки є спроба з'ясувати генезис та домінуючі концепти окремих сегментів семантичного поля першого твору збірки «Казки про царів сад да живу сопілочку», фольклорна праформа якої – народна казка про трьох братів.

Як підкреслював С. Серов, саме автор, «індивідуальна авторська фантазія, свобода вибору із скарбниці народного досвіду лише того, що потрібно письменнику зараз, для оформлення його думки і почуття, – це, мабуть, головна відмінність літературної казки від фольклорної» [10, с. 4]. Авторський індивідуальний задум О. Бодянского виявився вже у виборі її зачину та визначенні системи образів-персонажів твору.

В усіх українських народних казках з подібним сюжетом йдеться про чоловіка та його трьох синів – двох розумних і одного дурного. У казці ж О. Бодянского мовиться, що жили собі «цар да цариця, да не було у їх дітей. От, біднії, і ну журиться» [2, с. 3]. Авторська інтенція письменника не суперечить сталій народно-казковій традиції: названі герої – активні типи фольклорної персонажної системи, зокрема цар. Але ці персонажі не цікавлять автора в ролі соціально ідентичних героїв, як свідчать наведені рядки уже літературної казки.

У її художньому світі виростає інший простір – життя сім'ї в конкретно-буттєвих реаліях, із своїми бідами і проблемами, насамперед необхідністю мати дітей – продовжувачів традиції сім'ї, захисту старості.

Подальший розвиток подій у казці, змальований поетом, лежить у площині поєднання як типових фантастичних мотивів та засобів, так і власне авторських. Дія розвертається динамічно, драматично й у підвищеному темпі. Напруженість подій зростає з кожним новим епізодом; їх розвиток пов'язаний із народно-казковими традиціями творення та реалізації сутності персонажів казки – вони зображені переважно в діях, учинках. Батьки у відчаї звертаються до ворожитів, віщунів з проханням передбачити їхнє майбутнє. Подібний епізод відсутній у тексті конкретної народної казки як праформи літературної, але не суперечить загальним народно-казковим традиціям.

Уже перші компоненти структури тексту забарвлюють потенційну рецепцію емоційним драматичним напруженням, що поширюється, збільшується в плані змістової наповненості – адже один з трьох синів головних героїв казки має народитися дурнем.

Уся увага письменника скерована на змалювання конкретних деталей життєвих обставин персонажів твору, які живуть не як казкові герої, а як реальні люди. Умовно-казковий план тексту відходить на другий план, замість нього виростає реалістично-буттєвий ракурс життя заможних верств населення українського суспільства, сучасного О. Бодя-

ському. З'являються поетичні картини літературної казки, переважно образно виражені, мальовничо-видовищні, вірогідно-достовірні.

Подальші сюжетні колізії казки вияскравлюють особливості творчої манери автора, зокрема у формуванні власних семантично-художніх колізій твору. О. Бодянський зупиняє динамічний час народно-казкової оповіді для введення власне авторського опису – саду. Варто зазначити, що у народній казці «пейзаж і образи природи розвинуті порівняно слабо. В традиційній поетиці казки пейзаж відіграє незначну роль. Переважно він буває ледь накресленим. Якщо й використовується, то лише тоді, коли ним зумовлена казкова дія. В таких випадках декілька чітких рис буває достатньо, щоб визначити зовнішні умови подій» [8, с. 29]. У сюжеті фольклорної праформи сад – це той простір, з порушення цілісності якого злоторцем – диким кабаном – і розпочинається власне дія народної казки.

У тексті літературної казки власне авторський компонент – розлога, яскрава картина саду вводиться за всіма законами народної казки – без будь-яких коментарів і преамбул. Постає яскрава, мажорна, позитивна картина, а саме:

В царя був дуже гарний сад;
Він більше всього ним кохався
І більше всього величався;
Та й прибраний – бо був гаразд [2, с. 5].

Сад надзвичайно красивий, тому й був місцем усамітнення царя, який інколи брав із собою царицю:

Ніхто у сад той не ходив,
Опріч царя, котрий водив –
І то вряди-годи – царицю [2, с. 6].

Конкретизація й деталізація дій героїв, обставини їх перебування в саду набувають особливо виразних форм, поєднуючи сентиментальну ідилічність і фольклорну образність. Якщо на початку казки в змалюванні своїх героїв О. Бодянський, згідно із законами народно-казкових творів, підкреслює їх функціональність у фабулі, то в цій частині твору виростає інший простір змалювання героїв уже типово літературними засобами. Автор зосереджує увагу на змалюванні характерів персонажів, прагне розкрити особливості їх внутрішнього світу, розмаїття емоційного нюансування і, що особливо важливо, – у гендерному плані. Поет прагне вийти за народно-казкові межі творення образів і змодельувати власне літературну систему персонажів.

У художньому просторі цього уривка твору стикається світ чоловічих стосунків – владних, вольових, жорстких (усі дотримуються заборони царя не ходити в сад) – та жіночих, які є повною протилежністю попереднім, адже це світ повного підкорення волі чоловіка – царя, піклування в першу чергу про нього, жіночої щирої приязні, захопленості та любові до нього. Непохитність у власних намірах характеризує царя як чоловіка, відданість є основною рисою цариці. Стосунки царя та цариці постають не просто предметом зображення, але й об'єктом замилювання зі сторони автора. У своїй екзистентно-буттєвій основі це відображення патріархальних стосунків у родині, які були аналогічно змальовані й у повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся» (образи Наума Дрота та його дружини Насті). Проте існує явна відмінність змалювання подружніх стосунків у літературних текстах першого прозаїка-сентименталіста та О. Бодянського.

У його казці – це змалювання стосунків-ідилії не тільки між собою, а й у гармонійному єднанні зі світом природи, злиття з її красою та неповторністю. Прекрасне в природі викликає в душах героїв відчуття спокою, їм притаманна невластива для досить однолінійних героїв народної казки здатність до осмисленої насолоди прекрасним через духовне. Український поет лине не просто до природи, а в рідну Україну, він надзвичайно лірично відтворює національний колорит природної краси рідної землі:

Там красовався чорнобривець,
Жовтогарячий ріс гвоздик,
Цвіт корольовий – горделивець,

Бузок і чоловічий вік;
Півонія і конвалія,
Троянда, рута і шавлія...
А пташок, пташок на гілках!..
Там соловейко голосить!..
Угору жайворон в'ється... [2, с. 6].

Виокремлене місце для героїв казки О. Бодяньського – це сад «з широким переліком назв дерев, квітів, птахів, страв, побутових описів» щастя і гармонії двох людей в ньому [3, с. 244]. Значення не поле топосу «сад» у творі спрямоване на розкриття його однозначної семантичної сфери розкоші, краси та насолоди. Безумовно, це архетипічний слід першочасів, сфера сакрального, яка перенесена в казкову реальність, проте не стає в автора казки профанним топосом. Сад постає своєрідним високим символом – асоціацією з минулими «блаженими часами». Варто згадати, наприклад, священні грецькі сади або біблійний Едемський сад. «Першооснова всіх садів, згідно з християнськими уявленнями, – рай, сад, насаджений Богом, безгрішний, святий, щедрий усим, що необхідно людині, зі всіма видами дерев, рослин і заселений звірами, які мирно живуть один з одним. Головна значуща особливість райського саду – його відмежованість, він також характеризується наявністю квітів, фруктів і птахів, які радують очі», – підкреслював Д. Лихачов [6, с. 112]. Типологічна єдність картин Едему та саду в казці О. Бодяньського безсумнівна, зображення останнього набуває статусу сакрального, що завжди потужно впливає на свідомість і духовний світ людини, залишаючись із ним як психічна константа.

О. Бодяньський як син священика, що одержав духовну освіту, був глибоко обізнаний із теологічною літературою, зі Святим Письмом. Біблія є етичною точкою опори екзистенції індивідуума, а відтак, і константним джерелом літературної творчості. Навіть у XIX ст., коли вільнодумність всіляко заохочувалась, основою мислення і нераціонального світовідчуття залишалось Святе Письмо [1, с. 16]. Формуючи авторський світ будь-якого митця, Біблія є питомою основою духовного життя. Що ж до жанру літературної казки, претекст якої – казка народна, то цей процес набуває особливо виразного характеру. На думку Н. Тихолоз, це «інверсивний процес, своєрідне повернення до міфу через літературу. Проте архайчний світоглядний міфологізм не тотожний новому, олітературеному міфологізму, який несе в собі художньо-естетичне навантаження. Демаркаційна лінія між первісним міфологічним синкретизмом та неоміфологізмом літературної казки пролягає у площині персональності/імперсональності» [11, с. 53].

Власне авторська міфологема саду, в якій тісно переплелись біблійна знаковість і художня образність, створена О. Бодяньським на підґрунті сутнісних основ біблійно-міфологічних концептів та їхньому інтертекстуальному включенні безпосередньо в текст твору, спрямована насамперед на реалізацію конкретної авторської установки. Народно-казковий і біблійно-міфологічний інтертекстуальні компоненти в художньо-образному світі літературної казки О. Бодяньського створюють атмосферу, магістральну для її подальшого композиційного розвитку, а саме – появу психологічної мотивації вчинків і дій героїв, які вже не узагальнені типи, а конкретні людські характери з власним світом цінностей. У традиційний сюжетний хід казки входить авторський мотивний новотвір, відсутній у народній казці – матеріальна винагорода царя переможцеві дикого кабана, що руйнує сад. За логікою народної та літературної казок О. Бодяньського цією людиною стає син-дурень. Напруга, особливий драматизм сюжетної колізії посилюється власне авторською ініціативою – введенням у композицію літературної казки епізоду сну брата-переможця, відсутнього в народному претексті, як засобу розкриття альтруїзму і благородства героя. Тепер проблема вибору старшого брата, який знайшов і вбитого кабана, і сплячого переможця, а отже, майбутнього власника винагороди батька-царя, набуває форми глибокої моральної психологічної колізії. Розвиток сюжету відбувається доцентрово до ключової події твору: що переважає у душі старшого брата – зло чи добро, святість патріархально-родинних стосунків чи всевладдя матеріальних чинників.

Епізод братовбивства в літературній казці О. Бодяньського, ідентичний епізоду народної казки, засвідчив перемогу зла в душі вбивці. Опис страшної сцени – вербально стислий,

трагічно лаконічний. Відмінності авторської мотиваційної наповненості вчинку старшого брата від пояснення його дій у народній казці нашоують на думку, що знову не лише фольклорний претекст став складовою художнього світу казки О. Бодяньського. Відзначаємо, що такий ракурс бачення проблеми знову приводить до Біблії, до подій старозавітних часів та мотиву Каїн-Авель, братовбивства як одного з найтяжчих земних гріхів.

Подальший розвиток сюжету літературної казки О. Бодяньського ідентичний народно-казковому: органічно в її конструкцію долучаються етнографічні описи. Фінальні сцени твору, залишаючись у фабульній основі ідентичними народній казці, в художньо-образному їх змалюванні характеризуються вживанням літературних засобів зображення. Стиль розв'язки (викриття убивці) надзвичайно експресивний, імпульсивний, емоційний: змалювання його рухів набуває відверто негативного, уїдливого-зневажливого, украй зниженого змалювання, більш характерного для бурлескного стилю. О. Бодяньський, на відміну від народної казки, завершує свій твір сценою смерті брата-вбивці, що є ознакою новелістичного принципу концентрування художнього матеріалу. Автор повчає, але повчає художньо: і концептуально розбудованим сюжетом народної казки, і змалюванням внутрішнього світу характерних героїв, і органічним «уживленням» авторських переживань, що відповідає жанрово-атрибутивним рисам поеми. Авторська інтерпретація народноказкового джерела цього тексту надає йому жанрового статусу літературної казки за фольклорними мотивами.

Ефективне розкриття О. Бодяньським образних можливостей цього різновиду літературних казок забезпечується спрямуванням його індивідуальних творчих прийомів-засобів – звернення до мотивів Біблії, пафосних етнографічних та ментальних описів, конкретизація та деталізація буттєвих формантів українського народного життя, зображення внутрішнього світу своїх героїв як результату боротьби добра і зла в їх душі, виокремлення гендерної суті своїх героїв, багатство емоційного забарвлення, композиційної трансформації народних казок – на розкриття етно- і антропоцентризму уже авторських літературних текстів. Домінантний аксіологічний концепт фольклорної праформи боротьби добра і зла філософізується автором. Проблеми універсально-субстанційного значення – аксіологічні цінності людського життя, прагнення людини до щастя, етична антиномія зради і вірності, сила людського духу – стають гармонійною духовною складовою авторського художнього світу літературної казки О. Бодяньського «Казка про царів сад та живу сопілочку». Це дало можливість письменнику вивести проблематику своєї казки в метапростір одвічних філософських питань про сутність і сенс людського життя, про вічну боротьбу добра та зла в душі людини.

Список використаної літератури

1. Бетко І. Рецепція Біблії в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Ірина Бетко // Слово і час. – 1993. – № 9. – С. 16–22.
2. Бодяньський О. Псевдонім його Іська Матиринки. Наські українські казки. Передмова і три казки, переказані віршами / О. Бодяньський. – М., 1835. – 67 с.
3. Гончар О.І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор / О.І. Гончар. – К.: Наукова думка, 1982. – 312 с.
4. Історія української літератури ХІХ століття: у 2 кн.: підручник / за ред. акад. М.Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 1. – 2005. – 656 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівн. проекту Анатолій Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
7. Лихачев Д.С. Поетика садов: к семантике садово-парковых стилей / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1982. – 341 с.
8. Михайличенко Г.Б. Алюзія в українській літературній казці (на прикладі творчості Марка Вовчка) / Г.Б. Михайличенко // Ученые записки Таврического национального университета. – 2001. – Вып. 12 (51). – С. 24–31.
9. Мусий В.Б. История русской литературы первой половины XIX века: учеб. пособие / В.Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2007. – 188 с.

10. Серов С.Я. Русская литературная сказка / С.Я. Серов // Городок в табакерке. – М.: Правда, 1989. – С. 3–17.

11. Тихолоз Н. Казкотворчість І. Франка (генологічні аспекти) / Н. Тихолоз; відп. ред. Є.К. Нахлік. – Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2005. – 316 с.

В статье раскрывается генезис семантических особенностей жанрово-прагматического потенциала литературной сказки Осипа Бодянского «Сказка про царев сад и живую сопилочку», созданной на народносказочной основе. В частности исследуются особенности авторского образа данной сказки как результат совместных фольклорно-сказочных и литературно-художественных элементов в ее структуре. Раскрытие авторской позиции в конкретном литературно-сказочном произведении Осипа Бодянского базируется и на учете личных факторов жизни писателя.

Ключевые слова: народная сказка, авторская субъективность, сочетание, библейские мотивы, антропоцентризм.

The article reveals the genesis of the semantic peculiarities of genre-pragmatic potential of Osip Bodyansky's literary fairy tale «The Tale of the kings' garden and the living pipe», created on the folk basis. In particular the peculiarities of the author's image of this fairy tale act as a result of joint of the folklore and fairy-tale literary-artistic elements in its structure. The disclosure of the author's position in a particular literary fantastic piece of Osip Bodyansky is based on the consideration of the personal factors of the writer's life.

Key words: folk tale, the author's subjectivity, combination, biblical motifs, anthropocentrism.

Одержано 21.01.2013.

УДК 821.161.1

И.Л. БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры лингводидактики и межкультурной коммуникации
факультета иностранных языков
Московского городского психолого-педагогического университета
(Российская Федерация)*

СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ НА КАВКАЗЕ В ИЗОБРАЖЕНИИ ЛЕРМОНТОВА

В статье рассматриваются отношения в традиционной семье, сложившиеся у народов Кавказа, как один из способов воспроизведения местного колорита, характерного для поэтики романтизма. В поэмах «Две невольницы», «Хаджи Абрек», «Измаил-Бей», «Мцыри», повести «Бэла» отражаются «законы гор», которые строятся на неписанных традициях, на приоритете общинных ценностей над личностными, воинской доблести над мирной жизнью, мужского мира над женским, включают такие архаические понятия, как соблюдение кровной мести.

Ключевые слова: Лермонтов, семья, поэма, Кавказ, рай, счастье, кровная месть.

При осмыслении темы «Семейные ценности и Кавказ в творчестве Лермонтова» необходимо отметить, что, несмотря на его отмежевание от традиционных тем поэзии, сам поэт уделяет этой теме много внимания, знакомя читателя и с восточными семейными нравами и обычаями, и не менее ярко представляя чувства современного человека своего круга. Они контрастны, как это представляется восприятию романтика. Далеко от России – на Кавказе, а также в Испании, Шотландии, с точки зрения поэта, люди цельные, свободолюбивые, страстные. А семейные отношения являются результатом любовных чувств. Но если «И мир не пощадил – и Бог не спас», если «И скучно, и грустно, и некому руку подать // В минуту душевной невзгоды...// Любить ... но кого же?... на время – не стоит труда, // а вечно любить невозможно», если лирический герой одинок? При подобном строе чувств, характерном для поэта-романтика, нет ориентации на счастливые семейные отношения. Для романтика чувствовать – значит жить. Характер переживания, его счастливое завершение важны во вторую очередь. «Хочу любви, хочу печали». Главное – наличие самого чувства и сила эмоций.

Кавказ становится для Лермонтова источником того, чего ему не хватает на родине, в европейской России, – ярких чувств, экзистенциального ощущения бытия. В изображении Кавказа он продолжает сложившуюся традицию: Кавказ – «ужасный край чудес». Лермонтов текстуально заимствует это пушкинское определение. Поэма «Ангел смерти» начинается словами: «Златой Восток, страна чудес, // Страна любви и сладострастья, // Где блещет роза – дочь небес, // Где все обильно, кроме счастья» [1, I, с. 346].

Но Лермонтов делает Кавказ местом своих семейных отношений, идеальным пространством, связанным с воспоминанием о счастливом мире детства, своего рода потерянным рае. Рано осиротев, потеряв мать в трехлетнем возрасте, лишенный властной бабушкой возможности видаться с отцом, во время поездки на Кавказ летом 1825 г. будущий поэт получил альбом с рисунками матери. И прекрасные виды гор для Лермонтова сливаются с памятью о матери, о чем он, когда ему было 16 лет (1830 г.), писал в стихотворении «Кавказ»:

Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз.
Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ.

В младенческих летах я мать потерял.
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал.
Люблю я Кавказ.

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: все тоскую по вас.
Там видел я пару божественных глаз;
И сердце лепечет, вспомя тот взор:
Люблю я Кавказ [1, I, с. 74].

Тепло семейных воспоминаний ложится особым отсветом на поэтические рассказы о Кавказе. Однако наиболее полное воплощение мотив детских воспоминаний о потерянном рае и милой отчизне – Кавказе, получает в поэме «Мцыри», где Лермонтов позволяет себе говорить о любви к родине от лица лирического героя.

Отсюда будет идти линия воображаемого родства и идеальной родины. Если для Пушкина (чьи детские годы также не были согреты теплом семейного очага: «Нам целый мир – чужбина, // Отечество нам – Царское Село»), Царское село все-таки реально связано с биографией поэта, то для Лермонтова Кавказ как родина во многом является фактом литературного переосмысления, нового понимания таких традиционных тем, как родина и семья. Творческая память Лермонтова работает над воспроизведением, синтезируя реальную биографию с идеальной. Мцыри просит в конце исповеди:

Когда я стану умирать,
И, верь, тебе не долго ждать –
Ты перенеси меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста...
Трава меж ними так густа,
И свежий воздух так душист,
И так прозрачно золотист
Играющий на солнце лист!
Там положить вели меня.
Сияньем голубого дня
Упьюсь в последний раз.
Оттуда виден и Кавказ!
Быть может, он с своих высот
Привет прощальный мне пришлет,
Пришлет с прохладным ветерком...
И близ меня перед концом
Родной опять раздастся звук!
И стану думать я, что друг
Иль брат, склонившись надо мной,...
И что вполголоса поет
Он мне про милую страну...
И с этой мыслью я засну,
И никого не прокляну! [1, II, с. 273]

Богоборчество романтического героя, характерное для байроновских созданий, у Мцыри, от горских законов перешедшего к христианскому прощению и любви, сменяет-

ся удивительной гармонией и миром в его душе. Лермонтов замечательно не конкретизирует, кто этот «друг иль брат», что будет вполголоса петь про «милую страну». Судя по возможности и отказу от проклятия, им может быть не только соплеменник, горец, но также и русский, христианин, кому, собственно, Мцыри и исповедуется.

Любовь к семье, родине, детству вложены в уста героя одинокого. Он *остранен (sic?)* от обычной жизни, и в силу этого она приобретает особый смысл и ценность. В поэме «Мцыри» Лермонтов дает ряд картин, через которые читатель имеет возможность прикоснуться к постановке проблемы смерти, истории и природы, жизни человека. Лермонтов выбирает чрезвычайно странного героя. Молодой монах, исповедующийся перед смертью, рассказывает о себе. Но, в отличие от романтических героев, ему нечего рассказывать. Он не совершал роковых поступков и не держался за память о них, в отличие от героев Кольриджа или Байрона. Очень тонкое наблюдение относительно Мцыри принадлежит Л.В. Пумпянскому: «Он не убил альбатроса, не был разбойником, нет «центрального события в его жизни, и умирает он именно от отсутствия его... Там было одно происшествие и миллион картин вокруг него; здесь мало картин и ни одного происшествия; что же есть, есть классическое слияние того и другого: генеральные картины равны происшествиям; он рассказывает ряд картин» [7, с. 623].

Думается, что в поэме Лермонтова можно найти еще один сюжетный уровень, придающий ей более глубокий и таинственный слой. Следуя за Байроном Лермонтов восходит к Мильтону. Так, Мцыри, хотя у него и нет внешних событий-поступков, роднящих его с романтическими героями, все-таки совершает один поступок. И поступок этот, вернее – проступок, также как у Адама в «Потерянном рае» Мильтона, – это непослушание, попытка богоборческого бунта. Это все же не прямое богоборчество, но порыв к возврату того дохристианского, родового существования, которое было у него в детстве, когда мир был целен и органично связан с родной природой. Эта природа и манит Мцыри своей подлинностью и гармонией. Лермонтов рисует ряд картин.

В его поэме мы встречаем девушку с кувшином. Но она появляется и быстро исчезает. («Легкий шум шагов». Песня. Звон воды. Максимум психологического напряжения). В поэме картина построена так, что перестает быть картиной и становится «...единством памяти и сюжетности, синтезом английского и русского. Исчерпана целая человеческая жизнь, дано содержание, покрывающее глубину отчаяния, дано блаженство как постоянное состояние, не как болезненный намек на бывший некогда рай. Рай найден; поэзия намеков стала поэзией действительно осуществленного блаженства» [7, с. 623].

Избрав Кавказ местом действия, Лермонтов рассматривает его как пространство контрастов в соответствии с эстетикой романтизма, располагает на нем необходимые ему полюса – рай и ад, действительность и мечту, находя соответствующие визуальные, пространственные воплощения. Следующая картина поэмы, реальная и символическая одновременно – чаща как исчерпанная тема ада. После чего появляется барс – царь этого ада. Сцена битвы Мцыри с барсом важна как осуществление действия, как оправдание его существования. Равный бьется с равным, зверь очеловечен. Мцыри совершает не дававший-ся ему ранее поступок, обретает связь с действительностью.

После триады «рай – ад – реальность» Лермонтов рисует четвертую картину – бред героя, наступивший после единоборства с барсом. Сон о своей смерти – тема, появляющаяся у Лермонтова как минимум трижды («В полдневный жар в долине Дагестана», «Сон», «Мцыри»), пользуясь словами Мандельштама, это «сон, в оболочке сна, внутри которой снилось...». И содержание этого сна – возвращение в до-исторический союз с природой, блаженство водной стихии, утоляющей «жар». И выход не в историю, а в сверхисторическое пространство. Создание сверхисторического человечества и есть задача религии. «Я боюсь сказать: Мцыри – не пророк новой религии, а основатель ее; он – человек, исполняющий дело самого Бога; поэтому нет ни одного слова... о Боге, но ряд Божественных дел, именно: постановка темы начистоту: ненормально положение всего человечества в целом; предстоит осуществление иного типа человеческой жизни; природа поистине есть natura, ее еще нет, она предстоит; Кавказ – от которого Мцыри был отлучен – есть исторический путь осуществления этого сверхчеловечества; царство воды, приют обманутых девушек, есть разрешение истории; будущие друзья человека – в воде, как будущие враги его – в

чаще леса; перед войной с барсом и дружбой с рыбкой бледнеют исторические войны и дружбы бывшей доселе истории.

Пока возможно лишь предчувствие этого будущего; ближайшим образом оно достигается через сон о себе как уже мертвом (для истории), что у Лермонтова трижды («Русалка», «Сон», «Мцыри»); в поэзии можно достигнуть чистоты этого сна только через формы классицизма, созданные Пушкиным. Поэтика Пушкина, исчерпавшая прошлое Европы, есть единственный путь видения будущего сверхчеловечества. Осуществление вечности души в смертной жизни (т. е. спасение от темы Вечного Жида) для Лермонтова было бы невозможно без Пушкина; поэзия Лермонтова поэтому есть оправдание всего поэтического дела Пушкина. Вечность личности, не уместившаяся в историческом человечестве, уместилась в природно-царственном сверхчеловечестве; Пушкин провел Лермонтова через историзм своей культуры – и даровал ему смертность. Только смерть у Лермонтова переросла хронологизм истории и стала вечностью на дне лежащего, блаженного трупа; Лермонтов нашел эвтаназию, сверхчеловеческую мечту римлян. Исполнив в бреду своем задачу сверхчеловеческой жизни, Мцыри заслужил смерть; дурная вечность демонизма закончена, смерть стала радостным исполнением сверхчеловеческого долга, смерть впервые стала не прекращением, а началом радостной слитности мгновения и вечности. Мцыри умирает так, как люди будут умирать лишь завершив исторический период жизни своей, – развенчав авторитетность истории... Эту благу смерть Лермонтов нашел лишь благодаря Пушкину», – пишет Л.В. Пумпянский [7, с. 625–626].

Но Лермонтов ясно видит не только рай, но и оборотную сторону дикой вольности, отсутствия государства и сдерживающих законов, присущих миру цивилизации. Поэтика контраста, столкновение необузданной вольности и суровых законов общины, рода, составляют суть конфликта многих произведений, рисующих нравы героев – чеченцев, лезгин, кавказцев, иногда – кавказцев без детализации национальной принадлежности.

В изображении этого яркого, восточного, мало знакомого мира Лермонтова привлекают необыкновенные герои в необыкновенных обстоятельствах, как это свойственно поэтике романтизма. Они отличаются от привычной для читателя обстановки как экзотическими нравами, так и общим устройством социального и космогонического мира. На Кавказе поэт находит раннюю стадию цивилизации. Он смотрит на нее глазами читателя Гердера и Руссо, мадам де Сталь. Лермонтов исходит из идей Гердера о зарождении культуры на Востоке, мыслей Ж.-Ж. Руссо о ценности естественного человека, необходимости роковых переживаний как мерила личности, изложенных в трактате «О страстях» мадам де Сталь.

В поэзии Лермонтова есть разнообразные примеры изображения местного колорита, адата – «закона гор» далеких этносов. Но поэта привлекает не только этнографизм, возможность изображать экзотические нравы. Он находит свой ракурс внутри тематики романтизма. Кавказские архаические страсти у Лермонтова противопоставлены не чувствам современных людей, законам современного государства, они разворачиваются на фоне мира в его добиблейском состоянии, когда ангелы и демоны влюблялись в земных женщин.

Любовь (и невозможность любви) является предметом изображения во многих поэмах и стихотворениях: любовь Демона к Тамаре, Селима и Акбулата к Заре («Аул Бастунджи»), Бей-Булата и Леилы («Хаджи Абрек»), Зары к Измаилу («Измаил-Бей»). Законы гор часто не писаны. «Все знают», как надо поступать правильно. Любовь к женщине является безусловной ценностью, но выше нее любовь к родине, к заветам предков, исполнение которых соблюдается неукоснительно. Но еще выше – законы чести, на одном из первых мест – исполнение обязанности отомстить за обиду, исполнить обряд кровной мести, убить врага. Любовью к женщине нужно жертвовать ради исполнения этого закона и многих других, сложившихся в мужских сообществах [2].

В стихотворении «Прощанье» (1832), которое начинается словами: «Не уезжай, лезгинец молодой», Лермонтов приводит характерный диалог, отражающий представление о нормах, регулирующих жизнь. Женский мир – мир естественных связей, простого понимания жизни. Героиня говорит: «Взгляни: вокруг синеют цепи гор, //... Мы вольны и добры; зачем твой взор // летит к стране другой?// Поверь, отчизна там, где любят нас». Герой отвечает: «Нет у меня отчизны и друзей, // Кроме булатной шашки и коня; // Я счастлив был

любовию твоей, // Но все-таки слезам твоих очей // Не удержать меня. // Кровавой клятвою душу я свою // Отяготив, блуждаю много лет: // Покуда кровь врага я не пролью, // Уста не скажут никому: люблю. // Прости: вот мой ответ». [1, III, с. 256]

Ранняя поэма «Кавказский пленник» (1828), во многом подражательная, имеет существенное отличие от пушкинской поэмы, особенно в финале. Лермонтов не касается темы военной славы России, Ермолова, покорения Кавказа, как в пушкинском эпилоге. Побег лермонтовского пленника не удачен, хотя черкешенка приходит его освободить. Но его убивают. Гибнет и его освободительница. Заключительные строки объясняют поведение черкешенки. После того, как «плеснули волны при луне, // Об берег брызнули оне!.. // И дева с шумом исчезает // Покров лишь белый выплывает, // Несется по глухим волнам», следующую строфу поэт начинает вопросом: «Но кто убийца их жестокой? // Он был с седою бородой; // Не видя девы черноокой // Сокрылся он в глуши лесной. // Увы! То был отец несчастный». И этот мотив жестокости и вины усиливается в последней XXXV строфе поэмы. «Поутру труп оледенелый // Нашли на пенистых берегах // <...> Узнали все. Но поздно было! // – Отец! Убийца ты ее; // Где упование твое? // Терзайся век! Живи уныло! // Ее уж нет. – И за тобой // Повсюду призрак роковой. // Кто гроб ее тебе укажет? // Беги! Ищи ее везде!!!.. // «Где дочь моя?» И отзыв скажет: // Где?» [1, III, с. 156].

Эта, несколько мелодраматическая концовка, мотив невольной вины стариков-родителей в гибели детей, будет повторяться в кавказских повестях Лермонтова. Просьба старика в поэме «Хаджи Абрек» вернуть его Леилу, приводит к гибели героини. Хотя она счастлива с мужем Бей-Булатом, похитившем ее, для отца важнее соблюдение ада-та, чем реальная жизнь и счастье дочери. И она становится жертвой мести ее мужу со стороны Хаджи Абрека, который не хотел просто лишить жизни обидчика, но, как Сильвио в «Выстреле» Пушкина, жаждал уязвить его больнее, лишив любимого существа. Это двойная мотивировка, в основе которой исполнение суровых законов, показывает бесчеловечность обоих.

В поэме «Каллы» (Черкесская повесть) Лермонтов продолжает разрабатывать тему бесчеловечности кровавых законов. В данном случае источником несчастья становится «мулла жестокий», который внушает герою, что он существует для того, «чтоб неба оправдать закон // И отомстить за побежденных. // И не тебе принадлежат // Твои часы, твои мгновенья // Ты на земле орудье мщенья, // Палач, – а жертва – Акбулат!». После того, как герой совершает убийство, Аджи казнит и невинную дочь Акбулата. И это оказывается выше его возможностей послушания, переполняет чашу терпения. Герой приносит отрезанную голову девушки и убивает самого муллу. Лермонтов в последних строфах показывает восстановление нормального хода жизни. «Под этим камнем спит мулла, // И вместе с ним его дела. // Другого любит без боязни // Его любимая жена, // И не боится тайной казни // От злобной ревности она!..». А главный герой – кабардинец Аджи – становится безвестным странником, чуждающимся людей. «И он лишь знает, почему // *Каллы* ужасное прозвание // В горах осталось ему» [1, III, с. 357]. «Каллы» по-черкесски – убийца, дает примечание Лермонтов.

Рисуя кровавые нравы, Лермонтову удастся стать на историческую, эпическую точку зрения, формирующуюся в романтизме. О соотношении времени, нравов и местного колорита пишет Проспер Мериме в предисловии к роману «Хроника времен Карла IX»: «Так, например, убийство или отравление в 1500 году не внушали такого ужаса, как они внушают теперь. Дворянин предательски убивал своего врага, просил помилования, получал его и снова появлялся в обществе, где никому не приходило в голову отворачиваться от него. Случалось даже, – если убийство было вызвано чувством законной мести, – что об убийце говорили как теперь говорят о порядочном человеке, который убил бы на дуэли наглеца, жестоко его оскорбившего. Мне кажется поэтому несомненным, что поступки людей XVI века не следует судить с точки зрения понятий XIX века. <...> Суждение об одном и той же поступке, как легко видеть, должно также изменяться *соответственно стране*, так как между народами существует такая же разница, как между одним столетием и другим» [6, с. 400].

Лермонтов в поэме «Каллы» однозначно осуждает гнет традиций. Сочувствие вызывает неизвестная дотоле читателю жена муллы, поскольку она после кровавой развязки

может любить без боязни и не бояться злобной ревности. Последняя часто бывала несправедливой, поскольку наказание в мусульманской семье, в гареме свершалось тайно, по единоличной прихоти мужчины. Женщины при таком существовании знают лишь обязанности, не имея никаких прав.

В тексте поэмы присутствуют два взгляда, два способа описания. Один – фольклорный, опирающийся на предание. Другой – современный, отмеченный подробностями, представляющий реальную жизнь XIX в. И оба эти начала будут присутствовать в поэмах кавказской тематики. Реалистические подробности будут возрастать. В поэмах «Мцыри», «Измаил-Бей» они дадут удивительный синтез, новаторского видения прекрасной природы и нравов Кавказа, гибкий, звучный стих его поэм и двойное зрение оценок событий.

В «Измаил-Бее» читаем афористичные и зрелые описания жителей и природы Кавказа, которыми автор откровенно любит: «Как я любил Кавказ мой величавый, // Твоих сынов воинственные нравы, // Твоих небес прозрачную лазурь // И чудный вой мгновенных, громких бурь <...> И дики тех ущелий племени, // Им бог – свобода, их закон – воина, // Они растут среди разбоев тайных, // Жестоких дел и дел необычайных...». Лермонтов эпически объективен, описывая их быт, их нравы, он умеет представить точку зрения другого народа, хотя и в идеальном воплощении. «Там в колыбели песни матерей // Пугают русским именем детей; // Там поразить врага не преступленье; // Верна там дружба, но вернее мщенье; // Там за добро – добро, и кровь – за кровь, // И ненависть безмерна, как любовь». Лиро-эпическое начало поэмы представлено переплетением пластов смысла, прошлого и настоящего. «Темны преданья их. Старик-чеченец, // Хребтов Казбека бедный уроженец, // Когда меня чрез горы провожал, // Про старину мне повесть рассказал».

И в передаче несобственно-прямой речи рассказа зрелость мастерства Лермонтова возрастает несомненно. Говоря о страстных поступках уникальных героев он использует спокойную, бесстрастную емкость, точность и красочность. Это свойство поэм Лермонтова позволило Белинскому написать, что «картины природы обличают кисть великого мастера: они дышат грандиозностью и роскошным блеском фантастического Кавказа. Кавказ взял полную дань с музы великого поэта... Странное дело! Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музы, поэтической их родиною!» [3, с. 543].

События поэмы совпадают с биографией кабардинского князя Измаил-Бея Атажукина. Он продолжительное время служил в русской армии, участвовал в русско-турецкой войне, был награжден Георгиевским крестом за штурм Измаила. Его отмечал как храброго офицера А.В. Суворов. Подполковник Атажукин являлся автором проектов русско-кабардинских отношений, оставаясь пламенным патриотом, предлагал создание аристократической кавказской республики, которые отверг наместник Кавказа П.Е. Цицианов. (Атажукин считал кабардинцев «личными соседями», а не подданными России. А брат Измаил-Бея Адиль-Гирей Атажукин возглавил протурецкое и антирусское «шариатское движение»). В поэме действует еще одно историческое лицо – Рослаббек Мисостов. Однако Лермонтов не ставил себе целью воспроизводить исторические события. Они достаточно свободно интерпретированы. Лермонтова в первую очередь интересует герой, принадлежащий двум культурам, своими поступками вынужденный доказывать, какие ценности для него являются более важными.

«Из саки кто-то выбегает, // Идет – великий Магомет // К нам гостя, верно, посылает. // – Кто здесь? – Я странник! – был ответ. // И больше спрашивать не хочет, // Обычай прадедов храня, // Хозяин скромный». Зара: «Приют наш мал, зато спокоен, // Его не тронет русский воин. <...> Зачем спешишь к родному краю, // И что там ждешь тебя? – не знаю. // Пусть мой отец твердит порой, // Что без малейшей укорины // Должны мы жертвовать собой // Для непризнательной отчизны: // По мне отчизна только там, // Где любят нас, где верят нам!» [1, III, с. 389]. Тем не менее, Зара отправляется за любимым, переодевшись в мужское платье и назвавшись Селимом.

Женские характеры в поэмах Лермонтова отличаются пламенными страстями, верностью, любовь для них – высший закон, исполнение которого требует высшей цены – жизни. В поэме «Две невольницы» гречанка Заира отвечает султану Ахмету в гареме: «Султан! Я в дикой, бедной доле, // Но с гордым духом рождена; // И в униженьи, и в неволе // Я пре-

зирать тебя вольна! // Старик, забудь свои желанья: // Другой уж пил мои лобзанья – // И первой страсти я верна! // Конечно, грозному султану // Сопротивляться я не стану; // Но знай: не пыткой, ни мольбой // Любви из сердца ледяного // Ты не исторгнешь: я готова! // Скажи, палач готов ли твой?» [1, III, с. 376].

Но это не единственный вариант женского поведения. Вторая ипостась женского характера – коварство и мстительность. В конце поэмы «Две невольницы» показано торжество соперницы Гульнары: «И часто, часто слово мщенье // Звучит за томною струной, // И злобной радости волнение // Во взорах девы молодой». Коварство как отличительная черта характеризует и царицу Тамару из одноименного стихотворения, причем двойничество, отличающее героиню – «двух невольниц», сохраняется и в более сжатом тексте, в стихотворении «Тамара» в результате знакомства с грузинским фольклором. Стихотворение «Тамара» Лермонтов пишет в мае – начале июня 1841 г. (датируется по положению в записной книжке).

Над поэмой «Демон» Лермонтов работал с 1823 по 1841 год. Начиная с VI редакции сентября 1838 г., т. н. «кавказской», когда в «Демоне» появляется грузинский колорит, безымянная монахиня обретает страстный, мятежный характер и имя грузинской княжны Тамары. Со временем поэт отказывается от мотива соперничества ангела и демона за любовь Тамары, от богоборчества героини. VII и VIII редакции отличаются усилением религиозных мотивов, которые звучат в таких стихотворениях, как «Молитва» 1837 и 1841 г., «По небу полуночи ангел летел» и целому ряду других. Лермонтов преодолевает увлечение демонизмом. В «Сказке для детей», написанной после «Демона», Лермонтов описывает снижено и сатирически «хитрого демона». «То был ли сам великий Сатана // Иль мелкий бес из самых нечиновных,...// Не Знаю! Если б им была дана // Земная форма, по рогам и платью // Я мог бы сволочь различить со знанью» [1, III, с. 289].

Думается, что отблеск сатирического преодоления демонизма есть и в стихотворении «Тамара», которое также написано по окончании поэмы «Демон». Здесь женская ипостась демонической личности получает inferнальную окраску. Это следствие сближения образов Тамары и Демона с фольклором.

Ираклий Андроников в книге «Лермонтов на Кавказе. Исследования. Находки» пишет о том, что, по свидетельству А.А. Хаханашвили, существовал фольклорный вариант истории двух сестер-близнецов по имени Тамара. Одна из них «благочестивая Тamar жила в Анапури», «беспутная Тamar – на Тереке» [4, с. 293], соответственно, одна из них была «как ангел небесный», другая же душою, как демон черна. Лермонтов сводит воедино обеих сестер, создавая свой романтический образ. В стихотворении лаконизм и музыкальность достигают удивительных высот. И образный строй этого стихотворения – романтический и сатирический – находит продолжение у таких разных поэтов, как Маяковский и Мандельштам.

Романтическое представление относительно поведения горцев, основывающееся на повестях А.А. Бестужева-Марлинского, расходилось с действительностью. В литературе, начиная с «Путешествия в Арзрум», а затем в общественном сознании, еще во второй половине XIX в., постепенно складывается другая, трезвая, неромантическая оценка жителей Кавказа. В формировании трезвого реалистического взгляда на чеченцев играет большую роль повесть «Казачи» Л.Н. Толстого, напечатанная в 1856 г.

В 1876 г. Н. Грабовский приводит обширное «донесение начальника округа начальнику Терской области: «В России общее мнение о горцах довольно лестное: их привыкли вообразить какими-то рыцарями. Но чем больше знакомишься с ними, тем резче выясняется ошибочность такого мнения... Чуждые благородства, незнакомые с великодушием, корыстолюбивые и вероломные, они в высшей степени исполнены себялюбия и самосохранения. Самая их пресловутая храбрость есть кровожадность или расщепленность дикого зверя. Напасть на безоружного, убить слабого, зарезать сонного – дело не только обыкновенное, но и обычное... Гостеприимство горцев также ниже того, как привыкли вообразить его: без расчета туземец не испечет гостю чурека, не зарежет барана... Умственное развитие далеко опередило нравственное» [5, с. 20].

Лермонтов в «Герое нашего времени» показывает нравы горцев – Казбича, Азамата именно такими, лишенными понятий нравственности. Но при этом Лермонтов бесстрастно описывает поступки, не осуждает даже убийцу Бэлы Казбича и не может не любоваться им.

«А не слышали ли вы, что сделалось с Казбичем? – спросил я. // – С Казбичем? А, право, не знаю... Слышал я, что на правом фланге у шапсугов есть какой-то Казбич, удалец, который в красном бешмете разъезжает шажком под нашими выстрелами и превежливо раскланивается, когда пуля пролетит близко, да вряд ли это тот самый!..» [1, IV, с. 238].

И наряду с этими героями-джигитами Лермонтов рисует яркий и поэтический характер кавказской женщины в повести «Бэла» в «Герое нашего времени». Образ этот существует на фоне семейных отношений и чеченских нравов. Азамат готов выкрасть сестру в обмен на породистого коня. И это не только прихоть капризного мальчишки. Казбич, чей разговор с Азаматом слышит «кунак» Максим Максимович, также считает, что лошадь дороже девушки. «Долго, долго молчал Казбич; наконец, вместо ответа затянул старинную песню вполголоса:

Много красавиц в аулах у нас,
Звезды сияют во мраке их глаз,
Сладко любить их, завидная доля;
Но веселей молодецкая воля.
Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены:
Он и от вихря в степи не отстанет,
Он не изменит, он не обманет» [1, I, с. 214].

Характерно, что Печорин тоже относится к Бэле как к игрушке: «Григорий Александрович наряжал ее как куколку, холил и лелеял». До тех пор, пока это ему не прискучило. Тогда как простодушный Максим Максимович, который привязался к Бэле как к дочери, ее искренне любит и даже пытается усовестить Печорина, пережившего к бедной девочке. Но в ответ получает исповедь: «...я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбою... Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой» [1, IV, с. 238]. Тогда как для цельной и простосердечной Бэлы любовь – смысл существования. Лермонтов рисует ее гордой и свободолюбивой, верной до гроба. «Если он меня не любит, то кто ему мешает отослать меня домой? Я его не принуждаю. А если это будет так продолжаться, то я сама уйду: я не раба его, – я княжеская дочь!.. <...> Четверть часа спустя Печорин вернулся с охоты; Бэла бросилась ему на шею, и ни одной жалобы, ни одного упрека за долгое отсутствие». Перед смертью, когда ей временно стало лучше, Бэла «начала печалиться, что она не христианка, и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича, и что иная женщина будет в раю его подругой» [1, IV, с. 238]. Но на предложение креститься, отвечала, что умрет в той вере, в какой родилась.

Лермонтов рисует идеальную героиню, но даже на любовь такой женщины опустошенная душа Печорина не может откликнуться. В «Герое нашего времени» он показывает психологию и характер каждого из героев, на фоне нравов и традиций его народа.

Список использованной литературы

1. Лермонтов М.Ю. Кавказ / М.Ю. Лермонтов // Сочинения: в 6 т. Т. I. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1955. – 435 с. (Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы).
2. Карпов Ю.Ю. Джигит и волк. Мужские традиции в социокультурной традиции народов Кавказа / Ю.Ю. Карпов. – СПб.: Музей Антропологии и Этнографии РАН, 1996. – 345 с.
3. Белинский В.Г. Стихотворения Лермонтова / В.Г. Белинский // Полное собрание сочинений. Т. 4. – М.: Издательство АН СССР, 1954. – 674 с.
4. Андроников И.Л. Лермонтов на Кавказе / И.Л. Андроников // Лермонтов. Исследования. Находки. – М.: Художественная литература, 1977. – 647 с.
5. Грабовский Н.Ф. Ингуши / Н.Ф. Грабовский // Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. 9. Тифлис: Типография Главного Управления Наместника Кавказского, 1876. – 495 с.
6. Мериме П. Хроника времен Карла IX / П. Мериме // Избранные сочинения: в 2 т. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 1. – 612 с.

7. Пумпянский Л.В. Лермонтов / Л.В. Пумпянский // Классическая традиция. Собрание трудов по русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 623 с.

У статті розглядаються стосунки у традиційній родині, які склалися у народів Кавказу, як один із засобів відтворення місцевого колориту, характерного для поетики романтизму. У поемах «Дві невільниці», «Хаджи Абрек», «Ізмаїл-Бей», «Мцирі», повісті «Бела» відображаються «закони гір», які вибудовуються на неписаних традиціях, на пріоритеті громадських цінностей над особистісними, воїнської мужності над мирним життям, чоловічого світу над жіночим, включає такі архаїчні поняття, як «кровна помста».

Ключові слова: Лермонтов, родина, поема, Кавказ, рай, щастя, кровна помста.

This article discusses the relationship of the traditional family, established among the peoples of the Caucasus as one of the literary means of reproduction of local color, typical for the poetics of Romanticism. In the poem «Two slave», «Haji Abrek», «Ismail Bey», «Mtsiri» and the story «Bela» are reflected «the laws of the mountains», which are based on the unwritten traditions, on the primacy of community values over personal ones, war valor over a peaceful life, and the male ideology over the female world, including such an archaic concept as a vendetta.

Key words: Lermontov, the family, a poem, the Caucasus, Heaven, happiness, and blood feuds.

Одержано 15.02.2013.

УДК 821.512.161 – 31.09

Е.В. ПОСОХОВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных языков
факультетов гуманитарного профиля
Таврического национального университета имени В.И. Вернадского (г. Симферополь)*

К ВОПРОСУ О ПЕРСПЕКТИВАХ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА ТУРЕЦКОГО ПИСАТЕЛЯ САИТА ФАИКА АБАСЫЯНЫКА

В настоящей статье рассматриваются актуальные проблемы изучения творчества турецкого писателя Саита Фаика Абасыяныка, чья малая проза оказала значительное влияние на становление жанра рассказа в литературе Турции. Проанализированы работы и отмечен вклад Дж. Аслана и М. Курта в изучение данной области. Предложены перспективы, направления и пути дальнейшего исследования творчества Абасыяныка: «островная» и «стамбульская» тема, которые находят свое отражение в стамбульском тексте писателя; проблема «маленького человека»; параллели с русской литературой.

Ключевые слова: турецкая малая проза, жанр рассказа, Саит Фаик Абасыянык, стамбульский текст.

Творчество турецкого писателя Саита Фаика Абасыяныка занимает важное место в турецкой литературе. Он является автором романов, критических статей и сборников поэзии. Но особое внимание всегда привлекала его малая проза, оказавшая значительное влияние на становление жанра турецкого рассказа. Критическая и в то же время глубоко гуманистическая направленность произведений Абасыяныка, их импрессионистская окраска и психологизм, новаторство персонажной системы и внимание к внутреннему миру «маленького человека» обогатили художественный арсенал турецкой литературы и во многом способствовали развитию малой прозы в Турции. На острове Бургаз, в доме, где жил автор, открыт музей. Кроме того, каждый год 11 мая, в годовщину его смерти в Турции вручается премия имени Саита Фаика. Это престижная литературная премия, лауреатами которой становились Хальдун Танер, Орхан Кемаль, Бильге Карасу, Факир Байкурт, Адалет Агаоглу, Пынар Кюр и Мурат Гюльсой. Без разностороннего изучения наследия писателя невозможно представить себе эволюцию турецкого рассказа и литературы в целом. Таким образом, очевидной становится необходимость и актуальность исследования творчества Абасыяныка.

Данная статья посвящена изучению научных работ о творчестве Саита Фаика Абасыяныка. Ее цель – выявление актуальных проблем изучения, а также перспектив и направлений дальнейшего исследования произведений турецкого писателя.

Вклад Саита Фаика Абасыяныка в развитие малой прозы в Турции обусловил немалый интерес к его творчеству на родине писателя. За последние годы был издан ряд научных трудов, посвященных изучению тех или иных аспектов художественного наследия этого автора. Среди них необходимо отметить диссертацию Дж. Аслана «Повествовательные техники в рассказах Саита Фаика Абасыяныка» и несколько его статей [6; 7]; а также работу М. Курта «Последние рассказы Саита Фаика Абасыяныка в свете модернизма и сюрреализма» [8].

Упомянутая ранее диссертация является попыткой осмыслить творчество Абасыяныка с точки зрения его идейного содержания, а также повествовательных стратегий, исполь-

зуемых автором. Турецкий исследователь ставил своей целью проследить творческую эволюцию писателя в контексте данных параметров.

Как справедливо отмечает Дж. Аслан, тематической основой многих рассказов Абасыяныка являются реалии жизни «простых людей», их ежедневные заботы и чаяния. Для портретов и описаний персонажей характерна краткость и четкость, а их внутренний мир передается при помощи внутренних монологов и диалогов.

В трактовке работы ранним рассказам Абасыяныка в большей степени были присущи техники реалистического повествования, которые отошли на второй план в его поздних произведениях. Так, форма наррации все больше субъективизировалась: повествование от третьего лица было заменено на первое, а рассказчик начал говорить о собственной жизни. Таким образом, форма повествования от первого лица стала характерной чертой зрелых произведений писателя. Подобное «смещение» точки зрения во многом обусловлено тематикой творчества Абасыяныка.

Социально-политические проблемы и поиск путей их решения никогда не были в центре художественного внимания Абасыяныка. В его рассказах находят осмысление вопросы душевного состояния человека, его страданий и исканий. Более того, писатель объяснял собственное стремление творить не чувством долга перед обществом и не желанием исправить социальную несправедливость, а внутренней потребностью, отчасти связанной с психологическими травмами. Он нередко размышляет об этой «жажде» к творчеству в своих рассказах. Не менее важной темой его творчества выступает взаимодействие с природой, в которой он находит приют и успокоение, и которой, по выражению Дж. Аслана, «придается некий священный статус» [6, с. 278].

Рассказам Абасыяныка не свойственны внезапные повороты сюжета и неожиданные развязки. Его сюжеты нельзя назвать динамическими, но в то же время обращает на себя внимание глубина наблюдений за реалиями человеческой жизни. Описание немногочисленных событий служат единственной цели – показать «маленького человека», поскольку именно он находится в центре художественного мира рассказов Абасыяныка. Возможно, этим объясняется значительное количество персонажей его произведений, подавляющее большинство которых – представители «низов», ничем не выдающиеся и не примечательные личности. Интересен и выбор времени действия многих рассказов – вечер или поздняя ночь. Так Дж. Аслан упоминает о некоторых особенностях хронотопа произведений автора.

По мнению автора, диссертации первое модернистское произведение Абасыяныка – *Lüzumsuz adam* («Ненужный человек») [4]. Это сборник из четырнадцати рассказов, действие которых происходит в Стамбуле и на островах. Для него характерен «разрыв» линейного времени, интенсивное использование символических образов и переход от классической формы построения предложения к инверсионной. Однако действительно новаторское, в полном смысле модернистское произведение автора – *Alemdağda Var Bir Yılan* [5]. В центре его повествовательной стратегии – постоянные «перемещения» между снов и реальностью, миром вещей и воображения. Это произведение и сама художественная техника оказали значительное влияние на писателей 50-х годов.

Дж. Аслан лишь упоминает индивидуализм и высокую степень автобиографичности произведений турецкого писателя, не останавливаясь на этом явлении подробно. Он сознательно выносит данный вопрос за рамки проблемного поля своей работы, справедливо полагая, что он требует отдельного исследования. Таким исследованием станет статья «Автобиографическое повествование в рассказах Саита Фаика Абасыяныка». Именно в автобиографичности исследователь усматривает одну из причин выбора формы повествования – от первого лица.

Модернизму в последних рассказах Абасыяныка посвящена работа М. Курта. В целом отмечая те же элементы модернистского письма, что и Дж. Аслан, исследователь также анализирует тематику и основные мотивы финальных произведений писателя. Ключевыми из них выявлены отчуждение, одиночество, ожидание смерти, отчаяние; значимой оказывается оппозиция «цивилизация-природа» [8].

В отечественной тюркологии не существует работ, посвященных творчеству турецкого прозаика, хотя труды турецких литературоведов доказали свою актуальность и перспек-

тивность. В связи с этим возникает необходимость заполнить данную лакуну, обратившись к исследованию неизученных аспектов малой прозы Абасыяныка.

Итак, общий круг проблем, затрагиваемых в научной литературе, посвященной творчеству Абасыяныка, включает в себя аспекты поэтики произведений автора, такие как особенности формы повествования, тематика, символика, автобиографизм, а также проблемы модернизма его текстов. Большинство исследователей обращается к изучению рассказов писателя, что закономерно, поскольку, как отмечалось ранее, именно этот жанр был основополагающим для Абасыяныка. Последние сборники рассказов автора рассматриваются турецкими литературоведами в контексте модернизма и, порой, сюрреализма, а его нарративная техника характеризуется как импрессионистская.

Творчество Абасыяныка открывает широкие перспективы для исследования. Незатронутым в научной литературе остается вопрос об «островной» и «стамбульской» темах в творчестве автора, которые находят свое отражение в Стамбульском тексте писателя. Проблема X-теста является одним из актуальнейших вопросов современного литературоведения. Выделение и изучение петербургского, московского, парижского, лондонского, крымского и других разновидностей тестов не только продемонстрировала актуальность и потенциал подобных исследований, но и дало возможность разработки методологии изучения пространственного фактора в литературе. Отправной точкой данного направления в литературоведении стала работа В.Н. Топорова «Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического» [2]. Именно в этом труде прозвучала идея о петербургском тексте, которая была воспринята учеными, применившими аналогичный подход к изучению в первую очередь российских, а далее и зарубежных «культурных локусов». Очевиден тот факт, что в турецкой литературе центральное место занимает стамбульский текст как самостоятельная художественная модель. Существуют также феномен стамбульского теста Абасыяныка, опирающийся на оппозицию Стамбула как растущего Метрополя и Принцевых островов как своеобразного «потерянного рая» и «последнего приюта». Не вызывает сомнений тот факт, что этот вопрос является важной проблемой изучения творчества турецкого писателя, поскольку позволяет выявить художественное своеобразие его произведений, их высокую степень автобиографичности и глубокую связь с местом действия – Стамбулом.

Одной из центральных тем творчества Абасыяныка является внутренний мир «маленького человека». Необходимо отметить, что образ «маленького человека» возник именно в русской литературе и был востребован в творчестве многих классиков, обративших пристальное внимание на трагизм судьбы ничем не примечательного человека. Так, связи произведений Абасыяныка и русской классики представляют немалый исследовательский интерес. В этом контексте особо обращают на себя внимание параллели на уровне тематики, образов, мотивов и идейной специфики с рассказами А.П. Чехова. Творчество Абасыяныка не является исключением, ведь о схожести русской и турецкой литературы, даже некой «генетической связи» говорил и лауреат Нобелевской премии по литературе, современный турецкий романист Орхан Памук. Более того, он утверждал: «Если существует в мире какая-нибудь литература, которая мне очень близка, то это, безусловно, русская литература» [1, с. 3]. В данном контексте показателен тот факт, что Орхан Памук стал автором предисловия к современным изданиям переводов Ф.М. Достоевского на турецкий язык. Турецкий романист обратил внимание читателей на один противоречивый факт – на любовь и ненависть Достоевского к Западу. Орхан Памук объяснил это противоречие следующим образом: «Я пытался показать, как из «западника» он превратился в «славянофила». Знаете, что самое интересное в его ситуации? Что к «славянству» его привел западный тип мышления. И русский консерватизм, и православие – все эти вещи он формулировал в европейской манере. Ситуация немного напоминает ситуацию в Турции, не правда ли? Об этом я и писал в предисловии» [3, с. 174].

Вероятно, истоки некоего литературного «параллелизма» усматриваются в сходстве исторической судьбы двух стран, их положении между Востоком и Западом, особенностях культурных паттернов. Таким образом, изучение «чеховского компонента» в творчестве Абасыяныка – еще одно перспективное направление исследований наследия турецкого писателя.

Список использованной литературы

1. Мильчин К. Простой турецкий турист: о пресс-конференции О. Памука в Москве / К. Мильчин // Книжное обозрение. – 2006. – № 25/26. – С. 3–5.
2. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
3. Шульпяков Г. В моем Стамбуле всегда идет снег [беседа с Орханом Памуком] / Г. Шульпяков // Иностранная литература. – 2004. – № 3. – С. 168–174.
4. Abasıyanık S.F. Luzumsuz Adam / S.F. Abasıyanık. – İstanbul: YKY, 2006. – 87 s.
5. Abasıyanık S.F. Alemdağda Bir Yılan Var / S.F. Abasıyanık. – İstanbul: YKY, 2002. – 95 s.
6. Aslan C. Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde kurgu ve anlatım teknikleri / C. Aslan. – Ankara: Ankara Üniversitesi, 2007. – 298 s.
7. Aslan C. Sait Faik Abasıyanık'ın otobiyografik anlatım / C. Aslan // Milli Eğitim. – Ankara, 2008. – № 180. – S. 238–251.
8. Kurt M. Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikayeleri / M. Kurt // Turkish Studies – International Periodical for the Language, Literature and History of Turkish and Turkic. – 2011. – V. 6/3. – P. 1463–1475.

У статті розглядаються актуальні проблеми вивчення творчості турецького письменника Саї-та Фаїка Абасияника, чия мала проза значно вплинула на становлення жанру оповідання в літературі Туреччини. Проаналізовано праці й відзначено внесок Дж. Аслана та М. Курта у вивчення цієї сфери. Запропоновано перспективи, напрями й шляхи подальшого дослідження творчості Абасияника: «острівна» і «стамбульська» тема, що знаходять своє відображення в стамбульському тексті письменника; проблема «маленької людини»; паралелі з російською літературою.

Ключові слова: турецька мала проза, жанр оповідання, Саїт Фаїк Абасияник, стамбульський текст.

The article examines the actual problems of Sait Faik Abasıyanık's works that made a huge impact on the development of short stories as a genre in Turkish literature. After the works have been studied it is possible to make special mention of contribution of G. Aslan and M. Kurt in this field. The ways of further development of Abasıyanık's works have been offered. They are "island" theme and Istanbul one that are exposed in the text of Istanbul, the problem of a "little man", parallels with Russian literature.

Key words: Turkish flash fiction, short story as a genre, Sait Faik Abasıyanık, text of Istanbul.

Одержано 15.02.2013.

УДК 23\28

И.А. ЛАВРИНА,
*соискатель кафедры литературы филологического факультета
Российского православного университета
(г. Москва, Российская Федерация)*

КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ САКРАЛЬНОГО ТОПОСА В ФАНТАСТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ К.С. ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ НАРНИИ»

В статье проанализированы «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса с точки зрения таких важных структурных элементов, как время и пространство, показана их роль как в формальной организации произведения, так и на содержательном уровне, исследован хронотоп самой Нарнии и его взаимосвязь с Космосом. Особо выделено сопоставление мира Нарнии с нашим. Важное место в статье занимает изучение специфики сакральной страны Аслана, являющейся метафорическим прообразом Рая и своего рода эстетической рефлексией на мир идей по Платону. В работе сделаны выводы о формальной временно-пространственной организации Космоса во всей парадигме его глубинно-смысловых уровней.

Ключевые слова: К.С. Льюис, «Хроники Нарнии», время, пространство, хронотоп, временно-пространственная организация, мир Нарнии, страна Аслана.

«**Х**роники Нарнии» традиционно изучались в биографическом ракурсе (природные ландшафты, вдохновившие писателя на создание произведения) и в религиозно-философском (философские идеи, библейские темы, отразившиеся в произведении). Иные аспекты не рассматривались. В данной работе мы попытались проанализировать такие важные структурные элементы, как время и пространство, и показать их роль, как в формальной организации произведения, так и на смысловом уровне.

«Хроники Нарнии» представляют собой семь законченных самостоятельных частей «Племянник чародея», «Лев, колдунья и платяной шкаф», «Принц Каспиан», «Путешествие на борту Покорителя», «Серебряное кресло», «Последняя битва», объединенных одним локусом – волшебной страной Нарнией. Это не означает, что все действие хроник привязано к одному месту. Художественная ткань произведения охватывает различные пространственные и временные пласты, но Нарния является некой «точкой омега», с которой связаны иные проблемы произведения. Если действие происходит вне Нарнии, то герои постоянно вспоминают о ней. И, соответственно, Нарния прямо или косвенно всегда присутствует на страницах произведения.

В произведении представлено описание волшебной страны Нарнии, от ее возникновения до исчезновения, и возрождения в своем истинном виде в стране Аслана. Вместе с тем судьба репрезентована не изолированно: её развитие вписано в эволюцию космоса. По Льюису, весь космос разделен на лакуны, предназначенные для существования в них миров. Одни миры уже ушли в небытие, другие – не появились. Космос же представляет собой несконечное количество миров, которые развиваются по линейной схеме, характерной для христианского миропонимания: от создания к апокалипсису.

В «Хрониках...» изображено одно создание мира (Нарния) и два исчезновения (Чарн, Нарния). В первой части произведения («Племянник чародея») герои попадают в пустой, еще не созданный мир именно в тот момент, когда в нем зарождается жизнь. Тогда Нар-

ния со всеми ее обитателями рождается из песни Аслана, огромного Льва, повелителя всего живого. Не прошло и пяти часов существования Нарнии, а зло в лице ведьмы Джадис вошло в этот только зарождающийся мир. Пришелец из нашего мира, мальчик Дигори, нечаянно принес в мир Нарнии зло, и ему нужно искупить свою вину, отправившись в сад, где растет яблоня, с которой нужно сорвать яблоко и принести его Аслану, чтобы тот посадил его в Нарнии, защитив тем самым страну от злых чар коварной Джадис. Дигори дан запрет: ни в коем случае не есть яблок с этого дерева самому. Дигори приходит в сад, видит Джадис с губами, залитыми соком запретного яблока, которая всеми способами соблазняет его съесть яблоко и послушаться Аслана. Дигори не поддается искушению и приносит яблоко в целости и сохранности Аслану, который сажает его в Нарнии и от выросшей яблони дает Дигори плод для его неизлечимо больной мамы, и та выздоравливает.

Здесь наличествует аллюзия на библейскую историю творения и грехопадения человека. Ветхозаветные эпизоды истории развития нашего мира, немного видоизменяясь, повторяются в ином времени и пространстве, проецируясь на историю нового мира Нарнии. В эпизоде, в котором Джадис искушает Дигори яблоком, повторяется библейское предание об искушении первых людей Адама и Евы змием. Но Дигори в аналогичной ситуации удается устоять, что указывает на духовное развитие человека нашего мира, на то, что исторические события и учения Христа благотворно повлияли на современное поколение.

У Льюиса описываются две кончины миров: разрушение Чарна и финал Нарнии. Оба мира исчезли после того, когда зло в них достигло апогея. В Чарне две сестры-королевы из-за жадности власти объявили друг другу войну и Джадис, знающая хорошо магию, произнесла слово (the diabolical Word), которое разрушило ее мир. Прекращению существования Нарнии посвящена седьмая часть «Последняя битва». Там изображено то, как хитрая и тщеславная обезьяна Шифт находит в воде львиную шкуру и убеждает своего доверчивого и легковерного друга, ослика Паззла, надеть эту шкуру и объединиться в битве с войском Тархистана – жестокой страны, где поклоняются богине Таш. Ни обезьяна, ни предводитель Тархистана не верят ни в Аслана, ни в Таш. Поэтому они объединяют их имена в одно Ташлан (Tashlan) и утверждают, что Аслан и Таш – одно и то же. Однако Аслан и Таш сами появляются в Нарнии. Происходит последняя битва, в которой погибают все герои, а затем разрушается и исчезает сама Нарния.

С темой разрушения мира связан мотив красного солнца и холода. В Чарне было холодно в конце его существования, и там светило огромное красное солнце: «Low down and near the horizon a great red sun, far bigger than our sun. Digory felt at once that it was also older than ours: a sun near the end of its life, weary of looking down upon the world» [1, с. 40]. «Ниже, около горизонта – огромное красное солнце, намного больше, чем наше солнце. Дигори сразу ощутил, что оно также старше нашего: солнце, близкое к концу своей жизни, уставшее глядеть вниз на мир»*.

А вот описание конца Нарнии: «At last the sun came up. When it did the Lord Digory and Lady Polly looked at one another and give a little nod: Those two, in a different world had once seen a dying sun and so they knew at once that this sun was also dying. It was three times-twenty times – as big as it ought to be, very dark red. As its rays fell upon the grate time-giant, he turned red too: and in the reflection of that sun the whole waste of shoreless waters looked like blood» [1, с. 752]. «Наконец взойшло солнце. Когда это случилось, лорд Дигори и леди Полли поглядели друг на друга и кивнули: эти двое уже однажды видели в другом мире умирающее солнце, и они сразу поняли, что это солнце тоже умирает. Оно было в три раза – в десять раз больше, чем оно должно было быть, темно-темно красное. Как только его лучи упали на огромного великана – время, он тоже стал багровым. И в отражении этого солнца вся пустыня безбрежной воды выглядела как кровь».

В последней битве время персонифицируется в лице великана – Отца-Время (The Father – Time), который спал в глубокой пещере до конца мира, чтобы потом его разрушить. Дракон и гигантские ящеры также появляются в Нарнии только для того, чтобы разрушить ее и затем тотчас же состариться и умереть.

*Здесь и далее перевод – автора.

Существует еще некое пространство между мирами, представляющее собой густой лес (the wood between worlds) со множеством прудов, каждый из которых является воротами в какой-то мир. Это пространство, где ничего не меняется и не развивается, где жизнь погружена в сон и забытие. В лесу между мирами возможно только растительное существование. Лейтмотивом этого локуса становится зеленый свет и медленно растущий густой лес:

«The next thing Digory knew was that there was a soft green light coming down on him from above, and darkness below. (...) He was standing by the edge of a small pool – not more than ten feet from side to side – in a wood. The trees grew close together and were so leafy that he could get no glimpse of the sky. All the light was green light that came through the leaves. (...) It was the quietest wood you could possibly imagine. There were no birds, no insects, no animals, and no wind. You could almost feel the trees growing» [1, с. 25]. «Следующее, что Дигори ощутил, был теплый зеленый свет, льющийся на него сверху. (...) Он стоял на краю небольшого прудика – диаметром не более десяти фунтов – в лесу. Деревья росли очень близко друг к другу и были настолько покрыты листвой, что он не мог даже мельком увидеть небо. Весь свет представлял собой зеленый свет, который пробивался сквозь листву. (...) Это был самый тихий лес, который ты мог бы себе представить. Ни птиц, ни насекомых, ни животных там не было, и никакого ветра. Ты даже мог бы почувствовать, как растут деревья».

Лес между мирами – это вечное пространство, которое всегда было, есть и будет, на которое не влияет ход времени. Это то место, где траектории времени и пространства сходятся. Дигори и Полли, попав туда, долго не могут вспомнить свое прошлое, им кажется, что они всегда были здесь: «The strangest thing was that almost before he had looked about him, Digory had half forgotten how he had come there. At any rate, he was certainly not thinking about Polly or Uncle Andrew even his Mother. He was not in the least frightened, or excited, or curious. If anyone had asked him «Where did you come from?» he would probably have said, «I've always been here». That was what it felt like – as if one had always been on that place and never been bored although nothing had ever happened. As he said long after hards «It is not the sort of place where things happen. The trees go on growing that's all» [1, с. 25–26]. «Самое странное, что едва оглянувшись, Дигори почти забыл, как он очутился здесь. Во всяком случае он, конечно же, не думал о Полли, дяде Эндрю или даже о своей маме. Он не в коей мере не был испуган, встревожен или удивлен. Если бы его кто-то спросил: «Откуда ты?». Он возможно сказал бы: «Я был здесь всегда». Вот на что это было похоже – если кто-то всегда был в одном месте и никогда не скучал, несмотря на то, что там никогда ничего не происходило. Как он говорил много позже: «Это не то место, где что-то случается. Деревья растут и больше ничего».

Как уже было сказано выше, основным сюжетным узлом хроник является проникновение детей из нашего мира в Нарнию. Попасть в мир Нарнии можно различными путями. Раньше между мирами было много «отверстий» [1, с. 34]. Например, в нашем мире была некая волшебная пещера, где скрывались двое влюбленных и через нее они попали в волшебный мир, на остров Тельмар, и их потомок принц Каспиан стал королем Нарнии («Принц Каспиан»). Таким же волшебным «отверстием» между мирами стал платяной шкаф, сделанный из древесины яблони, семенем которой было волшебное яблоко Нарнии («Лев, колдунья и платяной шкаф»). Еще одним отверстием стала картина в доме Юстеса с изображением морского пейзажа («Путешествие на борту Покорителя»).

Главным отличием нашего мира от мира Нарнии является то, что мир Нарнии – волшебный, а наш – не волшебный, в мире Нарнии действует волшебство, а в нашем мире его действие ослаблено. Так, яблоко, дающее в Нарнии бессмертие, в нашем мире может только вылечить от болезни. В нашем мире колдовские чары Джадис не действуют. У нее остается только нечеловеческая физическая сила. В нашем мире и мире Нарнии течение времени не совпадает. В Нарнии проходят часы, недели, месяцы, годы, а в нашем мире лишь минуты. В нашем мире проходит год, а в Нарнии – десятилетия, столетия, тысячелетия. Причем нельзя сказать, что в Нарнии время идет быстрее.

Создателем Нарнии является огромный говорящий лев Аслан. Он является символическим аналогом христианского Бога. Как ветхозаветный Господь, он создает Нарнию и, как Христос, он добровольно соглашается принести себя в жертву ради спасения Эдмунда,

предавшего своих брата и сестер, и затем воскресает. Образ Льва – царя зверей является традиционным в европейской культуре. Христос сравнивается со львом в Апокалипсисе. В хронике «Путешествие на борту Покорителя» Аслан является детям в образе овцы, которая затем превращается в льва.

Образ Аслана связан с темой вечности. Он пребывает вовеки, он создает новые миры. С образом Аслана также связана тема синтеза всех миров – волшебных и не волшебных. Аслан в разных обликах присутствует везде. В хронике «Путешествие на борту Покорителя» между Асланом и детьми происходит следующий разговор:

«Oh, Aslan», – said Lucy. «Will you tell us how to get into your country from our world?» «I shall be telling you all the time», – said Aslan. «But I will not tell you how long or short the way will be only that it lies across a river. But do not fear that, for I am the great Bridge Builder. (...) You are too old, children, said Aslan, «and you must begin to come close to your own world now». (...)»

«Are – are you there too, Sir?» – said Edmund.

«I am», – said Aslan. «But there I have another name. You must learn to know me by that name. This was the very reason why you were brought to Narnia, that by knowing me here for a little, you may know me better there» [1. с. 540–541].

«О, Аслан», – сказала Люси, – ты скажешь, как нам попасть в твою страну из нашего мира?»

«Я буду говорить вам все время, – ответил Аслан, – но я не скажу вам, сколь долг или короток будет путь, только, что он лежит через реку. Но не бойтесь этого, потому что я – великий строитель мостов. (...) Вы уже слишком взрослые дети, – сказал Аслан, – и вы должны теперь начинать постигать свой собственный мир».

«А вы там тоже есть, сэр?» – спросил Эдмунд.

«Я есмь, – ответил Аслан, – но там у меня другое имя. Вы должны научиться узнавать меня по этому имени. Именно по этой причине вы попали в Нарнию: узнав меня немного здесь, вы сможете узнать меня лучше там».

На протяжении всего произведения встречаются разные высказывания о некоей стране, которая является ценнее, реальнее и красивее всех стран – стране Аслана – той, в которой он вместе со своим отцом пребывает вечно. В последней части произведения «Последняя битва» этот образ раскрывается более полно. Она расположена за концом света. В «Путешествии на борту Покорителя» король Каспиан со своими друзьями, для того чтобы пробудились от многолетней спячки три лорда Аргоц, Ревелиан и Мавроторн, преданные слуги его отца, должны доплыть до конца света и оставить там одного из команды по их собственному желанию. Решение остаться принимает Рипчип – отважная мышь. Если вначале всем было грустно, то потом никто, включая Рипчипа, не испытывают страха. Всем хочется последовать за ним, а он ощущает в себе радость.

На протяжении всех хроник Аслан намекает детям, что когда-нибудь они попадут в его страну и тогда они будут находиться там вечно вместе с ним. В «Последней битве» Дигори и все, кто был другом Нарнии в земном мире, погибают в железнодорожной аварии и попадают в страну Аслана. В какой-то степени страна Аслана является аналогом христианского Рая. Но, вместе с тем, страна Аслана вбирает в себя черты платоновского мира идей. Нарнийцы после гибели Нарнии и собственной смерти попадают в страну Аслана. К их удивлению страна Аслана оказалась очень похожей на Нарнию, только она больше, ярче и красивее Нарнии. Например, Единорог, увидев страну Аслана, говорит, что это его настоящая страна, которую он искал всю жизнь, хотя никогда этого не знал. И старую Нарнию он любил именно потому, что она была чем-то похожа на страну Аслана.

В стране Аслана персонажи находят и ландшафт Англии, ибо страна Аслана – это единственная настоящая страна, прообраз всех стран и миров. Страна Аслана – это совершенный первообраз Вселенной, в котором воплотилось единство во множестве и разнообразии: «But that was not the real Narnia. That had a beginning and an end. It was only a shadow or a copy of the real Narnia, which has always been here and always will be here: just as our own world, England and all, is only a shadow or copy of something in Aslan's real world. You need not mourn over Narnia, Lucy. All of the old Narnia that mattered, all the dear creatures have been drawn into the real Narnia, through the Door. And of course it is different; as different as a real

thing is from a shadow or as waking life is from a dream» [1, с. 759]. «Но то была не настоящая Нарния. Она имела начало и конец. Она была только тенью или копией настоящей Нарнии, которая всегда была и будет здесь; также как и наш собственный мир-Англия и все остальное – только тень или копия чего-то в настоящем мире Аслана. Не надо оплакивать Нарнию, Люси. Все, что было значимо в старой Нарнии, все дорогие существа были введены в истинную Нарнию через Дверь. И конечно же, она чем-то отличается – как настоящая вещь от тени или бодрствование ото сна».

С образом страны Аслана связана идея единства всех стран и миров. Льюис создает образ зеркала, который является видоизмененным пересказом платоновского мифа о пещере: вы сидите в комнате, окна которой выходят на живописный пейзаж, и на стене висит зеркало, в котором отражается вид из окна. Различие между прежней Нарнией и Нарнией в стране Аслана является именно таким. Основным призывом Аслана в последних главах «Последней битвы» является «further up and further in» – выше и глубже. С этими словами на устах герои путешествуют по стране Аслана. Так они подходят к Саду, за стенами которого оказывается еще одна Нарния, ярче и прекраснее. «This is still Narnia and more real and more beautiful than the Narnia down below, just as it was more real and more beautiful than the Narnia outside the Stable door. I see... world within world, Narnia within Narnia» [1, с. 760]. «Это тоже Нарния, и она реальной и прекрасней, чем Нарния внизу, постольку, поскольку та была реальной и прекрасней прежней Нарнии снаружи Хлева. Я понимаю... мир внутри мира, Нарния внутри Нарнии...».

Таким образом, пространство страны Аслана организовано по принципу «луковицы наоборот», ибо каждый внутренний круг больше внешнего. По-видимому, здесь отразилась философская идея лицезрения Бога в себе, в глубинах своего духа, поиска слияния с вечной сущностью не во вне, а внутри своего я. Показательны в этом отношении гномы, которые замкнулись в самих себе. В момент величайших бедствий для Нарнии они зациклились на себе и тем самым они заперли себя в тюрьму. Они так боялись быть обманутыми, что не могли выйти из тюрьмы. Поэтому, попав в прекрасную страну Аслана, они не замечают ее великолепия. Им кажется, что они в хлеву, а изысканные кушанья кажутся им помоями. С этой точки зрения важен образ хлева. Положительные персонажи, попадая в хлев, находят там огромную бесконечную страну Аслана. Снаружи хлев – это ограниченное небольшое пространство, изнутри – это бесконечное пространство.

«Хроники Нарнии» описывают пространство волшебной страны, но вместе с тем жизнь в Нарнии вписана в жизнь Космоса, разделенного на лакуны, предназначенные для развития различных миров. Все миры развиваются по линейной схеме, характерной для христианского миропонимания: от творения к Апокалипсису. Линии времени различных миров, с нашей формальной, физической точки зрения, не пересекаются, но их временные траектории взаимодействуют на глубинном смысловом уровне. Так же пространства этих миров, хотя и различны, имеют глубинные связи, так как все они есть копии, тени единого первообраза – страны Аслана. Таким образом, в Нарнии в символической форме представлены христианские идеи о добре и зле, грехе и искуплении, финальности мира (отворения к апокалипсису).

Список использованной литературы

1. Lewis C.S. The Chronicles of Narnia. – L.: HarperCollinsChildren'sBooks, 2001. – 528 p.

У статті проаналізовано «Хроніки Нарнії» К.С. Льюїса з точки зору таких важливих структурних елементів, як час і простір, показано їх роль як у формальній організації твору, так і на змістовному рівні, досліджено хронотоп самої Нарнії, і його взаємозв'язок з Космосом. Особливо виділено зіставлення світу Нарнії з нашим. Важливе місце в статті займає вивчення специфіки сакральної країни Аслана, що є метаморфичним прообразом Раю і свого роду естетичною рефлексією на світ ідей за Платоном. У роботі зроблено висновки про формальну тимчасово-просторову організацію Космосу у всій парадигмі його глибинно-смыслових рівнів.

Ключові слова: К.С. Льюїс, «Хроніки Нарнії» час, простір, хронотоп, тимчасово-просторова організація, світ Нарнії, країна Аслана.

The article analyses «The Chronicles of Narnia» by C.S. Lewis from the point of view of such significant structural elements as time and space. Their role is shown both in the formal organisation of the text and at the semantic level. The chronotope of Narnia and its correlation with the Space are investigated. The comparison of the world of Narnia to ours is specially stressed. The peculiarities of the sacred country of Aslan, which is a metaphorical prototype of the Paradise, as well as some kind of an aesthetic reflection on the world of ideas of Plato are studied in detail. Conclusions are made concerning the formal spatio-temporal organisation of the Space in the paradigm of its semantic levels.

Key words: C.S. Lewis, The Chronicles of Narnia time, space, chronotope, spatio-temporal organisation, the world of Narnia, the Country of Aslan.

Одержано 21.01.2013.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 811.133.1

A.V. LEPETIUKHA,

*PhD in Philology, Associate Professor of Romance Philology Department
of G.S. Skovoroda Kharkov National Pedagogical University*

TYPES DE RAPPORTS REFERENTIELS INTRADISCURSIFS ET INTERDISCURSIFS

This paper is dedicated to the analysis of means of explicitation of referents of explicit and implicit macrothematic and macrorhematic referential zones at the level of intradiscourse and to the definition of the role of recurrent interdiscursive referents in inter-genre discursive formations.

Key words: co(n)text, explicit and implicit referential macrothematic and macrorhematic zones, interdiscourse, interdiscourseme, intradiscourse.

L'objectif de cette recherche est de dégager et d'analyser les moyens de l'explicitation des référents qui marquent le macrothème et le macrorhème des zones référentielles macrothématiques et macrorhématiques implicites et explicites et de définir le rôle des référents interdiscursifs récurrents.

Les unités superphrastiques (US) des différents genres du discours français contemporain font l'objet d'étude de cet article.

La définition du rôle des référents comme un des moyens de la formation des unités intra- et interdiscursives cohérentes est d'actualité dans le traitement du discours et des rapports discursifs.

Le matériel illustratif de l'article comprend 7 exemples de fragments discursifs tirés de la prose française contemporaine.

Toutes les formations discursives se caractérisent par l'intradiscursivité (relations entre les constituants du même discours) et par l'interdiscursivité (relations multiformes avec d'autres discours qui leur permettent de former l'interdiscours).

L'interdiscours se définit, d'une part, comme un espace discursif, un ensemble des discours (d'un même champ discursif ou de champs distincts) qui entretiennent des relations de délimitation réciproque les uns avec les autres [1, p. 324]; d'autre part, on appelle «interdiscours» l'ensemble des unités discursives (relevant des discours antérieurs du même genre, des discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite. Dans le deuxième cas on peut parler du «sens interdiscursif» [1, p. 325] qui naît de l'interférence des unités discursives très variables: un roman, un strophe de poème, une œuvre dramatique, une définition de dictionnaire, etc.

Les représentants de l'Ecole linguistique française remarquent que la formation discursive ne peut produire «l'assujettissement» idéologique du sujet du discours que dans la mesure où chaque formation est dominée par l'interdiscours – l'ensemble structural des formations discursives – où se constituent les objets et les relations entre ces objets [2, p. 147]. On peut caractériser ces relations comme références du système discursif qui par leur récurrence contribuent à la formation des fragments intra- et interdiscursifs cohérents.

Les blocs thématique et rhématique de l'énoncé initial **d'une unité superphrastique** représentent des zones référentielles [3, p. 117] macrothématiques et macrorhématiques qui contiennent un complexe des référents. Les référents qui marquent le macrothème [4, p. 54] et le macrorhème d'une unité superphrastique doivent être extraits du même complexe mais ils ne se trouvent pas obligatoirement dans **le cotexte** (entourage textuel immédiat) postérieur. Ils peuvent occuper la position distante par rapport à leur zone référentielle. Il arrive qu'un ou quelques référents ne sont pas reintroduits mais apparaissent pour la première fois et s'intègrent d'une manière cohérente dans le fragment discursif. Dans ce cas on parle des référents des zones macrothématiques et macrorhématiques implicites [5, p. 87] (explicitées le plus souvent interdiscursivement), c'est-à-dire des référents qu'on identifie par association en tenant compte du système de connaissances de l'allocutaire.

Donc, on peut dégager deux types de zones référentielles macrothématiques et macrorhématiques: la zone référentielle explicite cotextuelle (niveau de l'intradiscours) et la zone référentielle implicite. Cette dernière est explicitée par quatre voies que nous présenterons schématiquement:

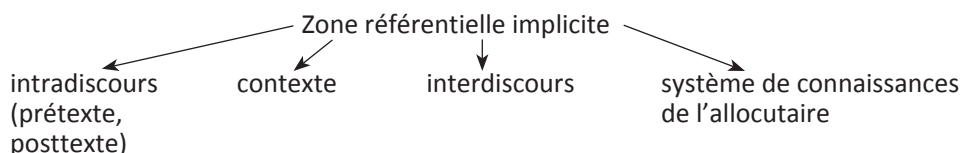


Schéma 1. Voies d'explicitation de la zone référentielle implicite

On se centre sur des rapports référentiels intra- et interdiscursifs en procédant à l'analyse de l'exemple d'une US avec la zone macrothématique explicite:

(1) *J'ai beaucoup aimé le Sahara. J'ai passé des nuits en dissidence. Je me suis réveillé dans cette étendue blonde où le vent a marqué sa houle comme sur la mer. J'y ai attendu des secours en dormant sous mon aile, mais ce n'était point comparable* (A. de Saint-Exupéry).

a. Les zones macrothématique (*je*) et macrorhématique (*ai beaucoup aimé le Sahara*) sont explicitées cotextuellement.

b. Le macrothème est représenté dans **le posttexte** (cotexte postérieur) au moyen d'une anaphore pronominale fidèle [6, p. 614], tandis que le macrorhème a ses référents dans le deuxième segment adjoint: anaphore nominale infidèle [6, p. 614] (*cette étendue blonde*); et dans la dernière phrase: anaphore adverbiale *y*.

c. D'autres référents macrothématiques sont cognitivement accessibles et s'explicitent intradiscursivement par voie d'un complexe référentiel macrothématique ou macrorhématique: *en dissidence, le vent, sa houle, des secours, sous mon aile*. La construction comparative *sa houle comme sur la mer* contient un référent extrait d'une zone référentielle implicite. Son explicitation s'effectue à l'aide du schéma des connaissances du récipient de l'information.

On étudie des zones référentielles implicites des structures intra- et interdiscursives en suivant trois étapes:

a) dégager le moyen de l'identification du macrothème et du macrorhème;

b) relever les types de référents microthématiques et microrhématiques et leur fonction (intradiscursive ou interdiscursive);

c) définir le rôle des référents dans la formation des unités discursives cohérentes.

On propose une série d'exemples illustrant les étapes du travail sur les fragments discursifs:

(2) *L'officier du génie grimpe sur le bulldozer. Le ronflement des moteurs devient insupportable. Une seconde fusée fleurit au-dessus des pommiers. Le bulldozer grince, pousse, défonce, broie. Le camion résiste de tout son poids, vacille étrangement, se relève lentement. Les convoyeurs, armés de barres à mines ahanent fiévreusement, appuyant la prise du bulldozer* (A. Lanoux).

a. Les zones macrothématique et macrorhématique sont implicites et s'explicitent par le cotexte (intradiscursivement).

b. Le macrothème implicite est marqué par les référents nominaux intradiscursifs suivants: *l'officier du génie, le ronflement des moteurs, une seconde fusée, le bulldozer, le camion, les*

convoyeurs; la zone référentielle macrorhématique est aussi représentée par l'anaphore nominale intradiscursive: *le bulldozer, les pommiers, les barres à mines, la prise du bulldozer*.

c. Les marqueurs extraits des complexes référentiels macrothématique et macrorhématique servent à expliciter le macrothème et le macrorhème: il s'agit d'une opération militaire.

Il faut noter qu'il existe toutes sortes de moyens contextuels de l'introduction des référents implicites des zones macrothématiques et macrorhématiques. Parmi ces moyens on relève les constructions elliptiques (dont les marqueurs d'hésitation [7, p.156], les énoncés coupés sur une partie du discours secondaire) et les moyens prosodiques. L'unité superphrastique dialogique suivante contient les marqueurs du macrothème implicites qui s'identifient par le biais du contexte:

(3) – *Tiens, tu vois? Je suis obligée de m'asseoir.*

– *Tu sais bien que ce n'est pas de mauvaise nature, Arnozan t'a cent fois rassurée...*

– *On dit ça... D'ailleurs, il y a ce rhumatisme au cœur... Vous ne savez pas ce que j'éprouve. Tôt ou tard...* (F. Mauriac)

a. Les zones macrothématique et macrorhématique implicites sont explicitées par le cotexte et le contexte.

b. Le macrothème et le macrorhème sont marqués par les référents microrhématiques nominaux (*de mauvaise nature, ce rhumatisme au cœur*), dénominatifs [6, p. 574] (*Arnozan*), pronominaux (*tu, je, te, ce, on, ça, vous*) et contextuellement par la construction elliptique finale: *tôt ou tard* qui peut être complétée par: *ce rhumatisme me tuera*.

c. La structure elliptique aide à identifier le macrothème et le macrorhème: le protagoniste craint de mourir par la suite d'une maladie cardiaque.

Pour marquer les rapports référentiels interdiscursifs on introduit le nouveau terme **l'interdiscoursème** par lequel on désignera le référent interdiscursif récurrent. De tels éléments des formations discursives antérieures sont appelés également des intertextèmes, c'est-à-dire «des segments relationnels des différents niveaux de la structure sémantique du texte» [8, p. 22] ou bien «des réminiscences intertextuelles (interdiscursives)» [9, p.17]. D'après D. Maingueneau «l'énonciation ne se développe pas sur la ligne d'une intention fermée, elle est de part en part traversée par les multiples formes de rappel de paroles déjà tenues ou virtuelles (...)» [10, p. 26]. On définit donc l'interdiscoursème comme une citation plus ou moins exacte, une allusion, un titre, etc., tirés des fragments discursifs plus ou moins connus produits plus tôt.

(4) *Me persuadant que j'étais «assis sur le môle» ou au fond du «boudoir» dont parle Baudelaire, je me demandais si son «soleil rayonnant sur la mer», ce n'était pas – bien différent du rayon du soir, simple et superficiel comme un trait doré et tremblant – celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait, tandis que par moments s'y promenaient çà et là de grandes ombres bleues que quelque dieu semblait s'amuser à déplacer, en bougeant un miroir dans le ciel* (M. Proust).

a. Les zones macrothématique et macrorhématique s'explicitent cotextuellement et interdiscursivement.

b. Trois interdiscoursèmes «*assis sur le môle*», «*boudoir*», «*soleil rayonnant sur la mer*» font partie des complexes des référents qui s'identifient par l'interdiscours et remplissent la fonction intradiscursive dans la poésie de Ch. Baudelaire: ils marquent le macrothème du poème en vers «Port» et de la poésie «Chant d'automne»:

(5) *Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé **sur le môle**, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir.* (Ch. Baudelaire)

(6) *J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer* (Ch. Baudelaire)

c. Les réminiscences interdiscursives soulignées permettent d'explicitier interdiscursivement le macrorhème (*sur le rôle*) de l'exemple 4.

Au cours de l'analyse des rapports interdiscursifs et des interdiscoursèmes il faut prendre en considération le caractère de la lecture interdiscursive qui n'est pas associative mais contrôlée. Le mécanisme de cette lecture est «mis en marche par la conscience perceptive du lecteur» [11, c. 57] et construit au moyen des signaux interdiscursifs que contient un fragment discursif et qui contrôlent la perception du lecteur.

D'autre part, lorsqu'il s'agit des référents qui s'explicitent par les réseaux associatifs créés grâce aux connaissances du récipient de l'information, ses compétences extra-linguistiques jouent le rôle déterminant dans l'identification correcte du référent:

(7) (...) *Le soleil est ineluctable. Cela ne se voit peut-être pas mais j'ai mis des heures à trouver cette phrase. Les oiseaux piaillent, c'est comme ça que je m'aperçois qu'il fait jour. Même les oiseaux sont amoureux. C'était l'été où les Fugees avaient repris Killing me softly with his song de Roberta Flack et je savais que je m'en souviendrais.* (F. Beigbeder)

a. Le macrothème et le macrorhème sont explicités cotextuellement et moyennant les connaissances extralinguistiques de l'allocutaire.

b. Les référents pronominaux (*je, cela, ce, comme ça, en*) et nominaux (*le soleil, les oiseaux, l'été*) cotextuels sont les marqueurs intradiscursifs du macrothème ou du macrorhème; le système de connaissances extra-linguistiques du lecteur permet d'identifier les référents: *les Fugees, Killing me softly with his song, Roberta Flack*.

c. *Les Fugees* sont un groupe de musique américain, populaire au milieu des années 1990, au répertoire musical incluant le hip-hop, le soul, et les influences antillaises. *Killing me softly with his song* est une chanson de 1971 composée par Charles Fox et Norman Gimbel et créée par Lori Lieberman. Elle a été inspirée par un poème de Lieberman «Killing me softly with his blues». La chanson, dans sa version par Roberta Flack, a été numéro un dans le Billboard Hot 100 pour quatre semaines en 1973. La version des Fugees en 1996 est restée en tête des ventes en Grande-Bretagne pendant cinq semaines. *Roberta Flack* est compositeur, musicienne et chanteuse américaine de jazz, soul, folk et R&B surtout connue pour son interprétation, en 1972, de la chanson «Killing me softly with his song».

L'identification de ces référents aidera le lecteur à sentir l'ambiance, à comprendre les sentiments de l'auteur et à expliciter les éléments macrothématique et macrorhématique.

Dans le cadre de la recherche effectuée on tire les conclusions suivantes:

1. Il existe deux types de référents intradiscursifs: les référents cotextuels et contextuels qui marquent de façon différente le macrothème et le macrorhème d'une US: les référents cotextuels les représentent anaphoriquement dans le posttexte; les référents contextuels implicites sont explicités par la situation de communication.

2. En fonction de la nature des rapports référentiels on dégage deux types de zones référentielles macrothématiques et macrorhématiques: la zone référentielle explicite cotextuelle (niveau de l'intradiscours) et la zone référentielle implicite. Cette dernière est explicitée par quatre biais: intradiscours, interdiscours, contexte, système des connaissances de l'allocutaire. L'analyse de cette zone prévoit le dégagement du moyen de l'identification du macrothème et du macrorhème, des types de référents microthématiques et microrhématiques et la définition du rôle des référents dans l'organisation des US cohérentes.

3. On relève toutes sortes de moyens cotextuels intradiscursifs (dont l'anaphore) et contextuels (les constructions elliptiques, les moyens prosodiques) de l'introduction des référents des zones macrothématiques et macrorhématiques. Les interdiscoursèmes ou les référents interdiscursifs récurrents servent à créer un espace interdiscursif ou l'ensemble structural des formations discursives où se constituent les objets et les relations entre ces objets grâce à l'interférence des unités discursives très variables. Les référents des zones macrothématiques et

macrorhématiques implicites (qui peuvent être explicitées interdiscursivement) sont identifiés par association en tenant compte du système des connaissances du récipient de l'information.

L'analyse des moyens de l'explicitation des référents des zones référentielles macrothématiques et macrorhématiques implicites et explicites permet de dégager les axes de travail en perspective sur les relations interdiscursives:

1) relever les types d'explicitation des zones référentielles macrothématiques et macrorhématiques implicites et définir leur rôle dans la formation d'un fragment discursif cohérent;

2) étudier la nature des rapports référentiels au niveau de l'ensemble interdiscursif;

3) dégager le macrothème interdiscursif global pour le traitement des formations interdiscursives du point de vue sémantico-pragmatique;

4) analyser la structure polyphonique [12, p. 9] des unités interdiscursives du même genre et des différents genres:

a) les «voix» interdiscursives éloignées temporellement et spatialement;

b) la présence des voix des différents champs temporels et spatiaux dans l'intradiscours;

5) se centrer sur le rôle dans l'organisation du discours cohérent des aspects paradiscursifs (l'entour de l'unité discursive, sa périphérie (titres, préfaces, dédicaces, etc.), métadiscursifs (la relation de commentaire d'un discours par l'autre) et archidiscursifs (la relation d'un discours avec les diverses classes auxquelles il appartient [13, p. 8]).

Bibliographie

1. Charaudeau P. Dictionnaire d'analyse du discours / P. Charaudeau, D. Maingueneau. – Paris: Editions du Seuil, 2002. – 670 p.

2. Pêcheux M. Les Vérités de La Palice: Linguistique, Sémantique, Philosophie / M. Pêcheux. – Paris: Maspéro, 1975. – 175 p.

3. Porhiel S. Les séquences thématiques / S. Porhiel // Langue française, Larousse. – Paris: Armand Colin, 2005. – № 148. – P. 113–123.

4. Dijk T.A. van Strategies of Discourse Comprehension / Dijk T.A. van, Kintsch W. – New York: New-York Academic Press, 1983. – 186 p.

5. Charolles M. La référence et les expressions référentielles en français / M. Charolles. – Paris, Editions Ophrys, 2002. – 285 p.

6. Riegel M. Grammaire méthodique du français / M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul. – Paris: Presses universitaires de France, Puf, 2007. – 646 p.

7. Kerbrat-Orecchioni C. Le discours en interaction / C. Kerbrat-Orecchioni. – Paris: Armand Colin, 2005. – 368 p.

8. Мокиенко В.М. Словарь крылатых выражений Пушкина / В.М. Мокиенко, К.П. Сидоренко. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1999. – 800 с.

9. Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А.Е. Супрун // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17–29.

10. Maingueneau D. L'analyse du discours / D. Maingueneau. – Paris: Hachette, 1997. – 268 p.

11. Riffaterre M. / Fictional truth / M. Riffaterre. – London: John Hopkins University Press, 1990, XIX – 137 p.

12. Ducrot O. Polyphonie / O. Ducrot // Paris: Laies, 1984. – № 4. – P. 3–30.

13. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré / G. Genette. – Paris: Editions du Seuil, 1982. – 467 p.

Matériel illustratif

1. Baudelaire Ch. Le spleen de Paris: petits poèmes en prose / Ch. Baudelaire. – Paris: Livre de Poche / LGF, 2003. – 253 p.

2. Baudelaire Ch. Les fleurs du mal / Ch. Baudelaire – Paris: Livre de Poche, 2011. – 374 p.

3. Beigbeder F. L'amour dure trois ans / Beigbeder F. – Paris: Editions Gallimard, 2001. – 194 p.

4. Lanoux A. Quand la mer se retire / A. Lanoux. – Paris: Editions Gallimard, 1980. – 384 p.

5. Mauriac F. Le mystère Frontenac / F. Mauriac. – Paris: Bernard Grasset, 1984. – 191 p.

6. Proust M. A l'ombre des jeunes filles en fleurs / M. Proust. – Paris: Editions Gallimard, 1988. – 576 p.

7. de Saint-Exupéry A. Terre des hommes / A. de Saint-Exupéry. – P.: Editions Gallimard, 1984. – 192 p.

У статті проводиться аналіз засобів експлікації референтів експліцитних та імпліцитних макротематичних і макрорематичних референційних зон на рівні інтрадискурсу і визначається роль інтердискурсивних рекурентних референтів у міжжанрових дискурсивних формаціях.

Ключові слова: експліцитні й імпліцитні референційні макротематичні та макрорематичні зони, інтердискурс, інтердискурсема, інтрадискурс, ко(н)текст.

В статье проводится анализ способов экспликации референтов эксплицитных и имплицитных макротематических и макрорематических референциальных зон на уровне интрадискурса и определяется роль интердискурсивных рекуррентных референтов в межжанровых дискурсивных формациях.

Ключевые слова: эксплицитные и имплицитные референциальные макротематические и макрорематические зоны, интердискурс, интердискурсема, интрадискурс, ко(н)текст.

Одержано 15.02.2013.

УДК 801.318

И.А. КОЛТУЦКАЯ,
*кандидат филологических наук, доцент
кафедры славянской филологии
Восточноевропейского национального университета
имени Леси Украинки (г. Луцк)*

СТРУКТУНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКОГО ЯЗЫКОВОГО КОДА УКРАИНОЯЗЫЧНЫХ СТУДЕНТОВ-РУСИСТОВ (ПО РЕЗУЛЬТАТАМ СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНКЕТИРОВАНИЯ)

В статье систематизированы лексико-семантические, грамматические и стилистические компоненты, составляющие основу русского языкового кода студентов-билингвов, обучающихся на специальности «Русский язык и литература и английский язык» в Восточноевропейском национальном университете имени Леси Украинки (г. Луцк, Украина); произведена корреляция средств и факторов студенческого русского языкового кода.

Ключевые слова: молодежный жаргон, языковой код, студенты-билингвы, сленгизм, стилистическая маркировка, факторы языкового кода.

Молодежный жаргон уже достаточно длительное время является объектом научного рассмотрения в классической и современной русистике. Так, целый ряд основоположников социолингвистики прошлого века – А.М. Селищев, В.М. Жирмунский, Л.В. Щерба, А.Д. Швейцер, В.Д. Бондалетов и другие – посвятили свои работы анализу социальных предпосылок возникновения и распространения молодежного жаргона, условий и сферы функционирования. Практическое изучение психологических аспектов корпоративных жаргонов представлено в исследованиях уголовного жаргона несовершеннолетних и молодых преступников В.Ф. Пирожкова, юношеской субкультуры и молодежного арготизма И.Н. Кона, эмотивного аспекта сниженной лексики В.И. Жельвиса и др.

Актуальность выбранной темы данного исследования обусловлена объективной необходимостью научного анализа языкового кода студентов – билингвов, выбравших русистику в качестве своей будущей профессии, в ситуации субординативного билингвизма западноукраинского региона.

Кроме того, чрезвычайно остро сейчас стоит, на наш взгляд, вопрос о преодолении разрыва между научными и конъюнктурными основами языковой политики в Украине.

Целью работы является комплексный анализ и описание языкового кода студентов-русистов: выявление его дифференциальных признаков, описание особенностей словоупотребления, установление значений и функций лексико-семантических единиц и выражений, определение уровня языковой компетенции носителей языка. «...Поведение молодежи обусловлено не только ее общественным положением, но и впечатлительностью, психической подвижностью и возбудимостью, зрительной, слуховой и интеллектуальной восприимчивостью, преобладанием эмоций над разумом и др.», – отмечено в работе А. Запесоцкого «Музыка и молодежь» [4, с. 17]. Очевидно, что период юности, совпавший у наших респондентов с обучением в университете, является одним из важнейших в жизни.

Специфика поставленной цели определила постановку следующих исследовательских задач:

- получение реального языкового кода студентов-русистов методом анкетирования и целевого наблюдения;
- определение состава и структуры лексико-семантического, стилистического уровней языкового кода студентов-билингвов;
- выявление особенностей проявления оценочного компонента в языковом коде студентов-билингвов;
- анализ причин несовершенства русского языкового кода студентов-билингвов западноукраинского региона.

Объектом исследования стали вербализированные (в виде ответов на предложенные вопросы анкеты) особенности языкового кода студентов-билингвов. Непосредственным предметом научного рассмотрения стали основные и второстепенные способы номинации языкового кода студентов-билингвов, содержание и основные функциональные особенности элементов языкового языковой экспликации.

Основой исследовательского материала стал реальный речевой дискурс носителей языка – 78 студентов-билингвов от 16 до 23 лет, обучающихся в настоящее время на специальности «Русский язык и литература и английский язык» в Восточноевропейском национальном университете имени Леси Украинки (г. Луцк, Украина).

Родители 21% опрошенных живут в городах, 79% – в сёлах Волынской, Ровенской, Тернопольской, Львовской областей. Таким образом, исследование представляет своеобразный «срез» языкового кода студентов-билингвов – представителей западноукраинского региона. 99% опрошенных – девушки. Все респонденты назвали своим родным языком украинский, языком обучения по первой специальности – русский.

В процессе исследования были использованы экспериментальные лингвистические методы анкетирования; комплексного анализа; описательный, а также приёмы – наблюдение, сравнение, сопоставление, обобщение, классификация анализируемого материала, интерпретация.

В целях решения поставленных исследовательских задач работы была разработана анкета-вопросник.

Структура анкеты

I. Первый блок вопросов – «социологическая» часть анкеты; содержит вопросы социодемографического и биографического характера об информанте. Важной составляющей данного цикла вопросов анкеты является языковая самоидентификация респондентов.

II. Второй блок и все последующие составляют собственно «лингвистическую» часть анкеты. Данный цикл, кроме того, включает и самооценку языкового социокода респондента.

III. Третий цикл вопросов отображает знания норм русского языка, а также проявляет особенности употребления ненормативных элементов, что при анализе дало возможность оценить общую культуру языка представителей студенческой молодежи.

IV. Четвертый блок выявляет уровень языковой компетенции личности. Ряд вопросов в этой части анкеты представляют тест на реализацию языковой способности опрошенных, что позволяет определить уровень языковой креативности испытуемых.

Анализ полученных данных студенческого языкового кода подводит к выводу, что культура речи зависит от общей культуры, развитости и грамотности ее носителей. Наши наблюдения свидетельствуют также о том, что наличие или отсутствие в речи молодых людей нормативных и ненормативных элементов непосредственно связано с их успеваемостью в учебе. Молодые люди, которые учатся хорошо, достаточно редко используют в своей речи сленговые слова и выражения. И, наоборот, если студент имеет плохие оценки, часто нарушает дисциплину и т. д. – его язык изобилует сленгизмами.

Полученные в результате анкетирования данные свидетельствуют, что в количественном отношении среди лексико-семантических элементов в основном преобладают единицы общенационального языка: они составляют приблизительно 80% всей использованной респондентами лексики. Как правило, это наименования широких категориальных понятий: *любовь; помощь; понимание; друзья; музыка; одежда; прическа; люди; родители; человек; работа; коллеги; природа; отдых; животные; отношения; мир и др.*

Вместе с тем языковые реакции респондентов пестреют жаргонизмами, которые можно разделить на несколько **лексико-семантических групп**. Основными среди них являются:

1) наименования музыкальных инструментов: *кухня, ударные; басуха; балалайки, музня; вертушка;*

2) наименования близких друзей, компании: *герлы; коллеги; старички; девчата; дружбаны; пацаны; пацики;*

3) наименования представителей молодежных субкультур: *гопы, гопники; казлы; придурки; это sucks; тормозы; неформалы.*

4) наименования отношений между людьми: *терки; лямур; кидалово; шуры-муры; перетирки; возня; любовь-морковь.*

5) наименования привлекательной девушки: *деваха; красотка; симпотяга; симпатяшка; классная баба; солнце; мочалка; kobieta; чувиха; принцесса; ангел; модель; милашка; куколка; милая леди; прикольная девка;*

6) наименования характеристик привлекательного парня: *красавчег; красавчик; мальчик; лялюня; клевый парень; симпотный; лапочка; мачо; сплошной гламур; супер-мэн; красавец; милашка; мужик; пацки; мужчинистый; мужчинка;*

7) наименования причесок: *причухан; ирокез; прича (-я); причандос; стиль; шевелюра; шевелюрр; стог; причисон; патлы;*

8) наименования одежды и обуви: *прикид; шмотки; шмот; тряпки; лохмотья; костумчик; шузы; шузняк; калоши; барахло; сандали.*

В целом количество жаргонизмов в речи студентов-русистов невелико, что не позволяет квалифицировать их языковой код как особый студенческий сленг.

Одно из заданий анкеты предусматривало подбор собственных названий для различных учреждений и организаций. При этом респондентами также были использованы общеупотребительные слова. Так, наиболее удачными, по мнению анкетированных, названиями являются:

«Салон красоты», «Твой стиль», «Цирюльня», «Красотка», «Шоколад», «Лилия», «Наталия», «Елена», «Красота – это чудо», «Осуществление вашей мечты», «Шик», и др. – для косметического салона;

«Финансы и кредит», «Мечта», «Капитал», «Сбербанк», «Банк, который дарит деньги», «Европейский стандарт», «Доверие», «Золотой теленок», «Стабильность», «Банк», «Трехлитровый – вы с нами в маринаде!» и др. – для банка;

«Где-то на Западе...», «Однажды вечером», «Риск и шампанское», «Мы даже не...», «Приключения...», «На краю пропасти», «Прогулка по лезвию», «Путешествие», «Мои приключения в...», «Жизнь студента», «Путеводная звезда», «Отдых», «Риск» и др. – для приключенческого фильма;

«Мода+», «Дева», «Золотой мир» и др. – для изысканного бутика;

«Связь с миром», «Все и обо всем», «Что? Где? Когда?» и др. – для Интернет-кафе;

«Зима», «По секрету всему свету», «Мы не делаем рекламу», «Для всех», «Все продадим...» и др. – для рекламного агентства;

«Здоровин», «Здоровье» и др. для лекарственного препарата;

«Всегда прекрасна», «Красота», «Свежесть», «Молодость» и др. – для косметического крема;

«Мое», «Для любимых», «Подводный риф», «Восторг», «Объединение», «Пальчики оближешь», «Секрет фирмы», «Ванька», «Попробуй и скажи, что плохо», «Мечта каждого» и др. – для фирменного блюда и другие.

Среди приведенных респондентами наименований значительное место принадлежит словам иноязычного происхождения. Это, например:

«Афродита», «Гламур и я», «Бэби-фрояйн-бамбина», «Oh, my God!», «Marson body saloon», «Kika», «Визаж», «Монтана», «Фея», «Beauty», «Венера», «Ника», «Мираж», «Квин», «Эдем», «Леди», «Клеопатра», «Вилле Вало» – для косметического салона;

«TNT», «Golden Universe bank», «Free of money», «Супер банк», «Денег.net», «Экспресс», «Intercontinental», «Леприкон», «Прогресс» – для банка;

«Авантюра», «Мир экстрима», «Сумасшедший уикенд», «Сиеста у Берни», «Захватывающий блокбастер» и др. – для приключенческого фильма;

«Тифани», «Яппи Стил», «Сэконд», «Style», «Аполлон», «Есения», «Fashion», «Sirena beauty», «Second hand for men», «Элегант», «Джентльмен», «Белатрисс», «Mister stile», «Мери Поппинс», «Колье», «Элегант», «Мачо», «Шоумен», «Леди Ди», «Roben», «Golden world», «Эгоист», «Нарцисс», «Maks», «Dolce&Gabbana», «Сенсус», «От Джани» – для изысканного бутика одежды;

«Интерблюз», «Интерком», «Кайф», «Горячая собака», «DOSматочно», «Собачка. ru», «Гугабайт», «Интерный кофе», «Granic. net», «Сервер» – для Интернет-кафе;

«Universe», «Банзай», «cbi», «Креатифф», «www», «Net», «Диамант», «Faishen», «Орлеан», «Zima-Leto», «Пиар» – для рекламного агентства;

«Second hand market», «Манго», «Маркет», «Чипок», «Фуршет», – для продуктового супермаркета;

«Hi-Tech», «Бытовая Венера», «МВН», «Planet electro», «M-Video», «Технокласс», «Melody+», «Elektronik», «Хакер», «Техно Люкс», «Фоксрот» – для магазина бытовой техники;

«IRON KID», «Children prison», «Карлсон», «Пионер», «Беби Куллер», «Шкет», «Memento mori» – для детского сада;

«Art city», «Oxford», «Вундеркинд», «Study for science», «Диалог», «School», «Альма-Матер», «Veni, vidi, vici» – для частной школы;

«Printer», «Инициал», «Office», «Комета», «Принт-сервис», «Креатив», «Реагент», «Арт-дизайн» – для полиграфической фирмы;

«FuckDonald's», «Гастрит», «Робин Бобин», «Dead Dog», «McDonalds», «Мак чикен магетс М.С.», «Фиш-ланч», «Большой бутик food» – для фаст-фуда;

«Авиценна», «Блакраминтетион» и др. – для лекарственного препарата;

«Флора», «Gormid», «Илионе», «Merlin» и др. – для косметического крема;

«Виолет», «Тоффи», «Экзотика», «Нэо», «Фишка» и др. – для «фирменного» блюда и др.

В целом в языке студенческой молодёжи лексико-семантические элементы общеупотребительного дискурса коррелируют с яркими жаргонизмами; иноязычная лексика в номинативной не превышает общеупотребительную.

Характерной особенностью лексико-семантического уровня языкового кода студенческой молодёжи является наличие стилистической маркировки. В функционально-стилевом плане 80% лексических единиц имеют разговорную окрашенность. Среди грамматических элементов, формирующих яркую стилистическую маркировку лексико-семантических элементов, ведущее место принадлежит аффиксам субъективной оценки широкого спектра.

Активность **субъективно-оценочных аффиксов** представлена в таких примерах:

- братишка (характеристика жестокого человека);
- лентяй, шаровик, раздолбай (характеристика ленивого человека);
- буська, солнышко, зайка, зайчик, кошечка, маська, птенчик, серенький, котик, малышка, звездочка, цветочек, беленький, муська (характеристика любимого человека);
- трудяга, пчелка, молодчага, трудоголик, работяга, чайничек (характеристика трудолюбивого человека);
- счастливчик, выдумщик, умняк, умник, везунчик (характеристика находчивого человека);
- мелочник, слабак, жадина, жмотина, (характеристика мелочного человека);
- тушка, ветерок, зверюга, отморозок, нагленьш (характеристика предателя);
- красотища, киска, завитушка (характеристика привлекательной девушки);
- лялюня, изюмчик, бегемотик, бодрячок, громадина, паренек, петушок, парнюга (характеристика привлекательного парня);
- «Пиарилка», «Розкрутка», «Машинка» «Стёклушки», «Психушка» (названия рекламного агентства);
- «Подросточек», «Подгузничек», «Трусики», «Садик», «Росинка», «Малышка», «Звездочка», «Чудик», «Зверушки», «Абуська», «Белочка», «Антошка», «Какушонок», «Мотылек», «Червячок», «Манюня», «Масяня», «Детишки» (названия детского сада);

- «Гламурчик», «Годзилка» (названия бутика);
- «Кошати́на», «Рыгайловка», «Минутка», «Объедалка», «Фастфудня» (названия фаст-фуда);
- «Инка» (название Интернет-кафе);
- «Печаталка» (название полиграфической фирмы);
- «Хавчик», «Толстячек», «Авоська», «Монетка», «Покупайка», «Ешька» (названия продуктового супермаркета);
- «Буржун», «Перчики», «Любимчик» (названия частной школы);
- «Железяка», «Бытовка», «Поломка» (названия магазина бытовой техники) и др.

Особо следует отметить оценочную роль семантической транспозиции. Так, активность **лексической метафоры** представлена такими единицами:

- *зло, деградат, гитлер, козел, деспот, изверг, тиран, агрессор, демон, гад* (жестокый человек);
- *одиночка, волк* (необщительный человек);
- *конь, пахарь* (трудолюбивый человек);
- *крыса, свинья, гнида, зараза* (предатель);
- *тунеядец, трутень, мажор, долбень, мухомор* (ленивый человек) и др.

Актуальной в названиях заведений оказалась и **метафорическая гипербола** с явно выраженной **саркастической окраской**:

- «Последний рубль», «Санузел», «Прощай реальность» (Интернет-кафе);
- «Исправительное заведение «Memento mori», «Институт развития детского бандитизма» (детский сад), «Химия» (косметический салон) и др.

В ответах респондентов наблюдаются **лексические окказионализмы**, которые чаще всего создаются **осново- и словосложением**:

- «Жраркозборище», «Зернохранилище» (продуктовый супермаркет);
- «Баблохранилище», «Халявабанк», «РозВодБанк», «Банкрутбанк» (банк);
- *Воркоголик, работоголик, трудоголик, газонокосарь* (трудолюбивый человек);
- «Быстроед» (фаст-фуд);
- «Сдирайббало» (частная школа).

Характер эмоционально-экспрессивной стилевой оценки проявляется в чрезвычайном преобладании **отрицательных оценок**. Положительные стилевые коннотации наблюдаются только в определениях, которые респонденты выбрали для характеристики любимого человека: *котенок, солнышко, зайчонок, ангел* и др.; таких понятий, как «дружба»: *верная, крепкая, искренняя, вечная, настоящая, бескорыстная*, «родина»: *самая важная, дружеская, большая, теплая, веселая* и др.

В наибольшей мере оценочный компонент проявляется в синтагматике и ассоциативных связях, представленных при выполнении заданий V блока.

Так, в определениях к словам **«жизнь»** мы получили 78% положительно окрашенных асоциантов (*прекрасная, безоблачная, веселая, интересная, важная, долгая, красивая, счастливая, беззаботная, непредсказуемая*), 22% – отрицательно (*сложная, монотонная, тусклая, ложная бессмысленная, циничная*);

«смерть» – 15,5% (*нужная, легкая, быстрая, освобождение, спокойная, тихая, достойная, как сон*) и 84,5% (*ужасная, жестокая, несправедливая, внезапная, беспощадная, холодная, страшная, неизвестная, неожиданная, серая, мучительная, трагическая, тягелая, непонятная, темная*) соответственно;

«любовь» – 73% (*обоюдная, взаимная, яркая, большая, страстная, вечная, светлая, добрая, долгая, верная, чистая, безграничная, искренняя, честная, нежная, настоящая, романтическая, безоблачная, всепрощающая, бесконечная, всепоглощающая, красивая, бурная, сильная, сладкая*) и 27% (*безответная, проходимая, жестокая, трагическая, слепая*) соответственно;

«дружба» – 95% (*большая, искренняя, бескорыстная, верная, истинная, долгая, крепкая, сильная, надежная, безвозмездная, хорошая*) и 5% (*уязвимая, непродолжительная*) соответственно;

«государство» – 53% (*большое, родное, уважаемое, законное, сильное, могущественное, неразделимое, величественное, богатое, свободное, цивилизованное, чест-*

ное, непредвзятое, независимое, демократичное) и 47% (коррупцированное, бесправное, нестабильное, бедное) соответственно;

«мир» – 83% (огромный, прекрасный, большой, честный, добрый, неповторимый, зеленый, необъятный, крепкий, красивый, великий, дружественный, чудесный, загадочный) и 17% (тесен, худой, изменчивый, жестокий) соответственно;

«молодежь» – 87,5% (умная, веселая, современная, золотая, прогрессивная, счастливая, честная, добрая, современная, модная, активная, безмятежная, доверчивая, продвинутая, образованная, задорная, энергичная) и 12,5% (испорченная, наивная, разнужданная, глупая, избалованная) соответственно.

Практически 100% опрошенных дали положительную оценку стимулам **семья** и **страна**. Например, **семья** – важная, дружеская, теплая, вечная, большая; это любовь, уют и тепло; **страна** – незаменимая, чудесная, интересная, богатая, роскошная, родная, единственная.

Резко отрицательные определения для понятий **политика** и **правительство**.

Политика, в большей части опрошенных – бессмысленная, жестокая, грязная, фальшивая, коварная, предательская, злая, «бабловитая» и т. д.

Правительство – нечестное, лживое, тупое, эгоистическое, бандитское, продажное, отстойное, вероломное и т. д.

В целом характер определений к наименованиям фундаментальных морально-этических (жизнь, смерть, родина, дружба и др.) и социальных (страна, государство, политика и др.) концептов свидетельствуют, с одной стороны, о разочарованности, некоторой социальной растерянности представителей студенческой молодежи, отсутствии возможностей для самореализации, отрицательном отношении к процессам и явлениям общественного развития; с другой стороны, – о силе родственных связей, вечности этнических ценностей (родина, страна, мир и т. д.), о некоторой заинтересованности и небезразличии к жизни и будущему Отчизны.

Данные проведенного анкетирования позволяют обнаружить две группы факторов формирования языкового кода представителей студенческой молодежи. Объективные факторы связаны с целым рядом характеристик развития современной культуры, информационных технологий и неудовлетворительным научным уровнем языковой политики в стране. Субъективные факторы обусловлены личностными характеристиками, недостаточной требовательностью молодых людей к себе и к своему окружению, слабым уровнем внутренней языковой культуры независимо от уровня образования.

Среди объективных факторов, которые влияют на формирование языкового кода молодежи, основными являются:

- языковая ситуация резко субординативного билингвизма в западноукраинском регионе, где во всех официальных общественных сферах используется государственный украинский язык, а русский остается языком массовой культуры и интернетсайтов;

- нечеткость литературных норм в языке массовой культуры и книжно-письменной литературы;

- расширение поля коммуникативного пространства (общение в сети Интернет) и, как следствие, резкое сокращение и упрощение языкового кода;

- экспансия англоязычной (преобладающим образом музыкальной) продукции.

Группу производных факторов языкового кода студентов образуют следующие:

- ослабление требований к себе как к личности. Практически все респонденты признали, что используют слова-паразиты (99%) и ненормативную лексику главным образом в транспорте, в общении (97%) и на базаре (84%) «с целью эмоциональной разрядки» (97%);

- сознательное и несознательное ограничение «живой» языковой коммуникации с родителями, ровесниками, преподавателями, что неизбежно ведет к ослаблению языкового кода молодых людей;

- низкий уровень языковой культуры: 93,7% опрошенных русский язык считают языком обучения и специальности, однако ни одна из анкет не заполнена без ошибок. Практически все респонденты оценили знание русского языка на «4» по пятибалльной шкале,

однако ответы на вопросы по проверке владения нормами русского языка продемонстрировали крайне слабое владение языковыми нормами.

Факторами, влияющими на трансформацию дискурса студенчества в контексте формирования интеллектуальной среды в вузе, являются влияние социальной среды, включающей дискурс СМИ; распространение заимствованной лексики; социальное происхождение студентов, низкий уровень школьной подготовки; отток кадров профессорско-преподавательского состава из образовательных учреждений.

Управление качественными характеристиками студенческого дискурса как аспектами общекультурного уровня возможно при использовании социальных технологий общения как системы приемов обучения и воспитания культуры речи и общения во взаимодействиях различного уровня, существующих в образовательном пространстве.

Список использованной литературы

1. Балла О. Молодость: завершённый проект / О. Балла // Знание-сила. – 2007. – № 1. – С. 46–52.
2. Горбачевич К.С. Нормы современного русского литературного языка / К.С. Горбачевич. – М.: Просвещение, 1981. – 208 с.
3. Грачев М.А. Словарь современного молодежного жаргона. Более 6000 жаргонизмов. Жаргон школьников, студентов, фанатов, панков, хип-хоперов – более сорока молодежных групп и объединений / М.А. Грачев. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 672 с.
4. Запесоцкий А.С. Музыка и молодежь / А.С. Запесоцкий. – М.: Знание, 1988. – 64 с. (Новое в жизни, науке и технике. Серия «Эстетика»; Вып. 11).
5. Панова Н. Мовленнєва поведінка як прояв соціального життя / Н. Панова // Соціальна психологія. – 2007. – № 4. – С. 80–86.

У статті систематизовано лексико-семантичні, граматичні та стилістичні компоненти, що становлять основу російського мовного коду студентів-білінгвів, які навчаються на спеціальності «Російська мова і література та англійська мова» в Східноєвропейському національному університеті імені Лесі Українки (м. Луцьк, Україна); проведено кореляцію засобів і чинників студентського російського мовного коду.

Ключові слова: молодіжний жаргон, мовний код, студенти-білінгви, сленгізм, стилістичне маркування, фактори мовного коду.

The article considers the lexico-semantic, grammatical and stylistic components that provide the basis for Russian language code of the bilingual students of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk, Ukraine), who specialize in Russian and English language and literature. The correlation of means and factors of students' Russian language code has been made.

Key words: youth slang, language code, bilingual students, slangism, stylistic colouring, language code factors.

Одержано 15.02.2013.

УДК 811.161.1'373(07)

Н.Г. ПИРОГА,
*кандидат педагогических наук,
доцент кафедры славянской филологии
Института филологии и журналистики
Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки
(г. Луцк)*

СЕМАНТИЧЕСКИЕ, СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ И ОРФОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЛОВ С ПОЛ-, ПОЛУ-

Статья посвящена комплексному исследованию семантики, структуры и правописания новообразований, содержащих компоненты пол-, полу-. Подобное исследование позволяет определить статус соответствующих препозитивных элементов и установить некоторые методические основания их правописания со словами.

Ключевые слова: орфография, дефис, значение, морфема, аффикс, полуаффикс, аффиксоид, префиксоид, словообразование.

Проблема слитных, дефисных и раздельных написаний на всех этапах истории русской орфографии нового времени (с XVIII в.) была и остается сложной и спорной, а практика слитных и дефисных написаний – нередко противоречащей сформулированным правилам. Это связано с тем, что правила орфографического оформления дефиса опираются на разные языковые принципы: традиционный, семантико-синтаксический – при разграничении слов и словосочетаний; морфологический, семантический и др. Так, для словосочетаний типа *половина города, половина дома, половина неба* весьма характерна тенденция к сложению в одно слово: *полгорода, полдома, полнеба*. Немаловажное обстоятельство при этом – возможность включения структуры образующегося слова в существующую совокупность структурных типов цельнооформленных слов. Однако, с орфографической точки зрения, написание **пол-** в новообразованиях различно: *полгруши – пол-яблока – пол спелого яблока; полмандарина – пол-апельсина – пол сладкого апельсина; полгорбуши – пол-лосося – пол солёного лосося; полкоробки – пол-ящика – пол деревянного ящика*.

Таким образом, область слитных, дефисных и раздельных написаний, требующая преобразований, относится к «горячим точкам» современной русской орфографии. Вышедший в свет более 50 лет назад свод «Правил русской орфографии и пунктуации» (1956 г.) применительно к слитным, дефисным и раздельным написаниям во многом устарел. Сегодня выходят разнообразные справочники и пособия по орфографии, специалисты предлагают новые правила, однако разноречивость в написании сложных слов, причем не только в орфографической практике, но и в словарях, очевиден. Объяснить такую «неупорядоченность» данной области орфографии можно с исторической точки зрения. В ранний период употребления дефиса единственными принципами написания были языковое чутье и интуиция пишущего. Однако и после появления в XIX в. грамматик и правил правописания разноречивость при выборе слитного, дефисного и раздельного написания продолжался, на что указывали многие исследователи истории орфографии (Б.И. Осипов, В.Ф. Иванова, Т.Д. Григорьева, Р.Й. Кочубей). Разработкой принципов кодификации в области слитных, дефисных и раздельных написаний в XX в. занимались М.В. Панов, Б.З. Букчина, Л.П. Кала-

куцкая, В.В. Лопатин, С.М. Кузьмина, С.Н. Зайцева и многие другие, однако проблема написания сложных слов не была решена и в XX в. Это можно объяснить изначальной неоднозначностью семантико-синтаксического принципа. История показывает, что и до нашего времени во многих затруднительных случаях, касающихся этой области орфографии, пишущие полагаются на свою интуицию, свое языковое чутье. И если практика письма показывает, что написание не соответствует правилу, это должно служить сигналом к поиску наиболее оптимального способа изменения правил.

Целью настоящей статьи является комплексное исследование семантики, структуры и правописания образований, содержащих компоненты **пол-, полу-**. Подобное исследование позволит определить статус соответствующих препозитивных элементов и установить некоторые методические основания их правописания. Для анализа нами специально выбрана довольно большая в количественном отношении (около 8000) группа слов, образованных с помощью элементов **пол-, полу-**, допускающих их толкование как корневых (наличие у морфем самостоятельного значения) и как префиксоидов (функциональное сходство с префиксами).

В специальной лингвистической литературе неоднократно поднимался вопрос о природе морфем **пол-, полу-**, но однозначного ответа на него нет. Одни исследователи рассматривают **пол-, полу-** в качестве «корня-морфемы» (Н.Б. Востокова, Н.Л. Рязенцев), другие отмечают, что **пол-, полу-** имеет префиксальный характер (В.Г. Григорьев). В.Г. Григорьев считает, что образования с **пол-, полу-** только тогда можно признать сложными, когда они не утрачивают связи со словосочетаниями, а в остальных случаях являются префиксом [1]. В современной лингвистической литературе появляется новая точка зрения, согласно которой морфема **пол- (полу-)** квалифицируется как морфема переходного типа или аффиксоид. Феномен аффиксоидов как переходного явления в языке исследуется лингвистами достаточно продуктивно (см. работы Н.М. Панского, В.В. Головина, В.Н. Немченко, Н.М. Шанского, В.В. Лопатина, М.Д. Степановой, Э.Л. Григоряна, Н.А. Николиной и др.). Между тем до сих пор нет устоявшегося мнения как об их статусе в системе прочих значимых частей слова, так и о возможностях их типизации. Задавшись вопросом, могут ли явления переходного характера быть кодифицированы словарями узусальной лексики, мы увидели, что описание многих морфем, по тем или иным параметрам подходящих под определение «аффиксоид», не совпадает даже в академических толковых словарях. В ряде толковых словарей препозитивные морфемы квалифицируются как первые части сложных слов. Вместе с тем в ряде толковых словарей (БАС; МАС2; БТС; СНС; ТС-XX) препозитивные морфемы квалифицируются как первые части сложных слов, т. е., по сути, префиксоиды. Толкования **пол-**, данные в БАС и МАС2, совпадают полностью (Ср. МАС2: Первая составная часть сложных слов, соответствующая по значению: 1) слову *половина* (*полвоза, полдеревни*); 2) слову *половина* с добавочным смысловым оттенком: значительная часть чего-л. (*полжизни, полсвета*) и др.

Словарное определение «первая часть сложных слов» носит формальный характер (чем можно объяснить объединение под этой характеристикой усеченных основ, связанных корней, элементов (компонентов) сложения, препозитивных морфем, префиксов, полупрефиксов, аффиксов, аффиксоидов, префиксоидов и др.), в отличие от определения типа «префикс», прямо называющего морфемный статус. Закономерно вытекает вопрос: почему, несмотря на устойчивую лексикографическую традицию квалифицировать **пол- и полу-** как первые части сложных слов, зачастую встречаем такие разные названия. Чтобы внести определенность в отношении их морфемного статуса, вспомним критерии выделения корня, префикса и префиксоида.

Н.М. Шанский относит к корневым морфемам непроеизводные основы, которые в каждом слове являются основным элементом, мотивирующим его значение [8]. В.Н. Немченко дополняет это замечание критерием повторяемости в составе всех родственных слов, образующих словообразовательное гнездо; а также критерием незакрепленного места в слове, отмечая также, что корневая морфема должна номинировать фрагмент реальной действительности [3]. «Русская грамматика – 80» утверждает, что «корневой морф может полностью совпадать с основой». Среди признаков префиксов необходимо отметить способность образовывать слова в качестве одиночно выступающей морфемы, «более

узкий, чем у суффиксов, диапазон действия» [8, с.100]. Префикс должен выражать лексико-грамматическое значение; «может иметь побочное ударение» [3, с. 21].

Выделение аффиксоидов в современном русском языке, приписывание той или иной морфеме статуса аффиксоида – процедура чрезвычайно сложная. Н.С. Гриценко в статье «Семантика аффиксоидов в современном русском языке» рекомендует использовать критерий семантического развертывания в мотивирующее словосочетание. Там, где это развертывание затруднено, где лексическое значение части сложного слова не совпадает с лексическим значением компонента мотивирующего словосочетания, следует вести речь об аффиксоидах. Н.М. Шанский считает, что «аффиксоиды – компоненты сложного слова, функционально тождественные словообразовательным аффиксам» [8, с. 115]. Наличие аффиксоидов ускоряет процесс появления сложных слов, необходимых для обозначения новых реалий. В то же время следует отметить, что аффиксоиды участвуют в образовании слов, обозначающих новые понятия, и просто заменяющих словосочетания, но называющих уже известные явления. Е.А. Василевская, М.Д. Степанова признают свойством, присущим только аффиксоидам, потерю полнозначной семантики, затухание связи с соответствующим корнем. Это явление М.Д. Степанова называет «семантическим побледнением» [5]. В «РГ – 80» аффиксоиды интерпретируются как «связанные опорные компоненты сложения». А.Н. Тихонов подчеркивает: «Аффиксоиды – это морфемы переходного типа. Они аффиксоподобны, но не тождественны ни аффиксам, ни корням» [7, с. 673]. В.В. Лопатин называет аффиксоидом «компонент сложного или сложносокращенного слова, повторяющийся в составе ряда слов и приближающийся по своей словообразовательной функции к аффиксу...» [2].

Вслед за современными дериватологами мы называем аффиксоидами такие словообразовательные части слов, которые занимают промежуточное положение между корневыми и аффиксальными морфемами. А **префиксоиды** – это *корневые морфемы, употребляющиеся в функции префиксов. Способность / неспособность той или иной морфемы выступать в современном русском языке как в качестве служебной, так и корневой, является основным показателем разграничения аффиксоидов и аффиксов.* Статус морфем **пол-, полу-** – неоднозначен. Они являются корневыми в тех словах, опорный компонент которых обозначает денотат, способный делиться на две половины: *пол-* (*полчаса, полгода, полдороги, полсотни, полпути, полвека, полдня, полжизни, полминуты, полнеба, полдела*). Чаще всего опорный компонент в таких случаях является именем существительным. В составе глаголов, наречий, существительных, имеющих абстрактное значение, качественных прилагательных выступает морфема **полу-**, выполняющая функцию префикса: *полу-* (*полувзгляд, полуулыбка, полумесяц, получеловек, полуботинки; полулежать, полунаучный*). Особенности в словообразовании лексем с **пол-, полу-** обусловлены семантическим статусом морфемы: корневая или аффиксальная в зависимости от значения.

Среди разных значений **пол-** значение «половины» является основным. Словари дают следующие толкования «половины»:

СлРЯ, XVI: *ПОЛЪ, м. и ж. 1. Одна из двух частей чего-либо (иногда неравных); половина. 2. Одна из сторон чего-либо, берег. 3. Середина чего-либо.

СОШ: Половина, -ы, ж. 1. Одна из двух равных частей, вместе составляющих целое. 2. Середина какого-нибудь расстояния, промежутка времени. 3. Отдельная часть помещения (устар.).

ЭСРЯ: Пол «половина». Древнерусское ПОЛЪ «половина, одна из двух частей целого» достигает праслов. * *roľ* из * *roľu* ... В ней короткий *й* сменился на *ъ*.

Итак, мы имеем языковой знак **пол**, основное значение которого – значение половины, другими словами – «одна вторая равная доля чего-либо». Сравнив толкование анализируемой морфемы в разных словарях, можно обнаружить незначительные расхождения. Разногласий не возникает по поводу элементов **пол-** и **полу-**, которые во всех словарях (и во всех значениях) подаются как первые части сложных слов, то есть постулируется их корневой характер (косвенно).

Морфема **пол-** многозначна в современном русском языке: в тех случаях, когда компонент **пол-** сохраняет значение «половина» или «середина» (*полведа, полгорода, полгруши, полжизни*), эта морфема, безусловно, является корневой, поскольку сохраняются

генетические смысловые связи с исходным древнерусским словом *ПОЛЬ; если же компонент **пол-** теряет исходное значение, подвергается абстрагированию, есть основания полагать, что данная морфема тяготеет к префиксу (*полдень, полночь*). Во всяком случае признаки корневой морфемы частично утрачиваются.

Таким образом, морфема **пол-**, с одной стороны, сохраняет статус корневой, не теряя смысловой связи с исходным словом *ПОЛЬ, а с другой стороны, подвергается процессу преобразования, приобретая признаки префикса (аффиксоида). Часть **пол-**, присоединяемая только к существительному, компрессирует таким образом управление N1 + N2 («половина чего-либо»), причем появившееся производное может употребляться лишь в именительном и винительном падежах ед. ч. (*лежит полмандарина, съест полмандарина*). **Пол-** является усеченной основой существительного «половина». Слова с этой частью предпочтительнее трактовать как сращения, лексикализованные словосочетания, где синтаксически главной является основа **пол-**, а вторая основа с «застывшим» окончанием родительного падежа утрачивает грамматическую самостоятельность. При согласовании этих сращений в нужном падеже (кроме именительного и винительного) говорящий вынужден реконструировать полную синтагму (*нет половины мандарина, говорит о половине мандарина* и т. д.). Имена существительные типа *полмандарина, полтарелки* образованы путем сложения (второй компонент – форма родительного падежа), главным словообразовательным средством которых является флексия. Способ продуктивный: практически все имена существительные, которые обозначают предмет или явление, способные делиться на половины или примерно равные части, могут быть образованы данным способом.

Слова типа *полдень, полночь* содержат этимологически ту же часть **полу-**, но усеченную в именительном и винительном падежах, видимо, в результате деэтимологизации. Об этом свидетельствуют формы остальных падежей (а также и сама полнота падежной парадигмы) и производные прилагательные *полуденный, полуночный*. Слово *полтора* содержит нулевую реликтовую флексию, материально представленную в косвенных падежах **-у** (подходящим для нее видится термин «интерфикс», «флексоид», некоторые исследователи предлагают также термин «постфиксоид»).

Морфема **полу-**, на наш взгляд, заслуживает особого внимания, потому что обычно рассматривается как тождественная элементу **пол-** (часто можно встретить такое употребление: **пол-/полу-**). В лингвистической литературе **пол-/полу-** традиционно относят к одной морфеме (В. Черепанов, А. Теленкова), другие – к вариантам (П. Рогозникова). С диакронической точки зрения, **пол-, полу-**, несомненно, родственные морфемы, однако на данном этапе развития их следует рассматривать как две самостоятельные, имеющие разную семантику, или как варианты одной морфемы в том случае, когда значения их тождественны. Подтверждением семантической дифференциации данных морфем служит тот факт, что даже в том случае, когда **пол-, полу-** присоединяются к одной и той же единице, отчетливо видны различия в значении (ср.: *полувагон* и *полвагона, полужверь* и *ползверя*). В образованиях типа *полночь* и *полуночь, полдень* и *полудень* морфемы **пол-, полу-** тождественны по семантике (обозначают «половину» или «середину» денотата, названного опорным компонентом сложения), следовательно, являются вариантами одной корневой морфемы. Однако эта тождественность может быть подвергнута сомнению. Дело в том, что слова с частью **полу-** обладают полной парадигмой падежных и числовых форм, то есть изменяются как обычные префиксальные слова (или сложения с первым несамостоятельным компонентом). Часть **полу-** ведет себя действительно как префикс(оид), не меняя морфологических свойств базовой основы: *полубокс, полумрак, полувагон, полунанек, полуось, полусвет, полутакт, полуфинал, полужабрикат, полукруг*. Морфологический способ образования слов с **полу-** представлен преимущественно префиксальным способом. Определение данного способа в словах сопряжено с некоторыми трудностями, так как здесь, по-видимому, следует учитывать, что те слова, в которых **полу-** утратило значение «половины» и приобрело различные оттенки качественного значения, образованы префиксальным способом, являющимся довольно продуктивным в современном русском языке: *полувзгляд, полуулыбка, полусырь* (ср.: в сложениях типа *полудень, полукруг* компонент **полу-** имеет значение «половины» или «середины»). В образованиях имен при-

лагательных **полу-** имеет оттенки качественного значения «почти», «не совсем», «подобный», «не вполне», т. е. является префиксом: *полунаучный, полухрустальный, полушерстяной, полужимный, полужетный*.

Морфема **пол-** с косвенным падежом **полу-** (в просторечии **пол-** неизменно), при этом **пол-** требует родительного падежа, а косвенный падеж **полу-** является согласуемой морфемой (*полдня потратить на поиски*; ср. *около полудня*). Впрочем, **пол-** и **полу-** все более превращаются в неизменяемую первую часть составных слов со значением «половины» или «середины» чего-нибудь: *полукруг, полуоборот, полдень, полночь* и т. п. С исторической, диахронической, словообразовательной точки зрения такие слова следует рассматривать как образованные лексико-синтаксическим способом. Это особая разновидность так называемых слияний, или сращений. Начальный компонент **пол-** (в косвенных падежах возможно с **полу-**) в составе подобных существительных представляет собой древнее существительное *ПОЛЬ (в родительном падеже единственного числа – *ПОЛУ-) употреблявшееся в значении «половина». Второй конечный компонент сложения, с исторической точки зрения, – это форма родительного падежа существительного, обычная при сочетании с существительным *поль (половина). С описательной, синхронической точки зрения, рассматриваемые существительные представляют собой особую разновидность сложных слов [6]. Начальный компонент сложения **пол-** соответствует существительному «половина» и воспринимается как усеченная основа данного существительного. Появляющийся в косвенных падежах гласный **-у-** (ср.: *полчаса, получасом, в получасе*), представляющий собой древнее окончание родительного падежа, может рассматриваться как интерфикс или соединительный гласный (ср.: *двуглавый, пятизначный, сорокалетний*). Окончание родительного падежа второго компонента сложения выполняет функцию словообразующей морфемы и служит одним из средств выражения словообразовательного значения производных существительных рассматриваемой структуры. На этом основании способ синхронического словообразования подобных существительных К.А. Тимофеев определяет как сложнфлексионный [6].

Статус морфемы является главным фактором структурного своеобразия слов с **пол-**, **полу-**. Исходя из понимания морфемы **пол-** как префиксоида, следовало бы писать все слова с **пол-** слитно (ср.: *полгектара и поларшина, полкорабля и поляхты, полгрядки и полгорода, полтарелки и полложки, полкоробки и полящика, полКиева, полАзии*). Дефисное написание **пол-** со словами, начинающимися на гласный и л, не поддается логике пишущего: почему *полвторого* слитно, а *пол-одиннадцатого* через дефис; *полгруши* слитно, а *пол-яблока* через дефис? Единицы типа *пол-лимона, пол-ящика, пол-Москвы* по сути являются словосочетаниями. Легко заметить, что элемент **пол-** в подобных единицах тождествен по значению слову «половина» (ср. *пол-лимона* и *половина лимона, пол-ящика* и *половина ящика, пол-Москвы* и *половина Москвы*). В современном русском языке в слове «половина» выделяется корень *половин-*, усеченным вариантом которого и является элемент **пол-**. Исходя из этого, можно предположить, что *пол-лимона* является либо сложным словом, либо сочетанием слов. Синтаксическое поведение подобных единиц обнаруживает общие свойства именно со словосочетаниями. Попытавшись просклонять языковую единицу *пол-лимона*, мы обнаружим, что она имеет только двух падежей – именительного и винительного (*осталось пол-лимона; съел пол-лимона*), а в контекст других падежей поставить это сочетание не удастся: ср. неправильное **отрезал от пол-лимона, *вспомнил о пол-лимона*. При этом слово *лимон* в таком сочетании имеет окончание **-а**, то есть окончание родительного падежа, а значит, не может выразить значение именительного или винительного падежа. Обратите внимание, что именно в родительном падеже стоит слово *лимон* в сочетании *половина лимона*. При постановке сочетания *половина лимона* и подобных в нужный падеж изменяется только его главное слово: *половины лимона, половину лимона, с половиной лимона* и т. д. Неспособность единицы *пол-лимона* изменяться подобным образом обусловлена свойствами элемента **пол-**, не имеющего полного набора форм. О том, что *пол-лимона* образовано от словосочетания, свидетельствует также существующая в разговорной речи возможность постановки внутри него прилагательного или местоимения: *пол крупного лимона, пол этого лимона*. (ср. другие примеры: *пол кирпичного дома, пол столовой ложки, пол Западной Европы* и т. п.). Таким образом, де-

фис в словах *пол-лимона, пол-Москвы, пол-Европы, пол-Киева* и подобных соединяет разные слова. Случаи отделения их дефисом еще раз говорят о том, что в препозитивных частях слов актуализируется корневая семантика. По данным БАС, дефисное написание является достаточно четким критерием радикальной природы этих элементов... (как первой части сложных слов). Д.Э. Розенталь данные элементы определил как «начальные составные части», предлагая дефисное написание перед собственными именами [4]. (Аргументы такого разграничения не приведены). Квалификация **пол-** как префиксоида тоже не всегда оправдана, поскольку этот элемент уже прошел ту стадию, когда он из отдельного слова, а затем – из компонента композита только начал превращаться в аффикс, приобретая статус полуаффикса. При этом важно отметить, что, конечно же, в отличие от подлинных аффиксов, у полуаффиксов процесс десемантизации еще не завершен, и они сохраняют семантическую связь с самостоятельными словами – источниками своего возникновения. Полуаффикс имеет шанс превратиться в аффикс только в том случае, если он полностью десемантизируется и теряет связь с коррелирующим самостоятельным словом. Значит, дефисное написание более оправдано и для случаев типа *полмандарина, полведра, полдома*, которые тоже образовались от словосочетаний.

Первоначально дефис употреблялся в разного рода сомнительных случаях, когда было трудно установить границу слов и, следовательно, безоговорочно принять один из двух способов написания (слитно или раздельно). Дефис говорит о переходной ступени между словом и словосочетанием. Из этого следует, что все слова с **пол-**, которые образовались на базе словосочетаний, надо писать через дефис.

Современные правила написания элементов **пол-, полу-** различаются. И если правило о слитном написании **полу-** не вызывает сомнений и затруднений, то существующее правило о слитном написании слов с **пол-** предусматривает много исключений. Действующее правило о слитном написании **пол-** со словами, начинающимися на согласный, регулярно нарушается пишущими, т. к. **пол-** скорее можно считать отдельным словом «половина». В новом проекте «Свода правил русского правописания. Орфография. Пунктуация» (М., 2000) предлагается унифицировать данное правило и писать все соединения с **пол-** форм родительного падежа существительных и порядковых прилагательных через дефис. Это единое правило обеспечивает правильное прочтение слов, дает возможность сохранить прописную букву и самое главное – единообразное написание. С этим предложением выступали Я.К. Грот, А.А. Реформатский, Д.Э. Розенталь, а также ученые, разрабатывавшие проекты правил 1930, 1936, 1939, 1955, 1964, 1975 гг. Как видим, за дефисное написание выступает и традиция. С целью единообразного написания все слова с первой частью **пол-** следует писать через дефис. При этом уменьшится количество орфографических правил и устранился разнобой в правописании.

Список использованной литературы

1. Григорьев В.П. О границах между словосложением и аффиксацией / В.П. Григорьев // Вопросы языкознания. – 1956. – № 4. – С. 38–52.
2. Лопатин В.В. Аффиксоид / В.В. Лопатин // Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ф.П. Филин. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1997. – 576 с.
3. Немченко В.Н. Современный русский язык. Словообразование / В.Н. Немченко. – М.: Высшая школа, 1984. – 253 с.
4. Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию и литературной правке / Д.Э. Розенталь; под ред. И.Б. Голуб. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 363 с.
5. Степанова М.Д. Словообразование современного немецкого языка (краткий очерк) / М.Д. Степанова // Словарь словообразовательных элементов немецкого языка. – М.: Русск. яз., 1979. – С. 519–536.
6. Тимофеев К.А. Об основных понятиях словообразования / К.А. Тимофеев // Русский язык в школе. – 1971. – № 3. – С. 29–37.
7. Тихонов А.Н. Морфемный состав и словообразовательная структура слова в русском языке / А.Н. Тихонов // Учен. зап. Ташкент. пед. ин-та, 1975. – Т. 143. – № 1. – С. 7–13.
8. Шанский Н.М. Аффиксоиды в словообразовательной системе современного русского языка / Н.М. Шанский // Исследования по современному русскому языку. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – С. 257–271.

Словари

БТС – Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.

МАС-2 – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981–1984. – Т. 1–4. – 2972 с.

СОШ – Ожегов С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов; под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

СлРЯ – Словарь русского языка XI–XVII вв.: Вып. 1–25 / гл. ред. С.Г. Бархударов (вып. 1–6), Российская АН. Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1975–2000.

ЭСРЯ – Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка / Г.П. Цыганенко. – К.: Рад. школа, 1970. – 598 с.

Статтю присвячено комплексному дослідженню семантики, структури та правопису новоутворень, які містять компоненти **пів-**, **полу-**. Подібне дослідження дозволяє визначити статус відповідних препозитивних елементів і установити деякі методичні основи їх правопису зі словами.

Ключові слова: морфема, афікс, полуафікс, префіксоїд, словотвір, значення, правопис, дефіс.

The article is devoted to the complex investigation of semantics, structure and spelling words containing components half. Such a study to determine the status of the relevant prepositive elements and set some methodological basis for their spelling with words.

Key words: morpheme, affix, poluaffiks, prefiksoid, word formation, meaning, spelling, hyphens.

Одержано 21.01.2013.

УДК 811.161.2:81'373

О.М. ТУРЧАК,
*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри політології, соціології та гуманітарних наук
Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*

ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ СКЛАДНИХ ОКАЗІОНАЛЬНИХ ЛЕКСЕМ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНОМОВНОЇ ПРЕСИ КІНЦЯ ХХ століття)

Подано аналіз складних okazіональних лексем, зокрема іменників та прикметників, які функціонують в українськомовних газетах та журналах кінця ХХ ст. Увагу зосереджено на їхній словотвірній структурі та семантичних особливостях. Констатується факт, що найбільш активними способами творення okazіональних іменників та прикметників є композиція, юкстапозиція та зрощення. Зазначається, що словотвірна структура okazіональних складних слів досить прозора й переважно не виходить за межі традиційних утворень.

Ключові слова: okazіоналізм, okazіональність, складне okazіональне слово, композиція, юкстапозиція, зрощення.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. у мові преси значно активізувалися okazіональні утворення, що зумовлено багатьма чинниками екстралінгвального та інтралінгвального характеру. Серед них слід виділити демократизацію усіх галузей суспільного життя, формування нових соціально-економічних відносин, прагнення знайти нові засоби передавання інформації, тенденцію до експресивності, економію знакових засобів вираження тощо.

Оказіоналізми неодноразово ставали об'єктом дослідження мовознавців. Великий інтерес для лінгвістів становить словотвірний аспект okazіональних лексичних одиниць, оскільки вони є специфічною категорією, яка ілюструє шляхи та форми розвитку мови окремого періоду, відображає взаємодію між мовою та мовленням, оновлює словотвірну й образну можливість української мови. До проблем okazіонального словотвору зверталися М.А. Богданов, Г.М. Вокальчук, О. Земська, М. Калніязов, В. Лопатін, Р. Намітокова, І. Плотницька, І. Улуханов, Л. Шеляховська, Н. Янко-Триницька та ін.

Цінним мовним матеріалом для дослідження okazіональної лексики є преса. Бажання журналістів висловитися неординарно й влучно сприяє появі в засобах масової інформації великої кількості okazіоналізмів. Особливість цих новотворів полягає в тому, що, залишаючись за межами повсякденної комунікації, вони відображають у своїй структурі найбільш типові тенденції сучасного українського словотвору.

Словотвірні можливості okazіональної лексики в мові преси досліджували Г. Богданович [2], М. Калніязов [3], О. Серебряков [5], О. Стишов [6], Л. Ферм [7]. Вони визначали способи творення okazіоналізмів, продуктивність та непродуктивність способів, типів і моделей okazіонального словотвору, їх відповідність словотвірним типам мови.

Оскільки okazіоналізми характеризуються структурною та семантичною строкатістю й демонструють резервні можливості словотвірної системи української мови, то на кожному етапі розвитку мовознавчої науки залишаються невирішеними питання, які потребують подальшого розгляду. Зокрема дискусійними є питання про межі okazіональності, про місце

оказіоналізмів серед інших новотворів, їх значення для дослідження словотвірних особливостей сучасної української мови.

Предметом нашого дослідження є семантичні та словотвірні особливості складних okazіоналізмів в україномовній пресі кінця ХХ ст.

Складних okazіональних одиниць на сторінках періодики велика кількість. Це пояснюється тим, що вони є найбільш економним засобом позначення різноманітних реалій і понять матеріального та духовного життя народу. За словами Б. Белової, «форма складного слова дозволяє досягти лаконічного, економного, сконцентованого вираження» [1, с. 212].

На думку І. Арнольда, О. Мешкова, П. Царьова, складні слова характеризуються великою кількістю okazіональних утворень за рахунок того, що вони «орієнтовані на синтаксис». Це дає змогу сприймати складні слова «не стільки як засоби вираження нових реалій, скільки як засоби уявлення одного й того самого змісту за допомогою різноструктурних одиниць» [4, с. 123].

Словотвірна структура okazіональних складних слів досить прозора й переважно не виходить за межі традиційних утворень. Але особливість сполучуваності компонентів у мовленні дає можливість стверджувати їхню okazіональну природу. Складні okazіоналізми характеризуються різним ступенем okazіональності, який залежить від семантичної та структурної цілісності, лексико-синтаксичних рис компонентів та зв'язку новотвору з контекстом.

Найчисленнішу групу досліджуваних одиниць становлять іменники та прикметники.

Особливе місце серед способів утворення складних okazіоналізмів посідає композиція.

Аналізований матеріал дає можливість стверджувати, що okazіональні іменники-композиції утворені переважно на базі вільних словосполучень шляхом основоскладання, досить часто із суфіксацією. При цьому основи поєднуються за допомогою інтерфіксів *о, е, є*. Зокрема активізувалися утворення іменників, що позначають абстрактні назви, поняття та процеси. Переважна більшість таких композитів виникла на основі підрядних словосполучень, що продукуються за словотвірним зразком «іменник + дієслово»: **бюджетотворення, духозрушення, оконамилування, саловіншування, реформотворчість, мискоборство, указотворчість**.

За словотвірним зразком «іменник + дієслово» утворюються назви осіб за певним видом занять, діяльністю та професією: **вогнеборець, вогнеграй, золотоносець, оскароносець, правопродовжувачка**.

Наприкінці ХХ ст. в мові преси надзвичайно активізувалися іменники за словотвірним зразком «прикметник + іменник»: **бронебюстгальтер, бронелосини, білочубчик, киевоцентризм, металовандал, наркоздобич, нафтодолар, нафтохалевник, олігархопарк**.

Подібні утворення відзначаються особливою змістовністю завдяки складовим компонентам, що у сполученні набувають нового семантичного значення, напр.: *Борис Клименко слушно вважає, що Київ як «мать городов руських» мусить стати і батьком всеукраїнського саловіншування* (УМ. 15.08.00).

Такі композиції виникають як наслідок авторських уявлень про певні події. Наведені okazіоналізми не тільки передають в економній формі особисте бачення різноманітних явищ, понять, а й інтенсифікують висловлювання. Наприклад: *І дещо символічно, що свій перший матч «Шахтар» Прокопенка 29 листопада проведе саме з одвічним вітчизняним «золотоносцем» – київським «Динамо»* (УМ. 19.11.99). *Націонал-демократи в олігархопарку* (ЗВУ. 13.10.00).

Спостерігається зростання okazіональних універбатів зі скороченим початковим компонентом прикметникового походження від слів **екологічний, телевізійний, політичний, енергетичний, артистичний, національний**.

Найбільша кількість okazіональних новотворів виникає з компонентом **еко: екопано-рама, еконовини, екородина, екополіцейський, екожурналістика**. Поява слів із компонентом **еко** зумовлена станом сучасної екології та екологічної ситуації, що склалася у світі. Переважна більшість цих утворень має нейтральний характер. Наприклад: *Взвод екополіцейських проти армії забруднювачів* (Д. 1993. № 2).

Оказіоналізми з іншими усіченими компонентами трапляються на сторінках періодики рідше. Наприклад: **енерголеді, енергоострів, телетуфта, телеодкровення, телемиттєвість, політбомба, політбол, артбуфет, нац'євнук**.

Такі оказіоналізми відображають світовідчуття та світобачення журналістів. Частина їх має прозору й зрозумілу семантику, напр.: *Найпікантніше ж з цього те, що рейтинги подібних «заповідних» програм свідчать явно, невідворотно і безапеляційно: глядач не дивився і не дивиться подібну телетуфту* (Д. 18.09.98). *Наряд міліції і «хлопці в цивільному» заблокували входні двері, на всяк випадок готуючись відтіснити розгнівані маси від «політакторів», а вони все не з'являлись* (Г. 26.02.98).

Серед оказіональних прикметників, утворених композицією, переважна більшість суфіксально-складних утворень: **блокросійський депутат, верховнорадівський сценарій, вузькорухівський інтерес, гнучкошиєнківська еластичність, лампасоносний герой, новолеонідівський період, референдумоборча кампанія**. Виникнення таких оказіоналізмів зумовлюється тенденцією до лаконізму мовлення, коли в одне слово об'єднуються синтаксично розчленовані найменування. Журналісти активно використовують подібні утворення з метою надання різних семантичних відтінків явищам, особам та предметам. Наприклад: *Реалізація ж верховнорадівського сценарію почалася зі слухання інформації уряду про виконання Постанови Верховної Ради України від 21 березня 1995 року «Про незадовільний соціальний захист населення у зв'язку з підвищенням тарифів на житлово-комунальні послуги»* (УМ. 07.04.95).

Мова преси кінця ХХ ст. засвідчує, що досить активним способом творення оказіоналізмів є словоскладання. Як відомо, цей спосіб поділяється на зрощення та юкстапозицію.

Велику групу юкстапозитів становлять іменні сполучення, одна частина яких прикладка, що поєднується з пояснюваним елементом: **депутат-«багатоверстатник», напівобласть-напівдержава, преса-жебрак, пофігіст-рекетня, продюсерство-менеджеризм, птах-«поверненець», квітка-розвідник**. Такі новотвори відзначаються змістовною цілісністю, їхні компоненти доповнюють один одного й у сполученні набувають нового семантичного значення, переважно зрозумілого й без контексту.

Оказіональні юкстапозити об'єднують в одному слові семантично далекі, логічно несумісні або протилежні поняття: **гіл'ютина-референдум, гурман-еротоман, жебрак-мільйонер, напівпустеля-напівоаза, терорист-жартівник**. Такі слова сприяють конденсованому вираженню думки внаслідок редукції плану вираження вихідної синтаксичної структури. Вони є стилістично виразними, їх експресивність досягається максимальною віддаленістю компонентів складного слова. Наприклад: *Проте загроза стати «жебраком-мільйонером», як це вже було в нашій історії, підштовхує кожну людину думати і діяти відповідно до мінливих умов життя* (ГУ. 1993. № 56).

Характерно, що переважна більшість юкстапозитів має двоосновну структуру, але зрідка спостерігаються й оказіональні одиниці з кількох компонентів: **християнин-державник-унітарист-прибічник, яничар-манкурт-хахол-перевертень**. Такі оказіоналізми виявляють неабияке мистецьке авторське вміння передати в одному слові ціле речення або кілька речень. Наприклад: *Так, на хвилі бурхливих дискусій про правизну чи лівизну партії, ставлення лібералів до унітаризму і православ'я, християнин-державник-унітарист-прибічник тотальної приватної власності Олег Соскін подав у відставку з посади президента Ліберальної партії* (УМ. 19.05.95).

Серед юкстапозитів у мові преси кінця ХХ ст. помічено певну кількість оказіональних утворень із першим словом **шоу**: **шоу-бій, шоу-видовище, шоу-покруч, шоу-соловейко, шоу-фан**. Наведені юкстапозити відзначаються влучністю й дотепністю. Це дає підстави стверджувати, що журналісти постійно перебувають у пошуках нових слів, які реалізують їхнє чуття сучасної мовної стихії. Наприклад: *Вітчизняних шоу-соловейків представлятимуть... А втім, ви всіх їх пречудово знаєте – на відміну від зарубіжних, склад українських учасників «Таврійських ігор» залишається незмінним ось уже кілька років поспіль* (УМ. 11.07.00). *Дійшло до шоу-покруча Верки Сердючки. Ніколи б не подумав, що деякі діячі української культури принизяться до того, щоб переспати на сердюччинім дивані* (СП. 1999. Ч. 3). *За підтримки рекламної агенції Bates Ukraine, монстра музичної індустрії Zinteco, компанії «Таврійські ігри» і столичного центру дозвілля «Кінопалац» з 15 липня*

по 12 серпня у чотирьох найбільших курортних містах – Одесі, Судаку, Алушті та Ялті – відбуватимуться грандіозні **шоу-видовища** (УМ. 07.07.00).

У зв'язку зі зниженням ціннісно-етичних орієнтирів та моралі, у пресі з'явилася значна кількість okazіоналізмів із першим компонентом **секс: секс-бізнес, секс-марафон, секс-скандал**. Семантика їхня чітка та прозора, а експресивність – беззаперечна, оскільки вони яскраві й виразні, чим і привертають увагу читачів. Наприклад: *Кримський спікер наводить шухер у секс-бізнесі* (УМ. 06.07.00). *Маючи намір задовольнити за 10 годин 300 чоловіків, блондинка Керсті відводить на кожного учасника секс-марафону по 2 хвилини* (УМ. 10.08.00).

Численну групу юкстапозитів становлять okazіональні прикметники, переважна більшість яких має двоосновну структуру. Okazіональні прикметники-юкстапозити відзначаються семантичною місткістю, емоційністю та авторським сприйняттям описуваного. Серед них можна виділити okazіональні прикметники, що характеризують особу, предмет або явище з різних боків, можна помітити поєднання близьких за значенням слів або несумісних чи протилежних. Наприклад: **залізо-завісний період, куртуазно-казиношна група орієнтації, претензійно-фейлетонна назва, романтично-самовпевнена молодість, рубльово-незалежно видання, глузливо-саркастичний блазень, складнувато-обтяжлива назва, імпотентно-войовнича більшість, комуністично-мафіозна структура, неспроможно-хиялий інститут, традиційно-шлюбний вік**.

Okazіональні прикметники-юкстапозити можуть передавати складну синкретичну ознаку. Такі утворення переважно містять кілька прикметників, значення яких доповнюють, уточнюють або протирічають одне одному, але завжди з цього багатоманіття утворюється неповторна, індивідуальна характеристика когось або чогось. Наприклад: *Органи сертифікації парфумерно-косметичної продукції повинні постійно тримати на контролі якість духмяно-приємно-різнобарвного вмісту флакончиків та пляшечок, які заповнили наш ринок* (УМ. 24.02.95).

Зрощення є результатом універбації кількох синтаксично зв'язаних слів, які не втрачають своєї граматичної структури. Особливістю таких okazіоналізмів є те, що закінчення та інші показники граматичного значення компонентів словосполучення не опускаються, а застигають і зберігаються в новотворі. Отже, виникає граматично оформлене нове слово, так би мовити, сконденсований новотвір, що належить до певної частини мови. Слід зауважити, що зрощення може бути як чистим: **«Пан-сам-склепав», свій-у-дошку-хлопець, теле-радіо-матусі**, так і в поєднанні із суфіксацією: **комуністично-мафіозна структура, неспроможно-падайник, щодоколишник**.

Ефективність okazіоналізмів, утворених зрощенням, визначається насамперед умінням журналіста знайти незвичні поєднання коренів, основ або слів. Наприклад: *Це репертуар всюдисущої теле-радіо-матусі, яка щовечора бажає малюкам: «На добраніч, діти!»* (Бр. 1999. Ч. 1). *Автобуси «Пан-сам-склепав» залишаться в минулому* (УМ. 17.02.95). *Ну не вміщується Святослав у жодні християнські рамки, ні у пацифічну концепцію, що, мовляв, Україна і українці ніколи нікого не завойовували! Хоробрий, войовничий, що хоч з ним роби, ніяк його образ не пасує до псевдомиролюбної концепції. А у походи ходив такі, що його сину Володимирі й онуку Ярославу і не снилися, не те що нашим «ніколиненападайникам»* (Ч/Т. 09.08.96).

Okazіоналізми, утворені зрощенням, можуть виникати не лише від українських слів, а й від слів та компонентів іншомовного походження: **авто-, інфра-, мега-, міні-, кіно-, відео-, аудіо-**. Наприклад: **автопірнання, відеопрокатник, кіноідол, кіноманія, мегавибори, мінібізнесмен, мініолігарх, мініфутболіст, мінішоу-передача**. Вони є свідченням намагання журналістів нестандартно, оригінально висловитись або змалювати своєрідність події чи ситуації. Наприклад: *У дитинстві Вірджині Ледуайєн мріяла бути «сумішшю з Анни Каріш, Сімони Синьоре, Ізабелль Юппер, Енн Бенкрофт та Кетрін Хепберн»*. *Тепер, у 23 роки, в очах її фанів вона є чимось більшим за копію колишніх кіноідолів* (УМ. 08.07.00). **Мегавибори** у Венесуелі. У неділю 11 млн. мешканців Венесуели мали за завдання на загальних виборах повністю оновити всі владні структури країни. Тут одночасно проводилися вибори президента, 165 депутатів парламенту, 23 губернаторів штатів та кількох сотень депутатів штатів та мерів міст (УМ. 01.08.00).

Отже, як бачимо, велике значення для виникнення okazіоналізмів мають нові соціальні умови, зумовлені демократизацією суспільного життя, відмовою від мовних штампів і прагненням відтворити справжню дійсність. Мова преси кінця ХХ ст. засвідчує, що складні okazіоналізми можуть утворюватися різними способами, зокрема композицією, зрощенням, юкстапозицією. Зазначені дериваційні процеси є переконливим свідченням великих словотвірних можливостей української мови.

Таким чином, вивчення способів творення okazіоналізмів дає можливість простежити не лише сучасний розвиток словотвірної системи української мови, а і його перспективи. У майбутньому слід буде з'ясувати, як впливає поява okazіоналізмів на розвиток лексичної та словотвірної системи української мови. Для цього слід здійснити комплексний аналіз індивідуально-авторських новотворів у різних стилях сучасної української мови та дати їхню порівняльну характеристику.

Список використаної літератури

1. Белова Б.А. Сложное окказиональное слово в поэтической речи / Б.А. Белова // Вопросы языкознания и сибирской диалектологии. – Томск: Изд-во ТГУ, 1977. – Вып. 7. – С. 212–216.
2. Богданович Г. Специфика индивидуально-авторского словообразования (окказиональное словообразование) на страницах газет в постсоветскую эпоху / Г. Богданович // Проблемы взаимодействия языков и культур в посткоммунистических странах Центральной и Восточной Европы. – К.: Рідна мова, 1999. – С. 60–65.
3. Калниязов М.У. Окказиональные и потенциальные слова в языке современной периодики (Суффиксальные имена существительные): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.У. Калниязов. – М., 1978. – 19 с.
4. Кубрякова Е.С. Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / Е.С. Кубрякова, А.М. Шахнарович, Л.В. Сахарный. – М.: Наука, 1991. – 240 с.
5. Серебряков А.Н. О некоторых сложных окказиональных образованиях и их стилистических функциях (По материалам прессы 60–70-х годов) / А.Н. Серебряков // Актуальные вопросы лексики, словообразования, синтаксиса и стилистики современного русского языка: научные труды. – Куйбышев, 1973. – Т. 120. – С. 94–98.
6. Стишов О. Окказионалізми у мові сучасних мас-медіа / О. Стишов // Культура слова. – К.: Наукова думка, 2001. – Вип. 59. – С. 72–76.
7. Ферм Л. Особенности развития русской лексики в новейший период (на материале газет) / Л. Ферм. – М.: UPPSALA, 1994. – 238 с.

Умовні скорочення

Бр – Берегиня

Г – Галичина

ГУ – Голос України

Д – Дума

ЗВУ – За вільну Україну

СП – Слово просвіти

УМ – Україна молода

Ч – Час

Ч/Т – Час/Time

Дан анализ сложных окказиональных лексем, в частности существительных и прилагательных, которые функционируют в украиноязычных газетах и журналах конца ХХ в. Внимание сосредоточено на их словообразовательной структуре и семантических особенностях. Констатируется факт, что наиболее активными способами образования окказиональных существительных и прилагательных являются композиция, юкстапозиция и сращение. Отмечается, что словообразовательная структура окказиональных сложных слов достаточно прозрачна и преимущественно не выходит за пределы традиционных образований.

Ключевые слова: окказионализм, окказиональность, сложное окказиональное слово, композиция, юктапозиция, сращение.

The article is devoted to the analyses of compound occasional lexemes, in particular nouns and adjectives functioning in Ukrainian newspapers and magazines in the late 20-th century. The attention is paid to their word-forming structure and semantic peculiarities. It is stressed that the most active methods of forming occasional nouns and adjectives are composition, juxtaposition and joining. Word-forming structure of occasional compound words is rather transparent and in most cases is within the frameworks of traditional formations but the peculiarity of components' ability to combine and their functioning in speech prove their occasional nature.

Key words: occasionalism, occasionality, occasional compound word, composition, juxtaposition, joining.

Одержано 15.02.2013.

УДК 81'373.7:659.1=133.1

N.A. KHABAROVA,

*Chargée de cours, département des langues romano-germaniques,
Université de Dnipropetrovsk Alfred Nobel*

PROCEDES PUBLICITAIRES DES TEXTES MASS-MEDIAS

The article deals with the idea of the conceptual metaphor expressed by the phraseologicals phenomenona in the advertising and informative discourse. The linguistic effect of the phraseologicals phenomenona and their structure are defined. The metaphorical model of the phraseologicals phenomenona are studied from the position of the manipulation and the influence on the base of the advertising texts annotations.

Key words: phraseologicals phenomenona, conceptual metaphor, texts annotations, advertising means of the manipulation and the influence.

Il est connu que les destinataires des textes mass-médias utilisent tous les moyens en son pouvoir pour transmettre l'information aux expéditeurs d'une façon compréhensible et d'un style concis. C'est pourquoi les textes informatifs (variétés des textes mass-médias) dans le cadre linguistique se caractérisent par la clarté, la lucidité, la précision de la narration. Un des procédés publicitaires exploités par les auteurs dont la fonction principale est d'attirer l'attention aux lecteurs se base sur le transfert cognitif. Il s'agit des phénomènes phraséologiques employés dans les textes informatifs et publicitaires.

L'actualité de notre article s'explique par le fait que la conceptualisation métaphorique est bien entendu présente en publicité dans les textes informatifs, domaine qui nous occupe particulièrement. Cependant, la plupart des travaux ont plutôt abordé la question sous l'angle des termes métaphoriques et ont assez peu exploré la question de la phraséologie et de la traduction. Nos propre article appuient la thèse de l'importance des métaphores conceptuelles en tant que le moteur de la créativité conceptuelle, la phraséologie en publicité, plus spécifiquement dans les textes publicitaires telles que les annotations. Nous nous attachons à étudier la conceptualisation métaphorique en rapport avec la problématique de la traduction et nous accordons une importance fondamentale à la caractérisation de la phraséologie. Autant que l'objet de notre article soient les tournures phraséologiques comme procédés publicitaires dans les textes informatifs, il faut envisager la théorie cognitive qui reflètent la métaphorisation de la mentalité humaine en la verbalisant à l'aide des phénomènes phraséologiques et en se basant sur la métaphore conceptuelle. Le but de notre article consiste en révélation du modèle cognitif de la perception de l'information codée à l'intérieur du texte par l'intermédiaire des phénomènes phraséologiques pour attirer l'attention des expéditeurs.

A l'origine du terme «phraséologie» sont les mots grecs *phrâsis*, *phrâseos* et *logos* qui signifient conformément l'expression, le langage et le discours, la doctrine. On définit les locutions phraséologiques comme les groupes des mots plus au moins figés qui fonctionnent dans le discours, comme les unités nominales qui se caractérisent par une transformation sémantique totale ou partielle de leurs éléments [6 p. 51].

Les courants linguistiques des phénomènes phraséologiques rassemblent une telle variété de séquences linguistiques que la plupart des courants linguistiques sont russes [Zirka 2010 ; Karaoulov 1987; Mokienko 2005; Vinigradov 1984], allemand [Hausmann 1997], espagnol – J. Casares – qui le premier a expliqué la différence entre les locutions et les expressions excluant

les proverbes du domaine de la phraséologie, anglais [Cowie 1998] ou français [Bally 1932; Gonzalez, Rey 2002; Greimas 1966; Guiraud 1962] qui ont adopté un principe de description fondé sur l'élaboration de typologies.

La phraséologie est un vaste domaine d'investigations linguistiques, que A. Rey et S. Chantreau, dans leur «Dictionnaire des expressions et des locutions», définissent comme un système de particularités expressives liées aux conditions sociales dans lesquelles la langue est actualisée, c'est-à-dire a des usages [19, p. 256]. A. Cowie décrit la phraséologie comme l'ensemble des tournures typiques d'une langue, soit par leur fréquence, soit par leur caractère idiomatique [9]. Les particularités expressives, les usages, les tournures typiques, le caractère idiomatique sont envisagées au sens lexicographique. Selon M. Mortchev-Bouveret la phraséologie est un phénomène appartenant au patrimoine d'une langue [18]. Envisagée au sens large la phraséologie regroupe trois catégories de phénomènes: les expressions entièrement lexicalisées (ou figées), les expressions partiellement lexicalisées (ou semi-figées) et les restrictions de sélection (syntaxiques et sémantiques), que D.A. Cruse appelle «les affinités entre mots» [10, p. 18].

En ce qui concerne les linguistes français tels que A.J. Greimas, P. Guiraud, qui consacrent les études détaillées en appliquant une approche descriptive ou historique à la question. Selon la conception de Ch. Bally on distingue trois types essentiels de groupes des mots: des groupes de mots libres, des groupes de mots usuels et les unités phraséologiques [7, c. 68]. Ils se distinguent par le degré de leur cohésion .

1. Les groupes de mots libres sont instables, se forment dans le discours et ont les associations occasionnelles: *meilleur livre, personnage attrayant, contenu fascinant, histoire captivante*.

2. Les groupes de mots usuels ou série phraséologiques tels que: *grièvement blessé, chaleur suffocante, avoir de la chance*.

3. Les unités phraséologiques sont figés, inanalysables, ne peuvent pas se séparer et n'ont de sens que par leur réunion: *vivre comme chien et chat (s'accorder mal ensemble), avoir maille à partir à qn (avoir une différence avec qn.), sans coup férir (sans difficulté, sans rencontrer de résistance)* [7].

La théorie et la classification de Ch. Bally a été élargi par le savant russe V. V. Vinogradov qui distingue cinq type de locutions: les locutions soudées (фразеологічні зрощення), les ensembles (фразеологічні єдності), les combinaisons phraséologiques (сполучення) et les expressions phraséologiques (фразеологічні вирази).

1. *Les locutions soudées*. Leur sens ne coïncide pas avec celui de ses éléments: *avoir la puce à l'oreille (avoir l'attention éveillée, se méfier, se douter de qch); parler à bâtons rompus (parler de manière peu suivie; discontinue) ; au fur et à mesure (en même temps)*.

2. *Les ensembles*. Leur sens peut être compris à partir de leurs éléments: *avoir la langue bien pendue (parler avec facilité); lire, sourire, dire, exprimer, manger du bout des lèvres (avec réticence); parole, promesse, histoire conte en l'air (sans fondement)*.

3. *Les combinaisons phraséologiques* se caractérisent par l'autonomie sémantique de leurs éléments: *venir en aide (прийти на допомогу), saisir l'occasion (скористатися нагодою), question épineuse (делікатне питання), entreprise ardue (важке підприємство)*. Les expressions phraséologiques bien les expressions proverbiales: *de deux maux il faut choisir le moindre (з двох лух вибирають найменше) ; chose promise – chose due (пообіцяв – виконав)* [1]. La théorie du linguiste russe a suscité des critiques justifiées (A.G. Nazaryan) à cause des critères qui sont hétérogènes. En effet les locutions se caractérisent par les liens sémantiques, la structure et leurs fonctions.

Un groupe à part est constitué par les proverbes, les dictons et les phrases ailées parce qu'ils ne remplacent pas un mot mais un énoncé. C'est le cas des locutions stables suivantes: *il faut toujours garder une poire pour la soif (завжди треба мати запас про чорний день); on ne nulle part aussi bien que chez soi (ніде не буває краще, ніж удома); on ne s'avise jamais tout (всього не передбачиш); un clou chasse l'autre (один цвях вибиває іншого); dans le doute s'absteins-toi (якщо маєш сумнів, утримайся від дій)*.

Suivant la théorie de Y.N. Karaoulov on unit l'ensemble des locutions stables telles que les tournures phraséologiques, les proverbes, les dictons et les phrases ailées comme «les

phénomènes précédents» à cause des leurs liens cognitifs. On a l'impression que les voix du passé sont réflétées à travers la langue, atteignent le présent et pénètrent dans la réalité des interlocuteurs.

Conformément à la typologie des principales séquences phraséologiques de F. Grossmann et A. Tutin on distingue tout d'abord les séquences lexicales phrastiques (ou propositionnelles) et des séquences lexicales syntagmatiques. Les séquences lexicales phrastiques correspondent à des expressions entièrement lexicalisées. Totalement figées, elles n'admettent aucune substitution possible. D'une façon générale, elles comprennent:

1) les proverbes – Ex: *mieux vaut ami en place qu'argent en bourse* (не май сто карбованців, а одного друга); *quand on aime on a toujours 20 ans* (коханню кожен вік підвладний); *Il ne faut pas aller au bois sans cognée* (без сокири у ліс не ходять); *l'homme sans abri est un oiseau sans nid* (чоловік без даху над головою, що пташка без гнізда); *comme on connaît ses saints, on les honore* (як знають своїх святих, так їх шанують).

2) les maximes – Ex: *mieux savoir que penser* (краще знати, ніж гадати); *nécessite fait loi* (необхідність робить закон); *parole jetée prend sa volée* (слово не горобець: вилетить – не піймаєш); *la parole donne les ailes* (страх дає крила).

3) les slogans – Ex: *à la guerre comme à la guerre* (на війні як на війні); *tel navire tel eau* (великому кораблю – велике плавання); *vouloir c'est pouvoir* (хотіти, означає можли).

4) les formules usuelles contextuelles (appelées pragmatèmes par Mel'cuk et holophrases par Galatanu) – Ex: *Ça va ? Bonne chance! Bon voyage! Au revoir! A demain! A bientôt! A tout à l'heure* [14, p. 6–8].

La phraséologie se développe en quatre directions principales: la phraséologie descriptive, historique, comparative et lexicographique. L'approche descriptive est visée sur l'axe synchronique et s'occupe des aspects formels, sémantiques, pragmatiques et cognitives. Dans l'aspect pragmatique et cognitif de l'approche descriptif on étudie des procédés de formation des locutions phraséologiques qui sont accompagnés de la transformation sémantique de leurs composants et qui se manifestent du transfert métaphorique, métonimique, affaiblissement des hyperboles, l'ellipse, l'addition sémantique, l'étymologie populaire.

Sur le plan sémantique, les expressions figées se caractérisent d'abord par leur non-compositionnalité sémantique, c'est-à-dire que le sens du tout ne peut se calculer à partir de la signification des parties. Chaque unité lexicale perd donc sa capacité référentielle. Ensuite, en particulier pour les expressions figées nominales, le référent est souvent unique. Ex: *nid d'ange*. Dans ce cas, le référent de l'expression ne renvoie ni à celui de nid ni à celui d'ange, même si on devine le procédé métaphorique sous-jacent, et l'expression désigne un vêtement pour enfant.

Les procédés publicitaires sémantiques productifs correspondent aux cas de la métaphore, de la comparaison et de la métonymie et concernent de ce fait les collocations imagées. Les motivations ont leur source dans le principe cognitif et permettent «d'appréhender un phénomène sous l'angle d'un autre, dans l'ancrage anthropologique de la représentation, ou encore dans des stéréotypes sociaux» [14, p. 20].

Ex: *boire la mère et ses poissons* (випити море з рибою, тобто сильно хотіти пити); *être terre à terre* (бути присадкуватим, тобто мислити виключно про матеріальне); *un bourreau de travail* (невтомний працівник).

Nombreuses sont les collocations construites selon l'opacité de la combinaison. C'est pourquoi on divise encore les unités phraséologiques en deux sous-catégories:

1) les locutions figées opaques: le sens de l'expression n'est pas déductible de la signification des parties.

Ex: *fleur bleue* (любовна інтрига). Une fleur bleue n'est ni une fleur ni bleue, le sens n'est pas compositionnel;

2) les locutions figées imagées: le sens est imprédictible mais comporte une métaphore ou une métonymie perceptible. Ex: *col bleu* (службовець); *manger les pissenlits par la racine* (бути похованим, лежати у землі).

La métaphore est habituellement définie, depuis Aristote, comme une figure de style faisant appel à une utilisation déviante du mot [8].

Les travaux différents, réalisés dans le cadre de la sémantique cognitive depuis les travaux fondateurs de J. Lakoff, ont souligné l'importance de la conceptualisation métaphorique dans la

structuration du langage en général, mais aussi dans l'élaboration des théories scientifiques des locutions phraséologiques [4]. Selon J. Lakoff on situe la métaphore sur le plan conceptuel, sa caractérisation imposant l'établissement des correspondances, ou plutôt, comme on l'a proposé ultérieurement, de projections [4]. Celles-ci s'effectuent d'un concept (ou cadre conceptuel) source sur un concept cible, la réalisation des expressions de surface en attestant. En effet, Lakoff souligne, d'une part, que la projection d'un concept sur un autre est partielle: *Il a fait le pied de grue pendant une heure devant le restaurant et comme personne n'arrivait pas il est revenu chez lui. Faire le pied de grue – attendre en restant debout*. La grue est un oiseau qui se tient debout sur une patte, l'autre patte repliée sous le corps. Et, d'autre part, que plusieurs cadres sources peuvent se projeter sur le cadre cible.

Ainsi, la métaphore conceptuelle *en faire tout un fromage* (familier: *grossir exagérément l'importance de quelque chose*) dans le contexte de l'annotation du roman français de Françoise Sagan «Un certain sourire»: *La héroïne principale a passé les vacances avec son ami. Les rumeurs en ont fait tout un fromage* structure la façon dont l'information est conceptualisée dans notre société: le recours à la métaphore conceptuelle permet de projeter la représentation du concept source (*un fromage*) sur le concept cible (*les rumeurs*), de telle manière que *l'héroïne principale* est perçue comme la victime, son ami, comme le malfaiteur, *les vacances*, comme le crime.

Les diverses projections se manifestent par des expressions métaphoriques telles que *se faire tout un monde* (*faire une montagne*) *de quelque chose* (*exagérer l'importance de quelque chose*) au sein d'un corpus, les différents modes de conceptualisation peuvent donc être appréhendés à partir de ces expressions – et donc des unités lexicales les constituant.

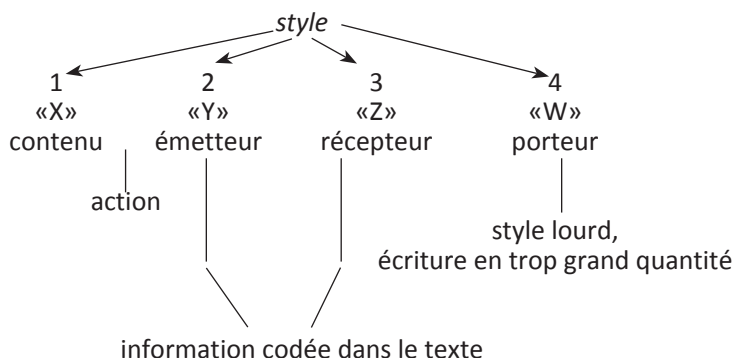
Notre hypothèse de l'article est donc que la phraséologie de la langue de publicité est largement gouvernée par les modes de conceptualisation sous-jacents, et plus précisément par la conceptualisation métaphorique. En retour, l'analyse de la phraséologie donne accès à la conceptualisation d'un domaine Il est relativement aisé de rattacher une expression à une conceptualisation métaphorique donnée:

Depuis qu'il a eu un petit rôle dans un téléfilm, Daniel se croit célèbre. Il se monte un peu trop le bonnet, c'est à dire se monte la tête. Mais prévoir l'ensemble des expressions autorisées n'est pas aisé (*monter au ciel – бути щасливим; monter au cocotier – домогтися чого-небудь; le coeur m'en monte à la bouche – клубок підступає до горла*).

Ainsi, modèle cognitif de la perception de l'information codée dans les textes publicitaires est reflété dans les locutions phraséologiques avec le but d'attirer l'attention des lecteurs. La partie cognitive du paradigme présente la pensée humaine métaphorique, exprimée à l'aide des expressions phraséologiques, est basée sur la métaphore conceptuelle. Nous traitons la théorie contemporaine de la métaphore cognitive comme la forme de la pensée et le modèle métaphorique comme le moyen de la connaissance et de l'explication de la réalité. A la base de la théorie de la métaphore conceptuelle est la notion métaphorique comme le phénomène de la langue qui reflète le processus d'étude du monde. Les modèles métaphorique sont mis dans le système des notions des individus, soi-disant des schémas selon lesquels personne imagine et réagit. Exemple de la métaphore structurelle, quand la notion structurée métaphoriquement est réglé entre les termes d'autres notion, est locution phraséologique *présenter le style lourd* employé dans le contexte de l'annotation:

Le roman présente le style lourd propres à cet écrivain avec beaucoup de détails et de descriptions encombrant le contenu de la narration mais séduisant les lecteurs et les entraînant dans les pays fascinants.

L'approche cognitive de la traduction dans les langues de publicité permet d'arriver à la structure actancielle suivante pour *roman* (moyen d'écriture X transmettant l'information, envoyée par Y à Z au moyen de W). Dans un schéma ci-dessous, les actants (éléments participants au sens de la lexie et s'exprimant linguistiquement) des relations paradigmatiques correspondent tous à des locutions phraséologiques faisant partie du domaine du discours informel et publicitaire: X peut par exemple être réalisé par des termes d'exagération, de quantité (style lourd), dans lequel il faut noter que l'adjectif est relationnel et non pas qualificatif, Y et Z, par des termes dénotant les textes, information codée dans des textes, et W par des termes dénotant des écritures en trop grand quantité ou des éléments d'écriture.



Or, les locutions lexicales phraséologiques telles que *style lourd*, bien que nominales, ne se laissent pas facilement intégrer dans les représentations publicitaires dont les noeuds sont unis par des relations hyponymiques ou méthonymiques (terme dont le sens est inclus dans celui d'un terme plus général appelé hyperonyme), essentiellement, pensons-nous, parce qu'elles témoignent de la conceptualisation générale du domaine plutôt que de renvoyer à une notion précise. L'appartenance de *style* au domaine d'information est cependant en rapport avec la nature clairement t des actants de publicité.

Ainsi, dans l'exemple cité, on considère *style lourd* comme une lexie indépendante appartenant au domaine de l'information, en raison du typage particulier de ses actants, d'une autre lexie *style* du même vocable. Ce type d'argument a d'ailleurs été proposé par L'Homme (2003) pour plaider en faveur de l'appartenance de verbes particuliers aux domaines d'information, certains révélant clairement, à notre sens, un mode de conceptualisation propre à ce domaine [15]. Ainsi, dans le cas de *style*, il est possible de réléver un certain nombre d'expressions, présentant les personnage des romans ou décrivant les événements de la narration telles que: *Marc en lourd sur le coeur, sa décision pèse lourde, elle ne voulait peser lourd à sa famille nombreuse; l'action ne pèse pas lourd dans la balance ; découverte d'un scandale à la construction près de Limoges. Non cela ne vaut pas lourd; il est n'est pas lourd comme un boeuf, mais sa conduite laisse à désirer; brique lourde, avoir lecoeur lourd, lourd de conséquence, esprit lourd, avoir la mâchoir lourde, avoir la main lourde, avoir une maison bien lourde, avoir la tête lourde.*

Par exemple au domaine du discours informatif et publicitaire, dans l'extrait de l'annotation sur le roman français contemporain, caractérisant le héros principal du roman on souligne le phénomène phraséologique *avoir le pied à l'étrier* (être dans une bonne situation pour commencer, réussir une opération) témoigne le transfert métaphorique structurelle conceptuelle pour attirer l'attention des destinataires et les stimuler au lecture des annotations jusqu'à la fin et comme résultat faire connaissance avec le roman entier

...Personnage est bilingue français-allemand. Cela lui a mis le pied à l'étrier pour être envoyer par sa maison d'édition à la foire du livre à Francfort....

L'examen des locutions lexicales phraséologiques prédictive indicatrice de conceptualisation métaphorique montre que l'analyse des structures actanciellles permet de rendre compte de projection opérant d'un cadre conceptuel sur l'autre. D'autre côté le procédé linguistique exprime le moyen publicitaire d'influence et de manipulation qui agissent sur la conscience et la subconscience conformément. Il est donc difficile d'estimer l'ampleur des réseaux lexicaux mis en oeuvre, c'est-à-dire les limites et la productivité de la projection, d'autant que la conceptualisation métaphorique peut motiver des expressions faisant consensus, mais aussi être à la source d'innovations lexicales ou phraséologiques, de moyens publicitaires. Ils comportent des significations différentes.

1. Quantitative acquise métaphoriquement: *un nuage de lait* (un petit peu de lait); *pas de masse* (pas beaucoup); *coome un fou* (énormément); *à vue de nez* (approximativement).

2. Temporaire: *de bonne heure* (tôt); *un de ces quatre matins* (un jour dans un futur incertain).

3. Durée: *il était moins une (cinq)* (un peu plus et cela arrivait) ; *à la longue* (après un certain temps); *cent sept ans* (une très grande durée).

4. Fréquence: *à tout bout de champ* (à chaque instant); *la semaine de quatre jeudi* (jamais); *pour tout l'or du monde* (absolument jamais); *au jour le jour* (en pensent seulement au présent); *tout les trente-six du mois* (jamais).

5. Vitesse: *en un clin d'oeil* (très vite); *du jour au lendemain* (se dit d'un changement rapide); *aller à vitesse grande* (aller au plus vite); *faire quelque chose en deux temps trois mouvements* (rapidement et efficacement); *pousser comme des champignons* (se développer rapidement); *sur les chapeaux de roues* (à grande vitesse).

6. Activités humaines: *rire dans sa barbe* (ne pas exprimer ouvertement sa gaieté); *avoir poignon sur rue* (être professionnellement connu et reconnu); *vive d'amour et d'eau fraîche* (ne pas se préoccuper des questions matérielles); *avoir quelqu'un à ses trousses* (être poursuivie par quelqu'un).

7. Descriptions: *un jeune loup* (un jeune ambitieux); *avoir bon coeur* (être généreux); *jouer les gros yeux* (ne pas avoir peur); *connaître la musique* (ne pas être crédule); *manger du lion* (être soudainement combatif, agressif).

8. Emotions et sensations: *se monter le bonnet* (s'exciter, s'exalter); *aller droit au coeur* (toucher); *accuser le coup* (montrer pas ses réactions qu'on est affecté physiquement ou moralement); *prendre sur soi* (maîtriser ses émotions); *perdre la boussole* (perdre la tête, être affolé); *la tête à l'envers* (l'esprit troublé); *être aux anges* (être absolument ravi); *grimper aux rideaux* (éprouver la joie intense); *être au septième ciel* (être au comble de bonheur); *crier victoire* (exprimer le joie d'avoir gagné); *boire du petit lait* (se réjouir); *se frotter les mains* (se féliciter); *ne pas en croire ses yeux* (être très étonné de ce que l'on voit); *avoir du vague à l'âme* (se sentir un peu triste);

9. Actions et relations humaines: *faire le vide autour de soi* (faire fuir tout le monde); *avalier les couleuvres* (accepter des choses difficiles sans pouvoir se plaindre); *être dans la course* (participer, faire partie de); *passer le flambeau* (laisser le soin d'assurer, de poursuivre une action déjà commencée); *être dans les limbes* (dans un état encore très abstrait); *mettre la dernière main à quelque chose* (donner la touche finale); *ne pas avoir les deux pieds dans le même sabot* (être actif, prendre des initiatives); *jouer cartes sur table* (agir franchement); *annoncer la couleur* (dire clairement ses intentions, ses décisions).

10. Situations: *avoir quelque chose à l'oeil* (avoir quelque chose gratuitement) ; *tirer le bon numéro* (avoir de la chance); *tomber sur un bec* (tomber sur des difficultés); *se piquer du jeu* (commencer à s'intéresser) ; *faire couler beaucoup d'encre* (intéresser et provoquer de nombreuses réactions); *en vouloir à quelque chose* (désirer obtenir quelque chose); *se moquer comme de l'an quarante* (s'en moquer complètement).

Afin d'identifier les notions, les expéditeurs des textes publicitaires utilisent des ressources, qui sont propres à la langue. L'activité publicitaire se rapporte au domaine de la conscience et de la subconscience. Dans ce cas la métaphore est le mécanisme important de la publicité à l'aide duquel on transmet l'information d'une manière laconique et séduisante. En résultat pour transmettre l'essence, persuader les destinataires des textes des annotations, attirer leur attention, les expéditeurs utilisent le lexique avec l'expérience déjà existante auparavant.

Les métaphores conceptuelles et les modèles cognitifs utilisés pour influencer sur l'opinion, l'attention et l'action des destinataires sont présentées en vue des schémas des concepts structurels. Les concepts de l'activité publicitaire se confronte avec les concepts du monde physique, émotionnel et sensationnel à la base de la comparaison des notions des termes. La correspondance pareille est qualifiée comme l'indice du concept. L'indice du concept est présenté comme la raison commune de la coïncidence des phénomènes différents. La révélation des indices tous possibles qui sont unis par la caractéristique d'espèce et générique aide à transformer la structure de concept.

Afin de caractériser les réseaux lexicaux mis en oeuvre, il est nécessaire de recourir à des outils d'influence et de moyen de manipulation linguistique complétant l'approche cognitive et permettant une description fine de la phraséologie motivée par les métaphores conceptuelle. Ce sujet fait le contenu de nos recherches prochaines.

Bibliographie

1. Виноградов В.В. Стилистический аспект русского словообразования / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1984. – 389 с.
2. Зирка В.В. Манипулятивные игры в рекламе: лингвистический аспект / В.В. Зирка. – 2-е изд., испр. – М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2010. – 256 с.
3. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 261 с.
4. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живём / Дж. Лакофф, М. Джонсон: пер. с англ.; под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
5. Мокиенко В.М. Загадки русской фразеологии / В.М. Мокиенко. – М.: Авалон. Азбука Классика, 2005. – 256 с.
6. Назарян А.Г. Фразеология современного французского языка / А.Г. Назарян. – М.: Высшая школа, 1987. – 288 с.
7. Bally Ch. Linguistique générale et linguistique française / Ch. Bally. – Berne: Francke, 1932. – 253 p.
8. Bordas E. Les chemins de la métaphore / E. Bordas. – Paris: Presses Universitaires de France, 2003. – 312 p.
9. Cowie A.P. Phraseology: Theory, Analysis and Applications / A.P. Cowie. – Oxford, Clarendon Press, 1998. – 145 p.
10. Cruse D.A. Lexical Semantics / D.A. Cruse. – Cambridge: Cambridge University Press, 1986. – 326 p.
11. Galatanu O. La sémantique argumentative intégrée et ses enjeux pour l'analyse linguistique du discours / O. Galatanu // d Les actes du Congrès International d'Etudes Françaises: La Rioja, Croisée des Chemins. – Vol. 2. – M.J. Salinero Cascante et Ignacio Inarrea Las Veras, 2004. – pp. 213–225.
12. Gonzalez R. La phraséologie du français / Rey Gonzalez. – Toulouse, Presses Universitaires du Mirail. – 2002. – 231 p.
13. Greimas A. Sémantique structurale / A. Greimas. – P.: Larousse, 1966. – 321 p.
14. Grossmann F. Quelques pistes pour le traitement des collocations / F. Grossmann et A. Tutin // Les collocations: analyse et traitement. – Amsterdam: Travaux et recherches en linguistique appliquée. – 2003. – P. 5–21.
15. L'Homme M.-C. Les combinaisons lexicales spécialisées (CLS): Description lexicographique et intégration aux banques de terminologie, dans les collocations: analyse et traitement / M.-C L'Homme. – 2003. – 236 p.
16. Hausmann F.-J. Tout est idiomatique dans les langues / F.-J. Hausmann, M. Martins-Baltar, 1997. – P. 277 – 290 p.
17. Mel'cuk I. Paraphrase et lexique dans la théorie linguistique / I. Mel'cuk // Sens-Texte: Vingt ans après. Cahiers de lexicologie. – № 52 (1). – Toulouse: Presse Universitaire, 1988. – P. 5–50.
18. Mortchev-Bouveret M. Etude comparative de la phraséologie dans six dictionnaires de langue française / M. Mortchev-Bouveret. A. – Hâcki Bouveret and H. Burger, 2004. – P. 289–298.
19. Alain R. Dictionnaire des expressions et des locutions / Rey Alain, Chantreau Sophie. – Le Robert, collections usuels, 1989. – 432 p.
20. Tsybova I. Lexicologie française / I. Tsybova. – M.: KD LIBROCOM , 2011. – 224 p.

У статті вивчається поняття концептуальної метафори, яка виражається за допомогою фразеологічних зворотів у рекламно-інформаційному дискурсі. Визначається лексичне явище фразеологізмів та структурується їх класифікація. Метафорична модель фразеологічних одиниць вивчається з позиції впливу та маніпулювання на прикладі рекламних текстів анотацій.

Ключові слова: фразеологізми, концептуальна метафора, тексти анотацій, рекламні засоби впливу та маніпулювання.

В статье изучается понятие концептуальной метафоры, выраженной фразеологическими оборотами в рекламно-информационном дискурсе. Определяется лингвистическое явление фразеологизмов и структурируется их классификация. Метафорическая модель фразеологических единиц изучается с позиции рекламных приёмов воздействия и манипулирования на примере рекламных текстов аннотаций.

Ключевые слова: фразеологизмы, концептуальная метафора, тексты аннотаций, рекламные приёмы воздействия и манипулирования.

Одержано 21.01.2013.

УДК: 811.133.1:81'373

J. DAVYDENKO,

*PhD, chef de la chaire des langues romanes et germaniques
de l'Université Alfred Nobel à Dnipropétrovsk*

Y. ZGOUROVSKA,

étudiante en philologie de l'Université Alfred Nobel à Dnipropétrovsk

LES PATOIS ET LES DIALECTES FRANCAIS

The matter of the article is the peculiarities of dialects and diverse patois in and out of French territory. The authors analyse various aspects of their coexistence with French, as the state language, in terms of synchronic and diachronic approaches. The article comes to a conclusion about the necessity of peculiarities record of this coexistence while meeting or learning any foreign language.

Key words: French language dialects and patois, cultural traditions, regional languages.

Qu'est-ce qui fait qu'on est français? Comment tant d'origines géographiques diverses, de peuplement, de coutumes, de cultures différentes ont-elles pu se transformer en une unité? On naît ou on devient français tout à la fois par la langue, par l'école, par le partage des valeurs de la République et de l'humanisme au nom des droits de l'homme, par le sang versé pour la nation.

Ce qui fait identité française c'est donc la volonté de vivre ensemble d'hommes, de femmes venus de peuples, de langues, de traditions différentes, abondamment leurs particularités, qui se fondent dans une identité plus vaste, librement acceptée. Une identité qui n'est jamais totalement fermée aux étrangers ni à leurs façons d'être. Une France qui fait d'un immigré italien (Yves Montand) et d'une actrice née d'un père juif austro-polonais (Simone Signoret) son couple idéal, d'un enfant né juif polonais (Jean-Marie Lustiger), le cardinal archevêque de Paris, d'un Togolais (Kofi Yangnane) maire d'une commune bretonne, son ministère de l'Intégration.

Pendant toute l'histoire de la France il n'existait pas de seule langue dans tous les territoires qui composaient le pays. Cela peut être expliqué au regard du fait, qu'il y avait avant beaucoup de peuples ou de tribus normandes qui aujourd'hui représentent la composition ethnique de la population française. Malgré le fait notoire que la seule langue officielle en France est français, il existe beaucoup de langues régionales, c'est-à-dire les variations des langues classiques qui sont conditionnées territorialement [9, p. 76].

Il est étrange que ces langues (classiques et régionales) coexistent dans le seul territoire, mais cela est possible grâce à leur interaction permanente. Il est évident que la langue officielle est plus forte que la langue régionale et a le potentiel linguistique qui peut extirper la langue régionale. Malgré ces confirmations, il y a quelques exceptions qui prouvent cette raison d'être.

Les langues régionales ou minoritaires de France constituent un ensemble de langues parlées sur le territoire français, autres que la langue française. Ces langues régionales sont distinctes de la langue officielle au moyen de la base linguistique et aujourd'hui politique. Mais les variétés régionales du français ainsi que les langues issues de l'immigration ne sont pas considérées comme des langues régionales [1, p. 24]. Elles sont parfois appelées dialectes ou patois et ce fait tient à plusieurs raisons (par exemple le caractère local ou statut officiel et etc.) [3, p. 98].

«**Patois**» un mot qui viendrait de l'ancien français «patoier» significatif «agiter les mains», «gesticuler», «se comporter»: Ce sont les formes prises par le latin parlé des différentes régions. Les patois ont vécu côte à côte avec le français finalement appris et parlé par toute la population, devenue bilingue patois-français.

Cependant, en linguistique, «un dialecte» ne s'oppose pas à «une langue» mais désigne une variété significativement distincte d'une langue donnée, tandis que «le patois» tend à être évité du fait de sa valeur souvent péjorative. Tout de même, les dialectes et les patois présentent une autre mentalité, un autre caractère qui est le mélange de la culture ethnique et le territoire colonisé. En dépit de l'amoindrissement d'importance des dialectes, ils ont tendance de rejeter l'influence de la langue classique.

En 1951 les langues régionales ont fait l'objet de première reconnaissance en France. Certains commentateurs français parlaient de plusieurs dizaines de «langues régionales» en France. Mais ce n'est qu'avec la loi Deixonne, que les langues comme le basque, le breton, le catalan et l'occitan ont été introduites dans l'enseignement [4, p. 64]. D'autres langues comme le corse étaient introduites en 1974. Le gallo, le francique, l'alsacien étaient introduits en 1992 et d'autres quatre langues mélanésiennes (l'ajié, le drehu, le nengone et le paicî) étaient introduites en 1992. Après l'apparition de l'article № 2 de la Constitution française de 1958 qui a modifié la loi constitutionnelle du 25 juin 1992: «la langue de la République est devenue le français». En réalité, aucune langue régionale n'a pas de statut de langue officielle en France.

Sans doute, on a signé 39 articles de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires en France, mais au fond, le gouvernement a refusé de les ratifier [2, p. 120]. Cela veut dire que le gouvernement n'a pas approuvé officiellement ces langues et explique pourquoi les minorités nationales combattent pour le droit d'utilisation de leur langue maternelle à tous les niveaux de leur vie.

Au Bureau européen pour les langues moins répandues il y a le domaine pour le français qui contient dix communautés linguistiques: le breton, le catalan, le corse, les langues créoles, l'allemand (l'alsacien), le basque, le luxembourgeois ou mosellan, le néerlandais (flamand), l'occitan, et les langues d'oïl [8, p. 176].

C'est pourquoi il existe des variations locales de la langue standard (le standard du français classique) [5, p. 344], mais ces patois ou dialectes peuvent être distincts avec ses particularités linguistiques qui sont conditionnés par l'histoire de la langue. Aujourd'hui en France il existe des dialectes suivants: langues d'oïl (les variétés du français classique), langues d'oc, franco-provençal, breton, corse, alsacien, catalan, basque et flamand qui sont les plus répandues en France.

En général, tous les dialectes parlés en France composent deux groupes [7, p. 74]: les parlers romans et les parlers non-romans. Voilà pourquoi pour les habitants français il n'y pas de difficulté pour la compréhension de la plupart de dialectes sur le territoire de la France.

Le français a une grande variabilité et les dialectes de la langue d'oïl sont les justifications de ce phénomène linguistique [15, p. 124]. L'étymologie de ce terme peut être expliquée par l'ensemble des parlers pour lesquels «oui» se prononçait comme «oïl». En XIII^e siècle le terme a été utilisé pour la première fois par Dante. Il avait nommé trois langues romanes conformément à la manière de dire «oui»: «langue d'oïl» (français), la «langue d'oc» (lenga d'òc ou l'occitan) et la «langue de si» (italien).

A la fin du XIX^e siècle le dialectologue Jules Gillieron, géologue de formation a demandé à Edmond Edmont, pharmacien à l'oreille très fine, de parcourir la France à bicyclette, afin de recueillir les différentes formes d'une liste de 1400 mots dans 639 villages.

A partir de ces données on peut arriver à délimiter des zones dialectales réunissant les mêmes mots ou les mêmes prononciations.

Au sens large la langue d'oïl est le français, mais il y a des variétés du domaine d'oïl, ce sont les dialectes de la langue française, ou plutôt des variantes mutuellement intelligibles avec le français. L'usage de langues d'oïl signifie qu'il y a des langues distinctes dans le domaine d'oïl [13, p. 22]. En général, il existe: le berrichon, le bourguignon-morvandiau, le champenois, le franc-comtois, le français, le gallo, le lorrain, le mayennais, le normand, le picard, le poitevin-saintongeais et le wallon qui composent le groupe des langues d'oïl.

Pendant l'histoire de la langue française, la langue d'oïl et ses variations locales sont devenues le synonyme pour la langue française [14, p. 22]. Par exemple, les dialectes du domaine d'oïl comme picard et wallon qui sont parlés en Belgique, considérés comme la langue française sans les appelant comme des dialectes ou des patois.

Aujourd'hui la langue d'oïl peut être nommée fréquemment par le terme de «francien» qui est le néologisme linguistique du XIXe siècle.

D'après les particularités linguistiques, ces dialectes sont les plus proches de la langue classique et il n'y a pas de difficultés pour la compréhension des Français. Ces dialectes sont parlés en France, au Québec, en Belgique, en Suisse et dans les îles Anglo-Normandes.

Le dialecte du domaine d'oïl qui est le plus important c'est le normand [12, p. 33]. Ce dialecte est connu grâce au territoire de la Normandie qui était peuplée par les tribus anglo-scandinaves. Le vocabulaire du normand contient beaucoup de traces linguistiques qui sont les justifications de l'influence du vieil anglais et de ses dialectes. Mais, le normand était le donneur pour l'anglais, surtout cette influence s'est reflétée dans le vocabulaire anglais moderne.

Le premier contact de normand et anglais a lieu à la suite de la conquête d'Angleterre par Guillaume le Conquérant en 1066. En général, les conquérants avaient apporté le dialecte franco-angevin qui était approuvé comme la langue officielle (avec le latin qui était la langue d'Eglise). Puis, les dialectes locaux et le franco-angevin se sont mélangés et c'est pourquoi aujourd'hui il n'y a pas de difficulté d'observer les influences mutuelles.

Voilà pourquoi, il existe beaucoup de mots anglais et français qui proviennent d'un vieux normand. On donne le nom d'anglo-normand au dialecte parlé en Angleterre qui, sous l'influence de l'anglo-saxon et du français littéraire, était devenu assez distinct du franco-normand continental. Le Franco-normand et l'anglo-normand possèdent tous deux une littérature d'origine ancienne et abondante.

Par le temps qui court, le normand est parlé en Normandie continentale et insulaire. Mais malheureusement, les langues insulaires sont reconnues officiellement seulement par les gouvernements des îles, sans être langues officielles. Il est important que le normand comme tout les dialectes ait ses variations locales ou sous-dialectes. Pratiquement, tous les sous-dialectes ou patois sont parlés en Normandie. Mais le trait différent entre eux c'est la prononciation. Il y a aussi les variations du normand aux Îles Anglo-Normandes et au Canada, mais ils ne sont pas très importants. Sur la Grande terre (France), le normand est introduit dans l'enseignement (dans le département de la Manche).

Un autre groupe principal sur le territoire français c'est l'occitan ou langue d'oc [11, p. 119]. C'est une langue romane parlée dans le tiers sud de la France, les Vallées occitanes et Guardia Piemontese (en Italie), le Val d'Aran (en Espagne) et à Monaco. «Langue d'oc», «l'occitan», «provençal» signifient la même chose. Langue d'oc a été introduite par les troubadours en XIIe siècle. Cette langue tire son origine du latin vernaculaire. [10, p. 25] Il est important que l'occitan possède les traits communs avec le catalan en concernant la phonologie et la syntaxe. Ce fait attribue la langue d'oc et le catalan au groupe occitano-roman des langues romanes occidentales.

L'occitan présente une grande variabilité (six dialectes, plusieurs normes littéraires, plusieurs normes graphiques). Les dialectes ou les sous-dialectes de cette langue sont: le languedocien, le limousin, le provençal, le gascon, l'auvergnat et le vivaro-alpin. L'occitan est connu comme une langue littéraire écrite à partir du XIIe siècle, époque où les troubadours vont commencer à la rendre illustre dans toutes les cours d'Europe [12, p. 14].

Les dialectes et les patois de cette langue sont les plus proches du latin que fait cette langue très variée de français dans tous les sens. Suivant la standardisation d'occitan, il faut dire que c'est un problème pour les linguistes. Il n'y a pas beaucoup de locuteurs de cette langue (583 000 personnes) [6, p. 34], donc l'occitan est parlé dans les régions provençaux ou il a les noms différents. Cependant il n'existe pas le standard pour la langue parlée, mais il y a le standard d'écriture basé sur le limousin et le languedocien.

Le plus intéressant des dialectes d'occitan est le gascon. Il est parlé en Ariège, en Haute-Garonne, dans les Pyrénées-Atlantiques et Hautes-Pyrénées, en Catalogne nord-ouest (Espagne) [14, p. 14]. Ce dialecte représente l'intérêt scientifique car le gascon ou l'aquitain était en contact avec le basque. En ce qui concerne l'étymologie du gascon, il faut dire que les termes «gascon» et «basque» ont la même origine étymologique (une langue proto-basque). L'aquitain possède

le cadre phonologique avec quelques nuances germaniques. Parfois le gascon présente la corrélation avec le basque au moyen du vocabulaire. Ce fait peut expliquer la différence évidente du gascon comme le dialecte distinct.

Quant à la région romane en Suisse, les gens y parlent francoprovençal ou l'arpitan [7, p. 134], la variation du français régional. Mais, le francoprovençal se représente comme le mélange d'occitan et de français. Le francoprovençal est une langue romane parlée encore en France, en Suisse romane et en Italie. Depuis des siècles l'arpitan était parlée dans les provinces reculées et il était considéré comme la langue de mauvais ton.

En général, c'est l'une des langues distinctes du groupe linguistique gallo-roman, il présente certains traits communs avec le français (syntaxe) et avec l'occitan (phonologie) avec des influences des langues germaniques, celtique et d'oïl. Mais comme toutes les langues romanes, le francoprovençal dérive cependant majoritairement du latin. Malheureusement, aujourd'hui l'arpitan est en danger de disparaître car la France ne reconnaît même pas son existence en tant que langue régionale et le français le supplante.

Dans la région de Corse, il est compliqué de parler de la langue française car elle n'y existe pas comme la langue principale [14, p. 56]. Il s'agit de la langue corse qui a conquis son l'espace linguistique. Conformément à la classification du corse, il appartient au groupe linguistique italo-roman ce que prouve son affinité à l'italien.

En général, la langue corse, est un ensemble de dialectes du toscan [9, p. 34], qui a donné naissance à l'italien moderne. La langue corse est subdivisée en deux groupes dialectaux : le cismuntincu et le pumuntincu [12, p. 54]. Ainsi donc ces dialectes sont considérés comme la mixture du français et d'italien, tout de même il est plus proche d'italien. En général, il présente des caractéristiques communes avec les parlers de l'Italie méridionale, mais aussi avec le sarde et surtout la langue sicilienne. La langue corse est parlée en Corse mais également au nord de la Sardaigne.

Mais le statut de la langue proprement dite est relativement récent (introduit en 1960) et est contesté par de nombreux linguistes, qui y voient une revendication politique sans fondement du point de vue linguistique. Le corse est le patois et pas la langue en mettant l'accent sur la diffusion impétueuse en Corse. Mais aujourd'hui le corse fait partie des langues qui sont en danger de disparition avant la fin du siècle (classification par l'Unesco).

En parlant de la langue comme du modèle linguistique, il faut mentionner le catalan. La langue qui présente le caractère national, la langue qui était interdite en public du temps de la dictature de Franco (discours, documents, livres, théâtre etc.), il souffrit d'une sévère censure dans la diffusion de ses écrits, en particulier dans la première phase du régime franquiste (environ jusqu'en 1960) c'est la langue catalane [6, p. 54]. «La langue est, non pas l'unique clé, mais assurément une clé très importante de l'être d'un peuple. Et souvent la plus importante. Dans le cas de la Catalogne, la plus importante». Cette citation présente l'importance du catalan comme la langue et pas le dialecte ou patois. La langue catalane est la seule langue romane qui se représente comme le nationalisme linguistique.

Le catalan est une langue romane parlée par environ 10 000 000 de personnes sur les anciens territoires de la couronne d'Aragon: en Catalogne, dans la Communauté valencienne, aux Îles Baléares, dans une petite partie de l'Aragon, en Andorre, dans la majeure partie des Pyrénées-Orientales et à Alghero en Sardaigne. Il est originaire du latin vulgaire; à ce compte-là il est proche du français. Au sens large, les linguistes présentent le catalan comme la mixture de deux langues: français et espagnol [8, p. 4].

Mais il possède des caractéristiques, notamment morphologiques et syntaxiques, il est proche des langues ibéro-romanes, tandis que ses traits phonétiques et une partie de son lexique le rapprochent du groupe gallo-roman. Le catalan peut être observé comme la langue proche d'occitan car elle était introduite par les troubadours. Donc le catalan n'est pas quelque chose de français ou d'espagnol, au contraire il montre le caractère fort qui fait le catalan plus vital comme la langue.

Le catalan est la seule langue officielle de la principauté d'Andorre depuis 1993 [9, p. 2]. Cette langue est constitué de divers dialectes qui varient en vertu du principe phonologique (l'accent régional). Depuis 2006 l'Union européenne a reconnu le catalan comme la langue officiel dans les certains institutions européens ce que prouve la raison d'existence du catalan.

En parlant de langues régionales [13, p. 76], il faut mentionner les parlers non-romans. En règle générale, les patois ou les dialectes non-romans se représentent comme les traces des groupes ethniques. Il y a beaucoup de parlers non-romans sur le territoire de la France, qui sont originaires de langues germanique (anglais, allemand, néerlandais etc.) ou qui proviennent du groupe celtique. Fréquemment, ces parlers non-romans sont les traces des cultures diverses qui n'assimilent pas à la culture locale.

Par exemple l'alsacien est la deuxième langue autochtone parlée en France (après le français) [14, p. 36]. La raison d'existence d'alsacien en France peut être analysée en traitant l'histoire car la région de l'Alsace a été rattachée à France au XVIII^e siècle. Sans doute l'alsacien (Elsässisch) est originaire d'allemand et il appartient aux parlers alémaniques et franciques traditionnels d'Alsace.

Ce dialecte est considéré par les linguistes comme la variation de l'allemand classique [10, p. 122] car la base pour lui étaient des œuvres littéraires (poésie, théâtre). Mais il existe un problème concernant la standardisation, parce que la prononciation en particulier varie d'une microrégion linguistique à l'autre, voire d'un village à l'autre. En ce qui concerne la prononciation classique, elle existe seulement dans le nord de l'Alsace. Cependant il y a une grande unité dans la syntaxe et la morphologie ce qui rapproche l'alsacien à l'allemand standard.

Aujourd'hui l'usage d'alsacien est très répandu en France et en Allemagne ce que fait l'alsacien le dialecte fort. Ce dialecte est utilisé à la télévision, dans les rues au moyen des panneaux de signalisation routière bilingue (français/alsacien). Bien plus l'alsacien est introduit dans l'enseignement ce qui montre la région de l'Alsace comme le territoire bilingue [9, p. 34].

En général les dialectes germaniques parlés en Alsace sont proches linguistiquement d'allemand classique y compris dans le sud de l'Allemagne, la Suisse et l'Autriche. La connaissance de l'allemand standard comme point de référence culturelle et littéraire permet une intercompréhension facile de tous les sous-dialectes germaniques.

Il est impossible de parler de langues de la France sans mentionner l'influence celtique. La seule langue celtique en France c'est le breton (Brezhoneg) [10, p. 14]. La langue qui combat pour la survie malgré la diffusion active sur le territoire français.

Cette langue est une langue parlée par 206 000 personnes en Bretagne. D'après la quantité de locuteurs, le breton est en danger de la disparition (selon l'Unesco). Mais cette langue est introduite dans l'enseignement, elle est utilisée à la télévision. Les panneaux de signalisation routière sont représentés en Bretagne ce qui signifie le statut bilingue de la région.

Le breton est reconnu comme la langue régionale ou minoritaire de France et comme la langue de la région de Bretagne. Pratiquement, cette langue appartient au groupe des langues celtiques insulaires, c'est-à-dire originaires de l'île de Grande-Bretagne et plus précisément au groupe brittonique. Comme la majorité des langues, le breton varie selon la région. Il y a les variations dialectales du breton. Deux grands blocs dialectaux se rapportent au breton: les dialectes archaïques et les dialectes innovants avec beaucoup de néologismes et emprunts.

Mais la différence principale entre ces variations c'est la prononciation qui comporte beaucoup d'accentuations régionales. Malgré tout, le breton est la langue vivante qui signifie qu'elle est utilisée comme manière de parler de la culture celtique dans le monde moderne.

Il y a une petite région en France où les gens manifestent la vieille culture qui est considérée par les linguistes comme la variation locale de la culture des Pays-Bas. Cette variation est d'autre langue germanique qui s'appelle le flamand [9, p. 44]. Dans l'ensemble, le flamand appartient au domaine néerlandais. Il est, au sens large et dans le domaine linguistique, un dénominateur de tous les dialectes parlés sur l'ancien territoire du Comté de Flandre. Cela s'étend du sud des Pays-Bas (Zélande) au nord de la France. Le flamand est parlé par environ 90 000 personnes (20 000 en France). Il existe beaucoup de variétés locales dont la plus répandue est sans doute le flamand occidental (parfois appelé zélandais), qui serait parlé par plus d'un million de personnes dans l'extrême ouest de la Belgique. En prenant compte que le flamand n'est pas et n'a jamais été la langue officielle des Flamands en Belgique [12, p. 64] les savants le considèrent comme le dialecte et pas la langue.

Tout de même, on peut distinguer le flamand et le néerlandais à l'aide de la prononciation différente. D'autre différence principale entre le flamand et le néerlandais c'est le vocabulaire. Il y a beaucoup d'emprunts français, picards et surtout wallons dans le vocabulaire flamand. Il existe

quelques traces de cette langue du Moyen-Age (le vieux flamand occidental). Il est important qu'en France dans la région flamandophone il n'y a pas presque le bilinguisme (français/flamand) au contraire il y a le phénomène du monolinguisme. Ce fait prouve la raison d'existence de cette langue dans l'espace linguistique du monde.

Aujourd'hui il est possible d'observer un phénomène unique au sens complet du terme. Pas toutes les langues proviennent du latin, doivent assimiler à la langue du conquérant ou doivent être en danger.

Il existe la langue qui représente le cas unique car pendant longtemps cette langue protège pureté du langage dans tous les registres linguistiques. Cette langue est basque (euskara). Le basque n'est pas utilisé pour protéger la nationalité ou pour présenter le droit à la diffusion (comme le catalan par exemple), le basque existe sans conditions car il est indépendant.

En considérant le basque [14, p. 34], la langue plus ancienne, il faut mentionner que c'est une langue non indo-européenne et est considérée comme le seul isolat d'Europe, voilà pourquoi cette langue est la plus intéressante pour les savants. L'étymologie de cette langue est inconnue jusqu'à présent (comme les langues du groupe finno-ougrien) [15, p. 54], mais c'est évident qu'elle est la plus ancienne langue d'Europe de l'Ouest.

Cette langue est parlée au Pays basque, le nombre de locuteurs en Espagne est de 734 100 (provinces de Biscaye, Alava, Guipuscoa et de Navarre), en France, il y a plus de 63 700 locuteurs dans la partie ouest du département des Pyrénées-Atlantiques (20 000 personnes sont unilingues bascophones) [9, p. 72].

Le monolinguisme dans le cas du basque présente le caractère fort qui favorise la diffusion de la langue. La langue basque comporte une grande diversité dialectale [9, p. 74], et comme toujours dépend de la région. La différence principale entre les dialectes du basque est la prononciation différente. Mais le basque unifié (le dialecte navarro-labourdin) est co-officiel avec le castillan en Espagne. Mais en France le basque ne dispose pas le statut officiel. Malgré ce fait, le basque est utilisé en publique sans restrictions.

Malgré tout, la langue est organisme vivant qui se développe indépendamment de notre désir. Donc tous les dialectes ou patois sont les éléments de la culture locale des régions différentes plutôt ils ont droit à l'existence car il possède les traits linguistiques qui peuvent expliquer les particularités de tous les niveaux de la langue classique. La langue est instrument unique qui définit la mentalité nationale, la culture du peuple qui peut exister seulement grâce au tempérament national.

Bibliographie

1. Bec P. La langue occitane / P. Bec – Paris: Presses universitaires, 1986. – 97 p.
2. Boyer H. Langue et nation, le modèle catalan de nationalisme linguistique / H. Boyer – Paris: Presses universitaires, 2004. – 184 p.
3. Diéguez M. Essai sur l'universalité de la France / M. Diéguez – Paris: Fayard, 1991. – 126 p.
4. Dumont P. La culture française / P. Dumont, 2012. – 176 p.
5. Edmiston W. La France contemporaine / W. Edmiston, P.: Heinle, 2005. – 455 p.
6. Encrevé P. Les droits linguistiques de l'homme et du citoyen / P. Encrevé. – Paris: Presses universitaires, 2008. – 94 p.
7. Favereau F. Le breton dans la mondialisation / F. Favereau – Paris: Presses universitaires, 2006. – 234 p.
8. Hagege C. Le français et les siècles / C. Hagege. – Paris: Presses universitaires, 1987. – 320 p.
9. Mougou J. Paroles d'oïl / J. Mougou. – Paris: Presses universitaires, 1994. – 122 p.
10. Pound E. Sur les pas des troubadours en pays d'Oc / E. Pound. – Paris: éditions du Rocher, 2005. – 165 p.
11. Raymond M. Lexique alsacien et français. Variantes dialectales / M. Raymond, L. Daul. – Strasbourg, 2000. – 198 p.
12. Saint-Robert M.-J. La politique de la langue française. – P.: Presses universitaires, 2000. – 78 p.
13. Trask R.L. The History of Basque / R.L. Trask. Routledge. – 2008. – 122 p.

14. Urteaga E. La langue basque dans tous ses états – sociolinguistique du Pays basque / E. Urteaga. – Paris: Harmattan, 2006. – 128 p.

15. Walter H. Le Français dans tous les sens / H. Walter. – Paris: éd. Robert Laffont, 1998. – 198 p.

У статті йдеться про особливості функціонування діалектів та різноманітних говорів на території Франції та за її межами. Автори аналізують різноманітні аспекти їхнього співіснування з державною французькою мовою у синхронічному та діяхронічному плані. Робиться висновок про необхідність врахування особливостей цього співіснування при ознайомленні та навчанні будь-якої іноземної мови.

Ключові слова: діалекти та говори французької мови, культурні традиції, регіональні мови.

В статье идет речь об особенностях функционирования диалектов и различных говоров на территории Франции и за ее пределами. Авторы анализируют разнообразные аспекты их сосуществования с государственным французским языком в синхроническом и диахроническом плане. Делается вывод о необходимости учета особенностей этого сосуществования при знакомстве или обучении любому иностранному языку.

Ключевые слова: диалекты и говоры французского языка, культурные традиции, региональные языки.

Одержано 15.02.2013.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 811.111

N.P. BIDNENKO,

*Associate Professor of English Philology and Translation Department
Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk*

MODERN TENDENCIES IN THE PROCESS OF TERM FORMATION

The article presents an attempt to trace some modern tendencies in English term formation caused by the informative and communicative processes development. The author analyses the characteristic features of the term formation in the Ukrainian speaking rendering. The most widely-used ways of translating new terminological constructions are investigate.

Key words: term-formation, polysemy of terms, interscientific homonymy, terminologization, transterminologization, transterms, conversion, borrowings, the ways of term translation.

The development of informative and communicative processes has provided the appearance of new terms in all sciences and technologies when new objects or parts of objects come into play. As a rule these terms form the most important level of vocabulary are called neologisms. Some of these terms have already become well-known for everyone and play a great role in the enriching target language. Such words like *SMS, mobile phone, Wikipedia, Bluetooth* entered quickly our life and transferred into the class of the common used lexical ones. These words are connected with comprehensive cognitive, lexical and semantic, word formative and grammar levels and designate new, not known earlier phenomena, objects, branches of science and professions.

Nowadays the necessity of new term formation to express new objects, a variety of non-determined terms is explained by the reorientation of the linguistic science towards the practical branches of human activity. It is considered that the process of terminological name-giving without going deep into theoretical problems may be represented in the following way: motivator – classifier – word-building pattern – concept (notion) – a term [9, p. 166].

Some new terms were brought to life by computer technologies development, cp.: *cyber security, cognitive radio, smartwatch, dropbox, private cloud, hybrid database* and others. The technological development has probably the most significant impact on the language. For instance M. Gaiduk emphasizes that «cyberland has been heavily influenced by pop culture and it boasts its share of counterculture phrases drawn from comic books, children's stories, sci-fi movies and New Age movements» [10]. Thus the computerization is the most noticeable feature of the technological progress of the last decades.

There are several modern tendencies in the English term formation: the process of terminologization which is considered as the most widespread among them, transterminologization, borrowings and conversion. It is also worth to mentioning the semantic volume of the terms created earlier has been changing as a result of transferring term meanings.

Despite the fact that term is based on the principle of monosemy, a great variety of terms is used in different spheres of science and technology and acquires several meanings. The theory and practice of investigation of various terminology systems, and also the experience of different lexicographical works emphasize that term as a lexical unit, which main function is determination of a concept, can be polysemantic.

Terms have various meanings depending on a certain terminology system at the process of translation and are called polysemantic. Polysemy of terms as well as their synonymy, homonymy and antonymy is usually registered in the number of lacks in many modern terminologies. Even for a description of this lexical process there are two terms in terminology: *polysemy and semantic variation* [3, p. 44]. O. Ahmanova, and then A. Superanskaya point out to one of the reasons for term polysemy, its «intercategory» which lies in the fact that the concept has its own content, represented in the term, and indicated with several categories (for example, its procession and quantity) [11, 71; 7, c. 56]. Other reason for polysemy of terms is explained by the specificity of term which unites peculiarities of a word and a sign to express the content of definite concept.

However **term is a word**, which instead of a simple sign specified as a definite element of terminology system, is used for a professional and scientific communication. It expresses a scientific concept and, in the essence of each word, the boundary of scientific concept must be clearly defined in accordance with its etymology. In this fact there is a principal difference between a term and words of everyday language. At the same time terminology is not isolated from the literary language, and those processes of literary language are reflected in terminology.

What happens with the term when it actually functions in scientific speech? In reality the logical principle of sign construction is not frequently observed in everyday speech, and as a result we encounter the disturbance of «the law of sign» or often meet interscientific homonymy. The phenomenon of interscientific terminological homonymy could be considered as one of such disturbances, when one and the same term can enter into different terminology systems of a certain language. And when we try to translate these terms it causes certain difficulties.

So it is evident that all lexical processes occurring in a certain language could also be reflected in a certain terminology system. In the development of vocabulary three lexical processes are to be distinguished: **terminologization, transterminologization and determinologization**. All these processes in the development of term polysemy are caused by linguistic reasons though. Everyday words are involved in the term migration.

Terminologization is a very productive way of term formation. It is the transition of everyday word into a term, when a non-characteristic linguistic unit from common language is used for special purposes. Scholars emphasize that nowadays the major part of neologisms are terms that is why semantic changes in a language are mostly caused by the development of new terminological meanings on the basis of common word meanings [11; 3; 12; 7; 9]. The second tendency is transterminologization i.e. a transition of term from one terminology system into another one accompanied with minor semantic changes. And the third tendency in the process of term formation is borrowing foreign terms, when a new notion is named with the help of a foreign word. There are two types of borrowings. The first type is full borrowing which means that both internal and external forms of the term are loaned. The second type, partial borrowing means that a foreign term adjusts its morphological and phonetic forms to the norms of the Target Language. Therefore, in a process of translation partial borrowing is rendered by calquing.

The number of techniques such as transcoding, calque, descriptive translation, lexical and grammatical transformations are used at the process of translating new terms. Sometimes to preserve the meaning of new terms a mixture of translation techniques and transformations are applied.

Terminologization deals with the semantic way of term formation, i.e. creating new terms by means of scientific (or technical) reconsideration on the base of metaphorization or metonymization of the meanings of well-known words. The general common words with the simplest semantic structure are used more often in terminologization than other ones. It sometimes occurs as an extension of everyday word meanings when the words used in different contexts acquire new connotations and new meanings. For example, in the lexical structure of the term «*confrontation*» the primary meaning was «*quarters, collation, and comparison*». Lately this word was used in military term combinations (*confrontation of armed forces*) and acquired the meaning «*contiguity of armed forces*». Now the word «*confrontation*» has acquired the meaning «*collision*», «*opposition*».

The changes in everyday words meaning can follow three directions:

a) the appearance of the new meaning of everyday word on the base of reconsideration of the earlier existed word meanings. Thus, one of the terminological meanings of the word

«*elementary*» in combination «*elementary particle*» is «*basic, complex, fundamental particle*» (cp. one of the general meanings of the word «*elementary*» – «*simplest, simple*»);

b) the transferring the name on the base of associations. As a result, terminology meanings of the following words have appeared: *Google wallet, targeted tweeter, OpenMAMA, Red Hat Summit, Harlem Sheik technology* and etc.;

c) the appearance of the new terms after the names of new inventions or devices (terminology derivation): *Apple iWatch, Android Beam, Gigabit WI-FI*.

Terminologized linguistic unit is a former word of general language which has acquired a new terminology meaning to define a new concept next to its general meaning. The process of terminologization of everyday words can follow one of the patterns:

a) a simple usage in terminology system: *a sun ray – a geometry ray*;

b) a terminology derivation: cp. *conductivity physics, the property or power of conducting heat, electricity, or sound; superconductivity*;

c) an assimilation of foreign words or borrowings from other languages: *Haemangioma, ablaut, diphthong*;

d) borrowings from other terminology system: *a virus of flu and a computer virus, military attack and heart attack*.

What could be added is the issue of terminologization is fundamental to the description of a special language. Firstly we can mark special communication: particular grouping of lexical items must be clearly assigned to free compounds or term-combinations, phrases, idioms used by specialists are terminologized. The main aim of lexicographers is to distinguish terminological meaning of one lexical unit from collocation. Thus several difficulties appear before terminologists:

– recognition of terminological units in the texts,

– lexicalization of new terms,

– recognition of terminological units by special language users with the aim to know the appropriate concepts.

Moreover there are conceptual units called «terminology phraseology» which are often met representing a definite concept. Vice versa – there are terms which are determinologized and become lexical units of general language. The problem of determinologization should be considered carefully.

Determinologization of terminological vocabulary is a process of transition of terms from a certain special, professional sphere to the sphere of general use. Such determinologized terms are not deprived with literary and official elements. These kinds of terms can be met and in the colloquial speech (mainly of educated people). As a rule they are used ironically.

What are the reasons for determinologization? In a great deal it depends on the sphere of activity where the term is used, i.e. on different functional styles (formal or informal). On the other hand, it is closely related to the intensity of borrowings from one or other levels of vocabulary limited on the sphere of use or their distribution. Many words, idioms and phrases quite often have other metaphorical, lexical or phraselological meaning. The special meaning of terms is lost at the process of determinologization, but the terms obtain expressive-emotional meaning. So, this method could be considered as the way of term formation with the elements of semantic expression.

Contemporary researches prove that there is no clear borderline between scientific-technical categorization and classification where meanings of words and utterances show a high degree of ambiguity [2; 4; 8; 11; 12]. But different types of meaning and parallel 'processing' at different fields are highly productive in coping with any communicative situation. Usually narrow professional words are not highly distributed in literary language; i.e. the sphere of their use remains limited. Moreover the speech of representatives of one or another profession is often colloquial. That is why secondary terminologization of professional words and expressions appears quickly: terms existing in the boundaries of one terminology system pass to another one. In a new sphere of knowledge such terms can modify the meaning, so the reader cannot understand them in the sense he knew them before, (in that science, where they came from). But sometimes the clear division between these factors is practically impossible to be conducted.

This process is called transterminologization, while the terms which obtain other semantic meaning are called transterms. In the case of transterminologization transterms become the unique officially legalized names. The analysis of transterminologization process as a creation of new special meanings of terms in other terminology systems presents a particular and increasing interest for the modern science, which stimulates the linguistic study of terminology in this aspect. The subject of the research occupies the terms of different sciences, fixed in such lexicological sources as homonyms and polysemants which have two or more meanings in appropriate terminology systems.

The objective process of transterminologization consolidates the influence of such factors as scientific, technological, economic development of the countries, mass media, political situation in the world, extension of multilateral cooperation in the economics and science. Verbal speech, systematic transmissions of proper themes on radio and television promote the processes of determinologization and transterminologization of professional and technical terms. The reasons for the secondary terminological nomination are explained by the influence of such intralingua facts as phonetic convergence, the process of the word-formation, semantic processes. The other reason for the secondary terminologization is the integration of scientific knowledge which is realized by the different ways and implicated in various forms, the unification of conceptual and categorized apparatus and the formation of the synthetic sciences. The instance of the term borrowings without any semantic transformations can explain the presence of the same terminological units in certain close subject science research. Interfield sciences (biochemistry, biophysics radio astronomy, geophysics, geochemistry, etc.) often demonstrate the attraction of the blocks of the terms of initial sciences, which include different subsystems of the suitable concepts. But the main characteristic language reason for transterminologization is the tendency to economize language material.

Different abstract word borrowings belong to the semantic way of term formation: *algorithm, cybernetics, scanner, internet connection, Web browser* and etc. It can be a mixture of the original words and borrowings: *foreign atoms, light isotopes, liquid amortization, and young neurons*.

The main reason for borrowing is the appearance of new concept with a ready-made name and absence of that concept name in the target language (TL): *marketing; dumping; manager*. Words of professional sublanguage can be also borrowed and become terms: *golden handcuffs, duvet day*.

Most linguists emphasize that borrowings play a considerable role in the increasing terminology systems. The international scientific and technical, economic, cultural and historical, social and political terms of Latin and Greek origins are known for a long time: *acclimatization, agglutination, binary, humanity, dictatorship, internationalism, curriculum* and other words from Latin; *agronomics, dynamics, grammar, space, dramaturgy, democracy* and other words from Greek.

Since the process of borrowing is marked in every field of science and technology, all terminology has a tendency to become international. There isn't a common opinion on a problem of borrowing and whether borrowings are harmful or useful. But the point of view that borrowings destroy the semantic system of the language still exists in modern science.

To borrow foreign terms D. Lotte recommended taking into account the following factors:

- 1) borrowed terms and term-combinations must correspond to the generally accepted phonology system of the target language (TL);
- 2) morphological peculiarities and structure of borrowed terms and term-combinations must correspond to the generally accepted rules in the target language (TL);
- 3) whether the name for the new concept exists in the target language (TL);
- 4) how borrowed term-combinations contact with all system of target language, i.e. if there are homonyms, synonyms, antonyms and the words of the same root in the target language (TL) [4, p. 61].

The simplest but non-productive type of term borrowing is literal. Literal borrowing is considered as a full phonetic, grammatical assimilation of foreign terms based on the distinctions between two language systems. This type of borrowings leads to creation of international words which are almost identical in several languages: *film, text, visit, radio, doctor* and etc.

Words borrowed from different languages (mainly from Latin and Greek) occupied a considerable place in scientific and technical texts. In most cases they belong to various terminological systems: *atom, proton, focus, cosmos* – to physics; *plus, integral, logarithm* – to Mathematics; *radio, diode, modem* – to radio engineering. But it is necessary to distinguish cases when terms are built from foreign elements but from elements (usually Latin and Greek) where they weren't independent.

Calques or translation-loans belong to the number of borrowed words or phrases which do not retain their original form, but undergo the process of translating one part after another, e. g.: *машино-будівництво* – *machine building*, *self-service* – *самообслуговування*, *антисоціальний* – *antisocial*. At the time of a term borrowing from a foreign language the meanings of the newly formed words can be identical to their original ones. But consequently, such terms lose their original meaning and become «translator's false friends» or misleading words, or pseudo-international words receiving different terminological meanings. Many international words, for example *analysis, candidate, scenario, critical, originally, pioneer, practical, signal, revolutionary, traditionally* and others can be translator's false friends. It is worth paying attention on that translator's false friends (misleading words) are identically in sound forms but have different lexical meanings that's why their identical graphical forms often cause mistakes.

Thus, for instance, «*activities*» is translated as «*діяльність*» but not as «*активність*», *communal* used in the meaning *громадський* and rarely – *комунальний*; *aspirant* – *претендент*, but not *аспірант*; *direction* – *напрямок*, but not *дирекція*; *obligation* – *зобов'язання*, but not *облігація*; *magazine* – *журнал*, but not *магазин*; *fabric* – *текстильний вироб*, but not *фабрика*.

Morphological syntactic way of name-giving is a highly productive process of formation of new terms in the English language. It is a transition of a word from one part of speech to another which is generally called conversion. In modern terminology conversion is a special type of affixless derivation where a newly-formed term acquires paradigm and syntactic functions different from those of the origin word. Noun which converts into verb, verb which converts into noun, adjective which converts into verb or noun are most widespread, for example, *the needy* – *нужденні*, *front-page* – *перша сторінка*.

In modern terminology conversion is a special type of affixless derivation where a newly formed word acquires paradigm and syntactic functions without any change in the external form of the original word. Different linguists classify converted words taking into account different criteria of converted words: the criterion of completeness / incompleteness; the semantic links or syntactic functions, on the base of their correlation to the parts of speech, pointing out the main types of transposition such as verbalization (*a map (n) – to map (v)*, *an air (n) – to air (v)*), substantivation (*to back out (v) – a backout (n)*), adjectivation (*to get-out (v) – get-out (adj)*), adverbialization (*on-line (adj) – on-line (adv)*) and others, on the base of derivative stem (simple and complex), abbreviations, phrases and sentences.

All mentioned modern tendencies of the English term formation require the further deep analysis and investigation.

Bibliography

1. Білозерська Л.П. Термінологія та переклад: навч. посіб. / Л.П. Білозерська. – К.: Наукова думка, 2010. – 232 с.
2. Глоба О.В. Принципи утворення навчальних словотворчих термінологічних словників (на матеріалі англ. економ. термінологіки): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / О.В. Глоба; Одес. нац. ун-т. ім. І. Мечникова. – Одеса, 2002. – 20 с.
3. Журавлева Т.А. Особенности терминологической номинации: монография / Т.А. Журавлева. – Донецк: АООТ Торговый Дом «Донбасс», 1998. – 112 с.
4. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми / В.І. Карабан. – Вінниця: Нова книга, 2002. – 458 с.
5. Коваленко А.Я. Загальний курс науково-технічного перекладу / А.Я. Коваленко. – К.: Фірма ІНКООС, 2002. – 320 с.

6. Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии / Д.С. Лотте. – М.: Изд.-во Ан СССР. – 1961. – 260 с.
7. Суперанская А.В. Общая терминология. Вопросы теории / А.В. Суперанская, Н.В. Подольская, Н.В. Васильева. – М.: Наука, 1989. – 246 с.
8. Циткина Ф.А. Терминология и перевод (к основам сопоставительного терминоведения): монография / Ф.А. Циткина. – Львов: Вища школа, 1988. – 160 с.
9. Vasuchenko G. Business English Terminology Semantic Name-Giving / G. Vasuchenko // Вісник Дніпропетровського університету економіки та права імені Альфреда Нобеля. – 2011. – № 1 (1). – Р. 164–169.
10. Gaiduk M. Language Changes in Modern English under Computerisation Impact // Computer Science and Information Technologies, 2009:Fourth International Scientific and Technical Conference, 15–17 October 2009, Lviv, Ukraine. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.csit2009.org/content/language-changes-modern-english-under-computerisation-impact>
11. Terminology. Theory and method. Edited by Olga Akhmanova and Galina Agapova. – М.: МГУ, 1974. – 206 р.
12. Terminology: theory, methods, and applications / M. Teresa Cabre; edited by Juan C. Sager; translated by Janet Ann De Cesaris. – USA, 1999.

Стаття є спробою дослідити сучасні тенденції в англійському термінотворенні, які були спричинені розвитком інформативних та комунікативних процесів. Автор аналізує характерні особливості творення термінів з позиції їх перекладу українською мовою. Досліджуються найбільш вживані способи перекладу нових термінологічних конструкцій.

Ключові слова: термінотворення, полісемія термінів, міжнаукова омонімія, термінологізація, транстермінологізація, транстерміни, конверсія, запозичення, способи перекладу.

В статье сделана попытка изучить современные тенденции в английском терминообразовании, которые были вызваны развитием информационных и коммуникативных процессов. Автор анализирует характерные особенности создания терминов с точки зрения их перевода на украинский язык. Исследуются наиболее употребляемые способы перевода новых терминологических конструкций.

Ключевые слова: создание терминов, полисемия терминов, межнаучная омонимия, терминологизация, транстерминологизация, транстермины, конверсия, заимствования, способы перевода.

Одержано 15.02.2013.

УДК 81.139

В.И. БОРТНИКОВ,

*аспирант кафедры риторики и стилистики русского языка ИГНИ
Уральского федерального университета
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Российская Федерация)*

ТЕМА САТАНЫ И ЕГО ПРОСТРАНСТВ В ПЕРЕВОДАХ ПЕСНИ ПЕРВОЙ ПОЭМЫ ДЖ. МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»: КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ¹

Художественный перевод XVIII в. дал отечественной литературе многочисленные тексты, до сих пор не введенные в научный оборот в силу их малой доступности, ограниченности издания и т. п. Между тем, эти текстовые варианты играют весьма существенную роль в рассмотрении эволюции перевода одного и того же произведения на русский язык. В предлагаемой статье эволюционные элементы выявляются посредством лингвистической методики категориального анализа в синтезе с идеей контент-кодирования, позволяющей избежать основной проблемы теории текста, а именно необходимости цитации значительных текстовых отрезков.

Ключевые слова: контент-анализ, лексическая семантика, лингвистика текста, локативность, Милтон, перевод, пространство, Сатана, текстовая категория, текстовое пространство, тема, тематическая цепочка.

История отечественного перевода XVIII в. являет собой как бы две противоположности: перевод сочинений историко-философских (Юм, Локк, Дидро) и перевод текстов, напоминающих собой историческое повествование. Этими тенденциями как бы подчеркивались возможности художественной литературы – не только событийной «наррации», но и событийного изобретения, подачи воображаемого в качестве реальности.

Контент-анализ как методика извлечения информации из текста позволяет выделить в произведении историческом, например, данные о деятельности конкретного лица в конкретных обстоятельствах. В случае с произведением, содержащим ирреальный сюжет, деятель исторический превращается в персонажа псевдоисторического – равным образом связанного с мифическими обстоятельствами.

Цель настоящего исследования – показать применимость контент-анализа к русскому переводному тексту ирреального содержания в эволюционных вариантах (поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» [14] в переводах 1777, 1895 и 1976 гг. [10; 12; 9]). Перспектива анализа тематического контента перевода – установление эквивалентности последнего оригинальному английскому отрывку Песни первой.

В соответствии с механизмами номинации действующих лиц [8, с. 13–31] мы присвоим номинациям внутри цепочек следующие субиндексы [2, с. 32]:

1 – базовая номинация; 2 – субститут (классификатор по роду субъекта / действия); 3 – перифраз; 4 – местоимение; 5 – нулевая репрезентация.

Контент-код каждой тематической репрезентации образуется путем соединения номера цепочки и субиндекса соответствующего типа номинации [4, с. 4–6]. Например, место-

¹Работа выполнена при финансовой поддержке государства в лице Министерства образования и науки РФ (соглашение № 14.А18.21.0273, проект «Многоречие в социокультурном пространстве современной России»).

имение с референтом «Сатана» будет иметь код A64 (A6 + 4, т. е. «цепочка Сатаны» + «местоимение»), а имя «Веельзевул» – код A91 (т. е. A9 + 1, «цепочка Веельзевула» + «базовая номинация»). Эти принципы «контетного анализа» подробно описаны в коллективной монографии под ред. проф. Б.А. Грушина [7].

Вступление переходит в фабульную часть поэмы при ответе на вопрос:

Кто первый преклонил их к сему срамному возмущению? [10, с. 2]

Критерий появления героя A6 разграничивает набор тематических цепочек в сегментах вступления и падения Сатаны. Во вступлении имеется хотя бы одна репрезентация каждой из цепочек A1 («событие»), A2 («Муза»), A3 («Поэт»), A4 («Господь Бог»), A5 («Святой Дух»). Цепочки A2, A3, A5 полностью отсутствуют во втором сегменте, где набор цепочек определяется последовательностью A1, A4, A6, A7, A8, A9. Цепочки A1, A4 в сегменте 2 (строки 35–91 перевода) претерпевают существенные изменения: от «потери Рая» (как предмета всей «песни», всей поэмы, как восплаемого предмета) мы переходим к «потере Небес» Сатаной «со товарищи»; A4 становится не цепочкой «пения», но «говорения» на всем протяжении поэмы.

Линейный контент тематической цепочки сегмента 2 имеет такой вид:

A63 (ст. 35–36) – **A64** (ст. 36) – **A64** (ст. 36) – **A64** (ст. 38)...

Из выписанной последовательности (в полном объеме – 72 звена) следует, что в сегменте 2 герои только по разу называются по имени (ст. 88 – *Веельзевул*, ст. 89 – *Сатана*). До контекста последних двух предложений к Сатане относится 15 местоимений (*он, которого, его, с ним, он* и др.) и 16 «нулевых» репрезентаций! У Веельзевула есть только одно местоимение (*к нему*), ибо Сатана увидел сподвижника только перед своим первым монологом (сегмент 3 Песни первой).

Акт называния героя в английском оригинале текста эквивалентно передан в русском варианте 1777 г.:

*One ... named
Beëlzebub.* (l, 79–81)²

(У В.П. Петрова: *одного... под именем Веельзевула* [10, с. 3])

*To whom th' Arch-Enemy,
And thence in Heaven called Satan... thus began.* (l, 81–83)

(У В.П. Петрова: *К нему первенствующий враг, и потому нареченный на небе Сатана, тако начал...* [10, с. 3])

По коду сегмента 2 видно, что первобытной стихии поэмы Мильтона и перевода В.П. Петрова литературное имя как единица тематической цепочки нужно именно для подтверждения этой архаичности: герои получают имена у людей гораздо позже, а потому поэма называет героев как бы условно, с отсылкой на будущее «знакомство» с ними. Но будущая встреча соблазителя с Адамом и Евой – основное событие поэмы – прогнозируется как ирреальная и в аспекте пространства. Тема героя оказывается сближена с пространством на основании подчинения метавременному контексту.

Анализ географического пространства в аспекте «наивного восприятия» объектов «нечистой или крестной силы» [1, с. 205], как правило, связан с этнолингвистическим интересом к обитателю выбранной зоны. Не меньший интерес для исследователя содержится в переносе первично сакрального факта (связанного либо с «ветвью человеческого Бога», либо с «песней дьявольского дыхания» [5, с. 334]) в сознание художественное. Совокупность авторских представлений, касающихся реализации системы образов в окружающем эти образы пространстве, представляет собой одну из конструируемых частей картины мира художественного текста, что обладает, помимо известной ценности, и возможностью графической репрезентации.

Воссоздаваемый в начале поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай» пейзаж заявлен как явно неотрицательный. «Обитатели» вступления номинируются как «творческие ресурсы поэта» [3, с. 434] – *Муза и Святой Дух*, окруженные известной таинственностью (*secret top*, l, 6), готовые к воспарению в их направлении «отважной песни» [12, с. 10] –

²Здесь и далее английский текст Песни первой «Потерянного Рая» дается по изданию [14, с. 136–156]. Римские цифры в круглых скобках соответствуют номеру Песни, арабские – номеру цитируемого стиха.

adventurous song (I, 13). Всё единство в хронологическом порядке: *творчество* (*Песнь, песня*); *Муза*; *Дух* – имеет вполне чёткую географическую атрибуцию. Перед нами поле взаимодействия, благоприятствующее самому взаимодействию. Очерчено поле в координатах «прошлого» *Хаоса* (нелатинизм *Chaos*, I, 10) и «настоящего» холмов (латинизм *mount*, I, 15 [6, с. 493], как гипероним в отношении соответствия *th' Aonian mount* – *Геликон*, пер. 1976 г. [9, с. 25]). «Положительное директирование сюжетной ситуации» [11, с. 50] способствует общему движению Песни. На метауровне текст оформляется посредством самого себя, посредством того же самого текста. Такая установка оформляет незавершённость исследуемой структуры: «полёт творчества» сужается в собственной конкретике и расширяется до бесконечности интерпретации.

Абсолютным, материальным, резко контрастным с вступлением ко всей поэме дано перемещение Сатаны в начале второго сегмента:

*Raised impious war...
With vain attempt. Him th' Almighty Power
Hurled headlong flaming from the ethereal sky,
With hideous ruin and combustion, down
To bottomless perdition* (I, 43–47).

В пространство текста в связи с главным героем закладываются две крайние точки. Сатана осуждён на стремительный путь от одного экстремума до другого, ср. в переводе 1895 г.: *С небесных эфирных пространств <...> летел он в бездонную пучину* [12, с. 10]. Внутритекстового доказательства для факта абсолютной высоты не имеется. Этот факт интерпретируется как очевидный, несомненный. Отзвук свершившегося в рецепции «второго по власти и преступлениям» [12, с. 10–11] (*One next himself (Satan – В.Б.) in power, and next in crime*, I, 79) Врага, *Веельзевула*, конечно, содержится далее, во втором монологе указанного героя:

No wonder, fall'n such a pernicious height! (I, 282)

Прошлое в пространственном аспекте как бы деабсолютизируется, *such (a) pernicious* не равно *the most pernicious*, то есть категориальное значение суперлативности «высоты» (*неизмерная*, пер. 1895 г.; *непомерная*, пер. 1976 г.) не реализуется. Представление этих, завершающих второй монолог Веельзевула слов как «мнимо лишних» (с точки зрения Сатаны, уже не слушающего собеседника, начинающего движение горизонтальное – к берегу *огненного моря*, I, 284, и далее) свидетельствует об их эмоциональной значимости, компенсирующей сюжетную избыточность. Веельзевулу не важно качество абсолюта пройденной вместе с лидером «оси»; случившееся «погашается», смягчается в восприятии сатанинского собеседника. Отсутствие рефлексии, например, на уточнение длины пройденного падения (*into what pit... from what height fallen*, I, 91–92, – размер «погашен» местоимением, одним и тем же при латинизме *pit* (лат. *puteus* «яма» [15, с. 684]) и нелатинизме *height*) отражает не просто сюжетную важность прошлого. Перед нами влияние этого прошлого на восстановление Сатаны в художественном настоящем (ср. *restore us*, I, 5, в аспекте идеи воскресения: Христос восставил человечество после восстания и восстановления дьявольской орды).

Дальнейшая эволюция хронотопа поэмы осуществляется через последующие горизонтальные перемещения главного героя, иницирующими сходно направленными перемещениями других действующих лиц. Сатанинской природе противно вхождение в огненное море (как вариант аллюзии на Священное Писание); за *moving (towards the shore*, I, 284, букв. «двигаясь в сторону берега» со стержневым компонентом-латинизмом от *movēre* [6, с. 296]), репрезентирующим непосредственно горизонтальное движение героя, следуют такие изменения относительно пространства, как *waving th' uplifted spear* (взмах копья, сопоставимого с жезлом, I, 348); *darts his eye* (*стремит свой взор*, пер. 1976 г. [9, с. 31], сквозь собравшиеся войска) и подобные (двигаются органы Сатаны, а не сам герой). За небольшим числом незначительных перемещений (представленных нелатинизмами *waving*, *uplifted*, *darts* как неключевые) скрыто эмоциональное состояние героя, ужас прошлого падения. Только полностью воскресшая «из погибели» адская орда (*crew*, I, 51) способна создать собрание

*amidst the hall
Of that infernal court* (l, 791–792).

Латинизм *infernal*, в отличие от кажущейся ценностно негативной подачи при *Serpent* (l, 34 – компонент уважения заглавной буквой), в данном случае соотносим с *court* («двор») и пространственно, и структурно, т. е. локус здесь метонимически расширяется до самих духов, образующих денотируемую организацию.

Производимые действия, как видно, носят узко локальный, едино горизонтальный и вертикальный характер. Плоскостное движение глаз, направленное на вертикальный рецептивный выход за пределы этой плоскости, представляется всё же горизонтальным – перед нами ситуация, условно называемая «перекрёсток плоскостей». Вращение копьём в функции жезла, указующего направление (замечательное единство латинизмов «близкого свершения»: *to direct their course*, ср. лат. *dirigere* и *currere* [15, с. 270, 222]), есть также пересечение плоскостей. Полёты же орды и Лидера дьявольской силы (вспомним «взмахи крыл над пучиной» Священного голубя во вступлении и *steers his flight*, l, 225, о Сатане) математически исполняются в виде параболы, также представляющей синтетический перекрёсток вертикального и горизонтального.

Обозначенные нами оппозиции сводимы к следующему набору:

- 1) вертикальное – горизонтальное;
- 2) абсолютное – относительное, заключённое в своды Ада;
- 3) единовременное – неоднократно повторённое;
- 4) чётко, по оси направленное, осевое – хаотичное, безъядерное;
- 5) единичное, объектное (под Небесной силой) – множественное по числу субъектов, ориентированное на субъектов;

6) стремящееся к «перпендикуляру восстания» (точке пересечения вертикали падения и горизонта перемещения) – уходящее от этой точки после реализации восстания.

Поскольку вертикальное падение было быстрым и единичным, то характеристику его сопровождения «выбросом», резким увеличением числа латинизмов в сравнении с неключевыми лексемами исконного фонда в локальных перемещениях, изменениях положения в органах тела Сатаны вряд ли можно считать отдельной оппозицией. Первый компонент оппозиции представляется, однако, дополняемым эпизодом «второго свержения», «второй кары» в Песни десятой. Вопрос седьмой оппозиции заслуживает, следовательно, отдельного рассмотрения с привлечением дополнительного сюжетного материала.

По-видимому, через посредство учета этих параметров – от наиболее общих к наиболее частным – в дальнейшем возможно построение и контент-кода категориальных репрезентаций текстовой локативности.

В качестве вывода заметим, что взаимодействие вертикального с горизонтальным характеризуется именно как перекрёсток в указанном «перпендикуляре», «точке приземления» Сатаны и всех Духов. Пересечение является и локальным соединением, то есть обладает синтетическим свойством, чем определяется «интенциональная сложность пространственного элемента» [13, с. 77] в эволюции переводных вариантов поэмы «Потерянный Рай».

Список использованной литературы

1. Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: этнолингвистические исследования / Е.Л. Березович. – М.: Индрик, 2007. – 600 с.
2. Богомолова Н.Н. Контент-анализ (Спецпрактикум по социальной психологии) / Н.Н. Богомолова, Т.Г. Стефаненко. – М.: Издательство Московского университета, 1992. – 64 с.
3. Бортников В.И. Детализация и «недетализация» в переводном тексте (о не отражённых в русском переводе 1976 г. латинизмах поэмы Джона Мильтона в ст. 331–567 Песни первой) / В.И. Бортников // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвуз. науч. конференции. Вып. 9. – Ижевск: УдГУ, 2010. – С. 431–436.
4. Бортников В.И. Текстовая категория как основание для сопоставления переводного и оригинального текстов последней трети XVIII в.: автореф. маг. дис. / В.И. Бортников. – Екатеринбург: [б. и.], 2012. – 18 с.

5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Наука, 1940. – 648 с.
6. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь / И.Х. Дворецкий. – М.: Русский язык – Медиа, 2006. – 846 с.
7. Контентный анализ: Методика и организация / Руководитель Б.А. Грушин. – М.: Институт конкретных соц. исследований АН СССР, 1969. – Бюллетень № 15 /30/. Вып. 5. – 99 с.
8. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий / Т.В. Матвеева. – Свердловск: Издательство Уральского университета, 1990. – 172 с.
9. Мильтон Дж. Потерянный Рай / Дж. Мильтон; с комм. И. Одаховской, А. Аникста. – М.: Художественная литература, 1982. – 416 с.
10. Мильтон Дж. Потерянный Рай. Переведено с англійського [В. Петровым] / Дж. Мильтон. – СПб.: Въ типографіи при императорскомъ дворѣ, 1777. – 107 с.
11. Першина Л.Р. Сложносочинённые предложения с временными придаточными – конструктивный элемент повествовательного текста / Л.Р. Першина // Исследования по семантике: системно-функциональное описание и преподавание языка. Межвуз. науч. сб. – Уфа: БашГУ, 1990. – С. 48–53.
12. Потерянный Рай и Возвращённый Рай: Поэмы Джона Мильтона съ 50 картинами Густава Дорэ / Переводъ съ англійскаго А. Шульговской. – СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1895. – 172 с.
13. Честнова Н.Ю. Об исповедальной интенции в романе Ф.М. Достоевского «Подорож» / Н.Ю. Честнова // Грехнёвские чтения. Словесный образ и литературное произведение: сб. науч. трудов. Вып. 6. – Н. Новгород: Книги, 2010. – С. 77–82.
14. Milton J. The English Poems / Introd. and notes by Laurence Laurner. – Chatham, Kent: Wordsworth Poetry Library, 2004. – 601 p.
15. The Oxford Dictionary of English Etymology / Edited by S.T. Onions etc. – Oxford – Hong Kong: Oxford University Press, 2005 – 2006. – 1026 p.

Художній переклад XVIII ст. надав вітчизняній літературі численні тексти, які досі не уведені у науковий обіг з причини їх недостатньої доступності, обмеженості видання тощо. Проте ці текстові варіанти відіграють значну роль у розгляді еволюції перекладу твору російською мовою. У запропонованій статті еволюційні елементи виявляються через лінгвістичну методику категоріального аналізу, у синтезі з ідеєю контент-кодування, що дозволяє уникнути основної проблеми теорії тексту, а саме необхідності цитування значних текстових фрагментів.

Ключові слова: контент-аналіз, лексична семантика, лінгвістика тексту, локативність, Мільтон, переклад, простір, Сатана, текстова категорія, текстовий простір, тема, тематичний ланцюжок.

The fiction translations of the XVIII c. gave a lot of texts to the Russian literature, most of the latter being still unavailable for the scientific investigations due to their shorted editions and other factors. Meanwhile, these texts play a very important role in analyzing the evolution of Russian translations of one and the same masterpiece. In the following article, the evolutionary elements are explicated by means of the linguistic methodology of categorical analysis. This one, in combination with the idea of content-codes, helps to get rid of the basic problems of the theory of text – the necessity of giving vast text quotations, in particular.

Key words: codes (of text), content-analysis, comparative theory of translation, lexical semantics, location, Milton, Satan, space, text category, text linguistics, text space, theme, topic chain, translation.

Одержано 21.01.2013.

УДК 811.111-26'271.1'255.4

С.А. ОСТАПЕНКО,
*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теорії та практики перекладу
Криворізького інституту ПВНЗ
«Кременчуцький університет економіки,
інформаційних технологій і управління»*

ПЕРЕДАЧА СИТУАТИВНОЇ ПРИКРІПЛЕНОСТІ РОЗМОВНОГО МОВЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ ДЖ. МАКСПЕДЕНА «РОБІН ГУД»

У статті аналізуються елементи і ситуативна прикріпленість розмовного мовлення в романі Дж. Макспедена «Робін Гуд» на всіх рівнях мови та способи перекладу розмовної лексики з урахуванням контекстуальної прикріпленості, що їх використала І. Базилянська в процесі перекладу роману українською мовою. Автор також вказує на трансформації, застосовані в процесі перекладу.

Ключові слова: контекстуальна прикріпленість, розмовна мова, трансформація, стилістичні засоби, відповідник, описовий переклад.

Художній переклад справедливо вважається одним із найскладніших. Цей вид перекладу необхідно виконати так, щоб атмосфера сюжету, стиль автора збереглися повною мірою. Перед перекладачем постає завдання зробити текст цікавим, зберегти стилістику, передати задум автора, враховуючи менталітет читача, національні особливості його рідної мови, історію його країни, потенційні знання про контекст, в якому відбуваються події, описані у творі. Отже, дотримання принципу контекстуальної прикріпленості є дуже важливим аспектом, який треба брати до уваги в процесі художнього перекладу.

Питаннями характеристики розмовного мовлення займалися такі вчені-лінгвісти, як І. Арнольд [1], Л. Єфімов [2], А. Гальперін [3]; питання перекладу елементів розмовної мови висвітлено в працях В. Карабана [4], І. Алексєєвої [5], І. Корунця [6]. У праці «Порівняльна стилістика української та англійської мов» [7] О. Дубенко визначає поняття та принципи ситуативної прикріпленості розмовного мовлення.

Як відомо, процес перекладу не є простою заміною одиниць однієї мови одиницями іншої мови. Навпаки, це складний процес, що включає ряд труднощів, які необхідно долати перекладачеві. Одним із прийомів, які допомагають перекладачеві, є трансформації. Перекладацькі трансформації (заміни) відбуваються через неповну спільність чи відмінність англійської та української мов. Інтерес до проблеми перекладацьких трансформацій з боку лінгвістів та їх всебічне вивчення є в курсі теорії і практики перекладу вже традиційними. Такі широко відомі лінгвісти, як О. Швейцер, Я. Рецкер, Л. Бархударов, В. Комісарів, А. Федоров, Є. Бреус та багато інших присвятили дослідженню перекладацьких трансформацій свої численні статті та монографії.

Роман Дж. Макспедена «Робін Гуд» – не перша й не остання згадка про найулюбленішого героя англійського народу – відважного розбійника Робін Гуда та його вірних друзів. Книга повною мірою розкриває особливості розмовного мовлення того часу. Перекладом цього роману українською мовою займалися такі перекладачі, як І. Базилянська, Л. Солонько, Ю. Юра та ін.

Але жоден з цих вчених не дослідив особливості мовлення головних героїв з точки зору контекстуальної прикріпленості розмовної лексики. Актуальність роботи визначається недостатнім вивченням цієї теми, зокрема питання про збереження характерних особливостей мови головних героїв твору в процесі перекладу з урахуванням принципів контекстуальної прикріпленості розмовного мовлення, а також спробою з'ясувати, за допомогою яких перекладацьких трансформацій автор перекладає текст оригіналу, щоб досягти якомога точного перекладу розмовного мовлення з урахуванням особливостей розмовності в мові оригіналу та мові перекладу.

Мета статті полягає в тому, щоб методом аналізу встановити особливості перекладу розмовної мови в романі «Робін Гуд» на українську мову з урахуванням її контекстуальної прикріпленості. Досягнення зазначеної мети передбачає вирішення таких завдань:

1) виявити елементи і ситуативну прикріпленість розмовного мовлення в романі Дж. Макспедена «Робін Гуд» на всіх рівнях мови;

2) проаналізувати способи перекладу розмовної лексики з урахуванням контекстуальної прикріпленості, що їх використовувала І. Базилянська, а також трансформації, застосовані в процесі перекладу;

3) порівняти прояви розмовності в оригіналі роману та його перекладі.

У результаті дослідження нами було проаналізовано оригінал роману Дж. Макспедена «Робін Гуд» [9] та його переклад, виконаний І. Базилянською [8], та виявлено характерні ознаки розмовності на всіх рівнях мови.

1. На фонетичному спостерігається безліч випадків використання ономаїї, при перекладі якої І. Базилянська зверталась до таких трансформацій, як логізація, пошук варіативного відповідника та антонімічний переклад; звуконаслідування, а також використання «прізвиськотворення», властивого англійській мові.

Одним із яскравих прикладів використання ономаїї є речення:

A roar of laughter greeted this sally. – Лісники зустріли ці слова образливим сміхом [8, с. 11].

У цьому випадку, з огляду на контекст подій, автор проігнорував ономаїю та застосував описовий переклад: *roar* – образливий сміх. Також слід відзначити явище логізації, яке проявляється в тому, що в цьому контексті слово *roar* має такі значення: *регін*, *реготіння*, *регіння*, *сміхотіння*, *хихотіння*, *хихотання*, але, зважаючи на те, що видавництво позиціонує оповідання як дитячу літературу, перекладач використала літературний аналог цього слова. Також явище логізації в цьому реченні проявляється в заміні слова *sally* (дотепна репліка) його літературним відповідником – *ці слова*.

У деяких випадках І. Базилянська при перекладі використовувала словниковий відповідник слова-ономаїї:

«I am *whistling* to keep my courage up», replied Robin. – «Я *насвистую*, щоб було не так страшно», – відповів Робін [8, с. 30].

У цьому прикладі з метою зняття конфлікту між лексичною та граматичною сполучуваністю мовних одиниць у вихідній мові та мові перекладу І. Базилянська зверталася до антонімічного перекладу: *to keep my courage on* – щоб було не так страшно.

Ще одним проявом розмовності є використання звуконаслідувань:

«To-rol-o-rol-e-loo! he caroled», making as though to depart. – «Тор-льо-льо-роль-льо-льо!» – заспівав він, рушаючи з місця [8, с. 59].

Ми можемо помітити, що в цьому випадку для передачі колориту мовлення та збереження контексту перекладач використовувала таку форму транскодування, як транслітерування.

У деяких випадках І. Базилянська передає звуконаслідування його словниковим відповідником:

Whack! Parried the other. Whack! Whack! Whack! Whack! –

– Ба-бах!

– Ба-бах! – відповів його суперник.

– Ба-бах! [8, с. 50].

Але такий спосіб перекладу не можна назвати калькуванням, тому що автор все ж таки передає експресивність лексики на графічному рівні.

Як відомо, англійській розмовній мові властиво використання прізвиськ. Саме тому в творі зустрічається багато іменників, що позначають прізвиська людей, в тому числі й історичних: King Richard – Король Ричард Левине Серце [8, с. 183]. Прізвиська людей – історичні, не залежні від контексту, та прізвиська героїв у художньому тексті, які служать для характеристики персонажу, передаються із збереженням семантики кореневої морфеми [1, с. 186]: Little John – Маленький Джон [8, с. 22], Will Scarlet – Вілл Пурпуровий [8, с. 64] тощо.

Але є в тексті й прізвиська, що «не говорять», які в процесі перекладу передаються за допомогою транскрибування. Роман «Робін Гуд» не є винятком: Friar Tuck – Ченець Тук [8, с. 74], Allan-a-Dale – Алан Дейль [8, с. 74].

Якщо для англійської мови процес «прізвиськотворення» є типовим, то в українській мові використання прізвиськ має більш обмежений, камерний характер, що викликає ряд проблем у процесі їх перекладу. Враховуючи це, І. Базилянська, дотримуючись контекстуальної прикріпленості, використовує дослівний переклад деяких прізвиськ з метою пояснити читачеві їх походження:

Rob in the Hood – for such the lady called you. – Роб у каптурі – так, здається, назвала вас та гарна леді [8, с. 22].

При перекладі цього речення І. Базилянська зверталась до експресивації – замість того, щоб перекласти слово *lady* його словниковим відповідником, «леді», вона додає до нього ще епітет «гарна».

2. Аналізуючи роман «Робін Гуд», ми зробили висновки, що на стилістичному рівні автором вжито такі елементи розмовності, як архаїзми, ідіоми та діалектизми.

При перекладі архаїзмів І. Базилянська зверталась до модернізації, враховуючи те, що багато англійських діалектизмів є незрозумілими сучасному українському читачеві:

«Tis he that hath but now so soundly cracked the crown of Eric of Lincoln», was the reply. – «Та це ж він нещодавно побив Еріка з Лінкольна», – відповіли йому [8, с. 43].

Як відомо, слово *hath* є застарілою формою сучасного *has*, а архаїзм *tis* з роками трансформувався в сучасне *this*. Саме в цьому прикладі модернізація проявляється в тому, що автор переклав англійські архаїзми не їх українськими словниковими відповідниками, а сучасною лексикою, адаптувавши тим самим текст для сучасного читача.

У процесі перекладу архаїзмів трапляються також випадки контекстуальної заміни:

«By Saint George!» muttered the knight. – «Сили небесні!» – пробурмотав Чорний Лицар [8, с. 190].

Не всім потенційним читачам роману відомо, що Святий Георгій або Георгій Побідоносець – християнський мученик, який вважається захисником Великої Британії. Тому перекладач влучно замінила його ім'я на стійкий ідіоматичний вираз «сили небесні», який характерний для української мови. Також при перекладі І. Базилянська мала на увазі інший ідіоматичний вираз, пов'язаний із іменем Святого Георгія, *by George!*, який можна перекласти як «їй-богу, їй-бо, їй-богу, бігме, чесне слово» тощо.

У творі трапляються приклади експресивного перекладу ідіом. Найяскравішим прикладом цього явища є словосполучення *by my troth*, яке І. Базилянська переклала, як експресивний вираз, притаманний українській розмовній мові – «їй-бо» [8, с. 15], у той час, як словниковим еквівалентом цієї ідіоми в українській мові є вираз «чесне слово». Тож на цьому прикладі ми не можемо не побачити використання прийому експресивації, який зумовлено контекстуальною прикріпленістю та історичним бекграундом твору.

Іншим випадком звернення до експресивації при перекладі ідіоми є таке речення: You shamed the Sheriff e'en as I had hoped to do. – Ви збили пиху з шерифа не гірше, ніж це зробив би я [8, с. 22].

Словниковим відповідником дієслова *to shame* є дієслова «соромити, осоромлювати, страмити, присоромлювати» та більш експресивні «ганьбити; паплюжити; неславити, знеславлювати, ославляти, ославлювати, уводити в славу (в неславу), бештати» тощо. І. Базилянська використовує експресивний вираз «збити пиху» саме для того, щоб підкреслити емоційність мовлення, зробити його яскравішим та колоритнішим.

У романі «Робін Гуд» також наявні приклади антонімічного перекладу ідіоматичних виразів:

By my life, you can hit hard! – Щоб я здох, ти таки вмієш бити! [8, с. 27].

У деяких випадках І. Базилянська переклала ідіоми їх словниковими відповідниками без застосування жодних трансформацій:

Heaven bless ye, good Robin. – Дай тобі Боже здоров'я, добрий Робіне [8, с. 33].

Але іноді І. Базилянська зовсім ігнорує ідіоми в оригінальному тексті залежно від контексту, опускаючи їх при перекладі, або змінюючи на варіативний відповідник:

«Then shall he taste some of his own porridge», quoth Will. «Seize him, lads!» – То нехай же і він скупається! – сказав Вілл. – Хапайте його, хлопці [8, с. 22].

До речі, в цьому реченні наведено яскравий приклад перекладу поширеного в Британії діалектизму *lad*, який при дослівному перекладі (хлопець, парубок, легінь, наський хлопець) має негативний відтінок. І. Базилянська замінила його на літературне слово «хлопець» з метою логізації, тому що в контексті це слово використовувалося саме в такому сенсі.

Для твору в цілому характерне використання діалектизму *aye*, що має словниковий еквівалент «так», та літературного слова *naue* у випадках заперечення:

«Aye, that I will», said the Sheriff, his cupidity casting his caution to the winds. – «О, дуже охоче», – сказав зажеврілий шериф, забувши про всяку обережність [8, с. 37].

3. У процесі дослідження лексико-семантичного рівня нами було визначено безліч показників розмовності, одним із яких є мейозис.

При перекладі мейозису І. Базилянська, як правило, звертається до логізації:

By my troth, here is a pretty little archer! Where go you, my lad, with that tupenny bow and toy arrows? – Їй-бо, оте хлоп'я вважає себе стрільцем! Куди поспішаєш, хлопче, зі своїм дитячим луком та стрілами? [38 с. 20].

У цьому прикладі ми знов зіткнулися з явищем логізації при перекладі діалектизму *lad* – хлопче. Архаїзм *archer* – лучник І. Базилянська, використовуючи модернізацію, переклала словом «стрілець». Ще одним тропом, що трапляється в цьому прикладі, є інверсія, при перекладі якої було використано таку перекладацьку трансформацію, як конкретизація: Where go you? – Куди поспішаєш?

На лексико-семантичному рівні також можна виявити наявність антономазії. У нашому випадку І. Базилянська дотримувалася контекстуальної прикріпленості при перекладі антономазії: як відомо, прізвиськом *Blinder* натовп наділив лучника із пов'язкою на очі, отже, крім антономазії, в цьому прикладі присутнє явище іронії, тому що апіорі, сліпа людина стріляти не може. І. Базилянська проігнорувала явище іронії при перекладі, тому що українській мові не властиво прізвиськотворення, що викликає ряд труднощів у процесі перекладу:

Can you beat that, Blinder? – Ну що, сподіваєшся побити його, Одноокий? [8, с. 20].

Розмовному мовленню притаманна численність метафор, тож об'єкт нашого дослідження не є винятком:

The mighty blows of the stranger went whistling around Robin's ducking head, while his own swift undercuts were fain to give the other an attack of indigestion. – Робін ледве встигав пригинати голову, над якою свистіла пудова палиця незнайомця, зате і його блискавичні удари знизу дуже дошкуляли суперникові [8, с. 27].

У цьому прикладі для передачі розмовності, колориту мови, збільшення емоційного забарвлення перекладач також використовувала ониматопію: *whistling* – свистіла.

Іноді при перекладі метафор І. Базилянська звертається до пошуку варіативного відповідника. Це відбувається через те, що автор має на меті найточніше передати експресивне розмовне мовлення, притаманне головним героям та стилю оповідання твору в цілому:

But just then the awkward beggar came to life. – Та раптом незграбного жебрака наче підмінили [8, с. 41].

It will pleasure me hugely to take a braggart down a notch, an some good man will lend me a stout quarter-staff. – З великим задоволенням полічу цьому хвалькові ребра, якщо добрі люди позичать мені кийок [8, с. 45].

У цьому реченні, крім метафори, для збільшення емоційної напруженості використано ще й гіпербола: It will pleasure me hugely. – З великим задоволенням.

Крім цього, речення, в романі «Робін Гуд» трапляються численні випадки використання гіперболи:

All the servants were bustling about making preparations for the feast, save only Little John, who must needs lie abed the greater part of the day. – Усі слуги просто збилися з ніг, готуючись до прийому гостей, і тільки Маленький Джон цілісінький день вилежувався на постелі [8, с. 50].

У процесі перекладу цього речення перекладач також звернулася до пошуку варіативного відповідника, замінивши словниковий відповідник виразу *were bustling* – «метушитися» на більш доречний ідіомічний вираз «збитися з ніг», який більш відповідає контексту та є елементом розмовного стилю мовлення.

У процесі аналізу твору нами було виявлено те, що роман «Робін Гуд» рясніє великою кількістю прикладів використання ще однієї характерної риси розмовності – іронії.

У більшості випадків при перекладі іронії І. Базилянська використовувала контекстуальну заміну, тим самим збільшуючи експресивність мови головних героїв та надаючи їй колориту того часу та суспільства:

«Then am I right sorry that I beat you», exclaimed the man, «for I was on my way to seek you and to try to join your merry company». – «Тоді пробач мені, що я трохи помацав тобі кістки, – вигукнув велетень, – бо я саме розшукував Робін Гуда, щоб приєднатися до його веселої компанії» [8, с. 20].

Актуальним є одночасне використання іронії та гіперболи:

«The pity of it all! Now I shall have to run this fellow through with my sword! And I hoped to be a peaceable man henceforth!» – Лишенько моє! Доведеться-таки полоскотати мечем цього нахабу. А я ж так бажав бути наймиролюбнішою людиною! [8, с. 59].

Використання двох тропів одночасно взагалі є характерним для розмовного стилю мови. Воно надає мовленню експресивності, яскравості та робить його соковитішим та змістовнішим.

Стилістичним прийомом, призначеним для підвищення експресивності мовлення, виявленим нами в процесі роботи з текстом є персоніфікація. У творі використовується персоніфікація поряд з ономапією:

Nathless now and again some luckless fellow would shoot awry and would be sent winding from a long arm blow from the tall lieutenant while the glade roared with laughter. – Тоді вся галявина здригалася від дзвінкого сміху [8, с. 53].

Можна зустріти в творі приклади використання синекдохи:

The company sat down to meat, and the guest was treated to two more disturbing surprise. – Коли компанія сіла обідати, шановного гостя приголомшили ще дві несподіванки [9, с. 53].

4. У процесі роботи з текстом нами було виявлено прояви розмовності на синтаксичному рівні. Одним із проявів розмовності на цьому рівні є речитатив.

При перекладі речитативу І. Базилянська, як правило, звертається до пошуку варіативного відповідника. Наприклад, у реченні: «A Lockesley! a Lockesley! if you win the golden arrow you shall be chief of outlaws in Sherwood Forest!», перекладач замінила вигук імені Локслі на властивий українській мові вигук «браво»:

«Браво, Локслі! Браво! Якщо здобудеш золоту стрілу на змаганнях, то станеш ватажком усіх розбійників Шервудського лісу» [8, с. 16].

При перекладі цього речення І. Базилянська звертається до такої перекладацької трансформації, як транскодування, що є характерним прийомом для відтворення імен, прізвиськ та назв.

У творі можна спостерігати приклади використання речитативу поряд із синекдохою:

«The beggar! the beggar! a bull! a bull!» yelled the fickle mob, who from jeering him were now his warm friends. – Жебрак! Жебрак! Ура йому, ура! – Несамовито заволав натовп, змінивши свої наміри на одноставну підтримку Роба [8, с. 20].

Для передачі змісту цього речення І. Базилянська використала одночасно дві протилежні перекладацькі трансформації: при перекладі словосполучення *fickle mob* вона застосувала логізацію («натовп»), а перекладаючи слово *yelled* і додержуючись контекстуальної прикріпленості, звернулася до експресивації («несамовито заволав»).

На синтаксичному рівні трапляються також приклади використання переліку:

Then some would leap and some would run and some try archery and some ply the quarter-staff and some fall to with the good broad sword. – Одні розбійники стрибали, другі бігали наввипередки, треті стріляли з луків, а четверті змагалися на дрючках та широких блискавучих мечях [9, с. 65].

Як відомо, для розмовного мовлення характерна наявність еліптичних конструкцій, і твір, який ми аналізували, не є винятком:

Give way, I say. – Дай дорогу, парубче! [8, с. 26].

Аналіз перекладу цього речення свідчить про використання такої перекладацької трансформації, як логізація.

Ще однією характерною ознакою розмовності, що властива тексту на синтаксичному рівні, є асиндетон:

Robin chose the latter – as you or I would probably have done – and scurried back into the wood, blowing his horn as he went. – Робін обрав останнє, – як певне, зробив би на його місці кожен, – і кинувся прожогом до лісу, на ходу сурмлячи у свій ріжок [8, с. 95].

Для того, щоб передати колорит та особливості мовлення головних героїв, автор роману «Робін Гуд» звертається до такого прояву розмовності, як інверсія. Цей стилістичний прийом, характерний для розмовного стилю мовлення, трапляється майже в усіх діалогах. Тож при перекладі дуже важливо було передати характер головних героїв, їх мовлення, але все ж таки, виходячи з контексту та використовуючи описовий переклад, зробити твір зрозумілим українському читачеві:

His name shall be altered, quoth William Stutely, And I will his godfather be – Це прибудне дитя таке маленьке і кволе, що старе ім'я аж ніяк йому не личить [8, с. 30].

Дуже поширеними є приклади використання І. Базилянською таких перекладацьких трансформацій, як експресивація та конкретизація:

«That will I», said the beggar, getting up slowly and with difficulty. – «Що ж, це можна», – сказав здоровань, повільно й важко підводячись з місця і розминаючи задерев'янілі ноги [8, с. 41].

«In Holderness I was born», the man replied. – «Родом я з Голдернеса», – відповів той [8, с. 43].

Іноді для того, щоб зробити мовлення головних героїв максимально зрозумілим читачеві, автор використовує логізацію та полісиндетон:

«But why seek you me?» asked Robin. «You know I am an outlaw and dangerous company. And how left you mine uncle? And have you heard aught of late of – of Maid Marian?» – «А навіщо ти мене шукає? – запитав Робін. – Тобі ж відомо, що я оголошений поза законом і зі мною небезпечно товаришувати. І як ти наважився залишити на самоті мого дядечка? А що чути про... про Маріан?» [8, с. 63].

Взагалі такий прояв розмовності, як фігура умовчання, не властивий для роману «Робін Гуд», але, як було зазначено вище, І. Базилянська, з метою передачі колориту мовлення, історичного бекграунду, характеру персонажів, беручи до уваги контекстуальну прикріпленість, при перекладі деяких діалогів, що їх ведуть персонажі, які перебувають в особливому емоційному та фізичному стані, звертається до цього прийому.

У творі також трапляється такий прояв розмовності, як роз'єднання:

But I am naught but a poor butcher, selling this load of meat, perchance, for enough to pay my quarter's rent. – А я ж тільки бідний м'ясник, що сподівається виторгувати трохи грошей, аби сплатити податки [8, с. 32].

Поряд із роз'єднанням в романі трапляються паралельні конструкції:

The beggar danced about, and made as though he would drop his staff from very pain, while the crowd roared and Eric raised himself for another crushing blow. – Жебрак аж затанцював від болю і, здавалося, ледве не випустив палицю з рук. Натовп заревів. Ерік приготувався до наступного, ще дошкульнішого удару [8, с. 50].

У цьому прикладі також присутні такі прояви розмовності, як ономапія та синекдоха: *the crowd roared* – натовп заревів.

Ще одним стилістичним прийомом, властивим розмовному стилю мовлення, що наявний в цьому реченні, є гіпербола, яку І. Базилянська переклала з урахуванням особливостей розмовного мовлення, притаманного саме українцям: *drop his staff from very pain* – же-

брак аж затанцював від болю [8, с. 43]. А при перекладі цього речення в цілому І. Базилянська звернулася до парцеляції, розділивши одне складне речення на три.

Однією з характерних рис мовлення головних героїв роману «Робін Гуд» та розмовного стилю в цілому є тавтологія.

Іноді при перекладі І. Базилянська зберігає тавтологію:

He insisted upon eating the Sheriff's best bread and drinking his best wine, so that the steward waxed wroth. – Зате він вимагав найкращих страв і найкращого вина, які споживав сам шериф [8, с. 44].

Hold, I say!.. Hold I say, else I shall have to bloody those fair locks of yours! – Стій, кажу тобі, стій!.. Зупинись, тобі кажу, бо я швидко підчиркну твої пишні кучері [8, с. 59].

А іноді з метою адаптування діалогів для українського читача та виходячи з контексту, перекладач ігнорує тавтологію в процесі перекладу:

But my stomach craves food, and food it shall have! – А мій шлунок вимагає їжі і він її матиме! [8, с. 45].

Як відомо, тавтологія надає мовленню емоційності, передає особливий стан оповідача, тому використання експресивності при перекладі виглядає цілком природно:

«What news, what news, good woman?» said Robin hastily but courteously. – «Як почуваєтесь, які у вас новини, матінко?», – мимохідь, але ввічливо запитав її Робін Гуд [8, с. 85].

Наступною ознакою розмовності, характерною для роману «Робін Гуд», є полісиндетон:

Then while the whole glade was filled with the savory smell of roasting venison and fat capons, and brown pasties warmed beside the blaze, and mulled wine sent forth a cordial fragrance, Robin Hood placed the Sheriff upon a knoll beneath the largest oak and sat himself down by him. – І, поки вся галявина заповнювалась приємними пахощами смаженої оленини, жирних каплунів та рум'яних пирогів, а до цих пахощів приєднувався найніжніший аромат вина, підігрітого з пахощами, Робін Гуд одвів шерифа під велетенський дуб, посадив на горбок і сам сів поруч [8, с. 53].

У цьому прикладі полісиндетон використовується поряд з метафорою, гіперболою, роз'єднанням та персоніфікацією, що надає мовленню колориту, насиченості та робить його змістовнішим. Також не є винятком використання полісиндетону з ідіомічними виразами та синекдохою:

Hold! Bind the villains! We will follow the law in this and take them to the town jail. – Стійте! В'яжіть негідників! Ми дотримаємось закону і поки що кинемо їх до в'язниці [8, с. 85].

5. Дослідивши прояви розмовності в романі «Робін Гуд» на семасіологічному рівні, можна стверджувати наявність у творі такої характерної ознаки розмовності, як антитеза:

The rites are few, the fee is large. – Церемоній, як бачиш не багато, але внесок треба зробити великий [8, с. 29].

As for the old Squire, he is still hale and hearty, though rheumatic withal. – Що ж до нашого старенького сквайра, то він ще міцний і бадьорий, хоча його і мучить ревматизм [8, с. 63].

«The same in body, good sir», replied the other sadly; «but my spirit is grievously changed». – «Тілом я той, шановний добродію, – сумно відповів юнак, та в душі моїй усе перевернулось» [8, с. 76].

При перекладі антиклімаксу І. Базилянська зверталась до такої перекладацької трансформації, як логізація:

Thereupon they got a great sack and filled it with silver plate from the shelves where it would not at once be missed, and they swung the sack between them, and away they went, out of the house, out of the town, and into the friendly shelter of Sherwood Forest. – Узявши великий лантук, вони, підсміюючись, наповнили його срібним посудом з верхніх полиць, щоб відсутність срібла не відразу впадала в очі, а потім удвох витягли лантук з будинку, винесли з міста і приволокли до Шервудського лісу [8, с. 50].

Також у творі трапляються випадки використання парадоксу:

«Your last question first», answered Will, laughing. – «Спершу відповім на останнє запитання», – усміхаючись мовив Вілл [8, с. 63].

Ми детально проаналізували переклад роману «Робін Гуд», виконаний І. Базилянською, та з'ясували, що перекладач у більшості випадків зверталася до таких лексико-

семантичних перекладацьких трансформацій, як пошук варіативного відповідника, контекстуальна заміна, описовий переклад, антономічний переклад і транскодування. Також перекладач використовувала усі відомі стилістичні трансформації: логізацію, експресивацію, архаїзацію та модернізацію. Не обійшлося і без граматичних трансформацій, таких як інтеграція та поділ.

Підсумовуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що І. Базилянська повністю передала колорит мовлення головних героїв, контекстуальну прикріпленість розмовної лексики та зробила роман «Робін Гуд» зрозумілим для сучасного українського читача.

Список використаної літератури

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – Л.: Просвещение, 1990. – 300 с.
2. Єфімов Л.П. Стилiстика англiйської мови / Л.П. Єфімов. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 240 с.
3. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка / И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1983. – 324 с.
4. Карабан В.І. Translation from Ukrainian into English / В.І. Карабан, Дж. Мейс. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 608 с.
5. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика / И.С. Алексеева. – СПб.: Издательство «Союз», 2004. – 288 с.
6. Korunets V. Theory and Practice of Translation / V. Korunets. – Вінниця: Нова книга, 2001. – 488 с.
7. Дубенко О.Б. Порівняльна стилістика англійської та української мов / О.Б. Дубенко. – Вінниця: Нова книга, 2011. – 328 с.
8. Макспеден Дж. Робін Гуд. В. Скот. Айвенго: роман; пер. І.Л. Базилянської. – Х.: ВД «Школа», 2009. – 528 с.
9. Walker McSpadden J. Robin Hood [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://learnlibrary.com/robin-hood/>

В статье анализируются элементы и ситуативная прикреплённость разговорной речи в романе Дж. Макспедена «Робин Гуд» на всех уровнях языка, а также способы перевода разговорной лексики, которые использовала И. Базилянская в процессе перевода романа на украинский язык. Автор также акцентирует внимание на трансформациях, использованных в процессе перевода.

Ключевые слова: контекстуальная прикреплённость, разговорная речь, трансформация, стилистические средства, аналог, описательный перевод.

The article deals with situational labeling of conversational style elements analysis inferencing from the examples of “Robin Hood” by J. McSpadden on all language levels and ways of conversational lexical units translation applied by I. Bazylianska while translating into Ukrainian. Great attention is paid to the transformations used in the process of translation.

Key words: contextual labeling, conversational style, transformation, stylistic devices, analogue, descriptive translation.

Одержано 15.02.2013.

УДК 811.161: 81'255.4

О.И. ПРИЙМАЧОК,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры славянской филологии
Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки (г. Луцк)*

СЛОЖНЫЕ СЛОВА В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И ЕГО ПЕРЕВОДА НА УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК)

В статье описаны лексемы со сложной словообразовательной структурой (компози́ты), употреблённые А.С. Пушкиным в его романе в стихах «Евгений Онегин», с точки зрения их перевода на украинский язык, осуществлённого М.Ф. Рыльским. Проанализированы основные способы и приёмы перевода данных слов, выделены типичные и оригинальные техники перевода. На многочисленных примерах продемонстрировано настоящее мастерство Рыльского-переводчика.

Ключевые слова: перевод, славянские языки, сложные слова (компози́ты).

Одно из самых перспективных и востребованных филологических направлений – переводоведение – занимается проблемами перевода как специфического вида межкультурной и межъязыковой коммуникации. Интенсивное развитие переводческой деятельности и необходимость её постоянного совершенствования требуют всесторонней разработки и научного обоснования её теории и практики, что обусловило **актуальность** исследований в данной области. Главное в переводе – посредством другого языка целостно и точно передать содержание и форму подлинника, сохранить его экспрессивно-стилистические признаки. Любой перевод (а художественный особенно) – это сложный творческий процесс, в ходе которого переводчик проникает во все тонкости содержания оригинала и создаёт совершенно новый текст на другом языке.

Даже отличное владение многими языками не гарантирует успешного перевода, поскольку переводчик обязан ещё знать определённые пути, ту технику, которая даст возможность осуществить переход от одного языка к другому. Настоящий переводчик должен предвидеть трудности, возникающие в процессе такой работы (различие в системе понятий разных языков, многозначность языковых знаков и т. п.). В близкородственных языках (славянских, например) количество таких расхождений значительно меньше, однако в этом случае переводчика могут подстерегать трудности иного характера. Украинские теоретики и практики взаимопереводов с языков близкого родства (М. Рыльский, Ф. Неборячок, О. Кундзич, С. Ковганюк, В. Коптилов и др.) настаивают на том, что искусство перевода с близкого языка особенное, оно очень отличается от перевода с языка неродственного: «Уже давно указывали на ошибочность мысли, будто переводить с близких языков легче, чем с далёких. Перевод на украинский язык, скажем, с русского или с белорусского представляет собой специфические трудности, которые не всегда легко одолеть. Он таит в себе много опасностей» [3, с. 84]. Трудности перевода обусловлены, с одной стороны, общим происхождением всех славянских языков, а с другой – их национальной самобытностью, довольно давним размежеванием и длительным самостоятельным функционированием, образованием оригинальных литературных норм, стилей и форм. Действительно, на первый взгляд, определённая языковая, ментальная, историческая, культурная, политиче-

ская и даже географическая близость славян должна значительно облегчать процесс перевода. Однако исследователи подчёркивают, что «различные формы близости между восточнославянскими народами носят не абсолютный, а относительный характер. Причём все они имеют конкретно-историческую обусловленность, то есть в разное время проявляются с разной интенсивностью» [2, с. 35]. Игнорирование национально-языковых особенностей в художественном переводе может привести к значительным утратам: к искривлению смысла, изменению идейно-художественной концепции произведения, утрате стилистической доминанты.

Трудности в переводах с близкородственных языков могут возникать на разных уровнях, однако самые заметные касаются лексики, ведь именно она в первую очередь формирует языковую картину мира. Любой естественный язык – это прежде всего язык слов, и первостепенной задачей переводчика становится подбор нужного лексического эквивалента. Поэтому проникновение в творческую лабораторию такого классика украинской переводческой школы, как М. Рыльский, становится одним из важнейших путей формирования мастерства переводчика. Цель данной статьи – охарактеризовать основные приёмы и способы передачи сложных слов романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в его лучшем украинском переводе, осуществлённом М. Рыльским [1].

В славянских языках все слова делятся на словообразовательно мотивированные (производные) и немотивированные (непроизводные). Словообразовательно мотивированные – это такие слова, значение и звучание которых обусловлены другими однокоренными словами. Сложения, сращения и аббревиатуры имеют сложную (комплексную) мотивирующую часть. Любая классификация способов морфологического словообразования основывается на противопоставлении слов простых (имеющих в своём составе один корень) и сложных (имеющих два или более корней). Особенность сложных слов (композитивов и юкстапозитов, различие которых, впрочем, не всегда последовательно) состоит в том, что им свойственен как свой внутренний синтаксис, специфический порядок размещения элементов, так и внешний синтаксис, то есть соотносённость с эквивалентными синтаксическими конструкциями. Такая внутренняя и внешняя словообразовательная мотивация делает композиты чрезвычайно привлекательным объектом как для синхронного и диахронного словообразования, так и для изучения их типологических связей при сопоставительном изучении родственных языков, что, в свою очередь, имеет прямой выход на проблематику перевода.

Описание конкретных способов перевода пушкинских композитов на украинский язык стоит начать, пожалуй, с самых простых случаев, когда М. Рыльский использует имеющийся в украинском языке полный эквивалент (и в семантическом, и в словообразовательном, и в грамматическом отношении). Например: ...Прими собрание пёстрых глав... **Простонародних**, идеальних, небрежний плод моих забав. – Та що ж – лиш кілька глав пістрявих тобі в дарунок я зібрав... Напівсмішних, напівпечальних, **простонародних**, ідеальних... [1, с. 5]; И **рогоносец** величавый, всегда довольный сам собой, своим обедом и женой. – І **рогоносець** величавий, що шанував, як то і слід, себе, жону і свій обід [1, с. 10]; ...И раб судьбу **благословил**. – І раб життя **благословив** [1, с. 32]; То был приятный, **благородный**, короткий вызов, иль картель. – То був приємний, **благородний**, короткий виклик, чи картель [1, с. 110]; Как он язвительно **злословил**! – Як він отруйно **лихословив**! [1, с. 10]; Кому не скучно **лицемерить**, различно повторять одно... – Кому не нудно **лицемірити**, казати по-різному одно... [1, с. 16]; Впервые именем таким страницы нежные романа мы **своеволь-но** освятим. – У перший раз таке ім'я на ніжні сторінки роману **свавільно** запроваджу я [1, с. 39]; Порой беглянки **черноокой** младой и свежий поцелуй... – А часом личко **чорнооке** і поцілунок молодий... [1, с. 82]; И с **легковерным** ослепленьем опять любовник молодой бежал за милой суетой. – І в засліпінні **легковірнім** коханець знов марнує дні [1, с. 56]; Мой брат **двоюродный**, Буянов... – Мій брат **двоюродний**, Буянов... [1, с. 98]; **Однообразный** и безумный... кружится вальса вихорь шумный... – **Одноманітний** і безумний... кружляє вальсу вихор шумний [1, с. 102]; Он из Германии туманной привёз учёности плоды: **вольнолюбивые** мечты... – Він у Німеччині туманній засвоїв, ученик палкий, і дух, тривожний та чудний, і **волелюбні** поривання [1, с. 155]; Кто б смел искать девчонки нежной в сей величавой, в сей небрежной **законодательнице** зал? – Хто б упізнав дівчатко миле у гордій цій,

свідомій сили **законодавиці** балів? [1, с. 157]; Родне, прибувшій издалеча, повсюду ласкова зустріча, и восклицанья, и **хлеб-соль** – Куди лиш повіз їх прибуде – ласкаві зустрічі усюди, **хліб-сіть**, розмова гомінка [1, с. 140]; Смеркалось; на столе, блистая, шипел вечерний **самовар** – Смеркало; **самовар** вечірній шипів дрімотним голосом [1, с. 64]; Уж расходились **хороводы**... – Уже замовкли **хороводи**... [1, с. 130]. В двух последних случаях М. Рильский воспользовался калькированными эквивалентами русских слов-реалий.

Иногда, подбирая сложный эквивалент, переводчик производит некую замену (либо грамматическую, либо словообразовательную) с полным сохранением семантики. Например: Татьяна верила преданьям **простонародной** старины... – Татьяна вірила не жартом усім **простолюду** казкам [1, с. 90]; Не в первый раз он тут явил души прямое **благородство**... – Не вперше тут він проявив дух **благородний** і правдивий... [1, с. 74]; Он рыться не имел охоты в **хронологической** пыли... – Копатись він не мав охоти у **хронології** тяжкій... [1, с. 8]; В благом пылу **нравоученья** читал когда-то наставленья... – Обравши путь **добролюбиву**, читав він проповідь зичливу... [1, с. 153]; Он в том покое поселился, где деревенский **старожил** лет сорок с ключницей бранился, в окно смотрел и мух давил. – Він у кімнаті оселився, де **старожилиця** тих країв весь вік з ключаркою сварився, дививсь у вікна й мух чавив [1, с. 31].

Довольно редко М. Рильскому приходится отказываться от имеющегося в украинском языке эквивалентного композита, например: Как рано мог он **лицемерить**... – Як рано міг він **хитрувати**... [1, с. 10]; Как томно был он молчалив, как пламенно **красноречив**... – Як він томливо німував, як пломенисто **промовляв**... [там же]; Хотя людей **недоброхотство** в нём не щадило ничего... – Хоча ніколи люд **злостивий** не визнавав у нім того [1, с. 74]; Кокетка судит **хладнокровно**, Татьяна любит не шутя... – Кокетка **холодно** міркує, Татьяна любить, як дитя... [1, с. 57].

Далеко не всегда в лексиконе украинского языка русскому композиту соответствует такой же сложный (в словообразовательном отношении) эквивалент. Тогда переводчик использует эквивалент семантический. Например: Прими ж мои **благодаренья**, поклонник мирных аонид... – Прийми ж мою **подяку** щиру, прихильче мирних аонід... [1, с. 47]; Когда прибежем мы под знамя **благоразумной** тишины... – Коли ми станем під знамена **розсудливої** тишины... [1, с. 37]; ...Чья **благосклонная** рука потреплет лавры старика! – Чия **незаздрісна** рука потріпа лаври старика! [1, с. 47]; Дыханьем ночи **благосклонной** безмолвно упивались мы! – Диханням ночі **голубливим** німотно упивались ми [1, с. 25]; Перед Онегиным собрался **заимодавцев** жадный полк. – Перед Онегіним зібрався неситих **кредиторів** рій [1, с. 26]; И свод элегий **драгоценный** представит некогда тебе всю повесть о твоей судьбе. – І знай: елегій том **коштовний** колись тобі твій власний шлях покаже в запальних рядках [1, с. 80]; И вы, читатель **благосклонный**, в своей коляске выписной оставьте град неугомонный... – І ви, читачу мій **ласкавий**, в своїй колясці виписній покиньте місто і забави... [1, с. 126]; Вняв пенью **сладкозвучных** строф, они слетают с берегов. – Почувши **гармонійний** спів, вони злітають з берегів [1, с. 81]; Осталася во тьме морозной младая дева с ним **сам-друг**. – **Сама** у темряві студеній Татьяна зосталася з ним [1, с. 96]; **Благодарю** за наслажденья, за грусть, за милые мученья... – **Спасибі** за хвилини щасні, за сум, за пориви прекрасні [1, с. 122]; Согретый вдохновенья богом, другой поэт роскошным слогом **живописал** нам первый снег – Натхненням божеським зігрітий, поет найшовся знаменитий, що пишно і принадно зміг **намалювати** перший сніг [1, с. 89]; Несносно (согласитесь в том) между людей **благоразумных** прослыть притворным чудачком – Нестерпно (річ така ясна) серед **розсудливого** люду придбати славу дивака [1, с. 150]; И **путешествия** ему, как всё на свете, надоели – І **мандри** стали вже немилі [1, с. 151]; Ты в **свиденьях** мне являлся... – У **снах** мені ти привиджався... [1, с. 62]; ...им расточены порой тяжёлые услуги **гостеприимной** старины. – ...розіслав для них закон **гостинності** готовий рад послуг, іноді й тяжких [1, с. 49]; Была бы верная супруга и **добродетельная** мать. – І стала б дітям **добра** мати, і вірна мужеві жона [1, с. 60].

При передаче сложных слов, внутренняя форма которых весьма прозрачна, переводчик может воспользоваться приёмом калькирования. Для поэта-неоклассика М. Рильского словотворчество было очень характерной чертой его стиля, поэтому образование новых слов по моделям имеющихся в «Евгении Онегине» композитов достаточно частотно у

Рыльского-переводчика. Например: Руссо (замечу мимоходом) не мог понять, как важный Гримм смел чистить ногти перед ним, **красноречивым** сумасбродом. – Руссо (на пам'ять він прийшов нам) гнівився, що поважний Грімм смів чистити нігті перед ним, химерником **прекрасномовним** [1, с. 16]; ...мой бедный слог пестреть гораздо б меньше мог **иноплеменными** словами. – ...склад моїх пісень і книг рябіть не так би густо міг **иноплеменными** словами [1, с. 17]; И детям прочили венцы **друзья-соседи**, их отцы. – І провіщали їм вінки **сусіди-друзі**, їх батьки [1, с. 38]; Пред ними уж **белокаменной** Москвы, как жар, крестами золотыми горят старинные главы. – Перед ними **білокамінної** Москви, як жар, хрестами золотими старі поблискують церкви [1, с. 138]; **Траги-нервических** явлений девичьих обмороков, слёз давно терпеть не мог Евгений. – Всіх явищ **трагіко-нервічних**, зомлінь дівочих та плачів... [1, с. 100]; Напрасно ждал Наполеон, последним счастьем упоенный, Москвы **коленипреклоненной** с ключами старого Кремля. – Даремно ждав Наполеон, сп'янілий від бряжання криці, **коліноклонної** столиці з ключами древнього Кремля [1, с. 138]; В избе холодной **высокопарный**, но голодный для виду преysкурant висит... – У хаті, завжди холодній, **високомовний**, та голодний на показ преysкурant висить... [1, с. 137]; Свою доверчивую совесть он **простодушно** обнажал. – Свою **простосердечну** совість поет одверто викривав [1, с. 38]; Он иногда читает Оле **нравоучительный** роман... – Читав він Ользі вечорами **доброполучливий** роман... [1, с. 77]; Она меж делом и досугом открыла тайну, как супругом **самодержавно** управляют... – Спізнала досвідом великим, як воно взятъ над чоловіком та **самовладно** управляют... [1, с. 43]; ...Что от небес одарена... умом и волею живою, и **своенравной** головой. – Що **своєвільна** голова її **всякчасно** порива [1, с. 56]; ...Читающий мечты свои красавице **приятно-томной**! – Читає ніжний утвір свій красуні **чарівливо-томній** [1, с. 81]. Поскольку процент авторских окказиональных калек, как видим, достаточно велик, это даже может стать предметом отдельного лингвистического анализа.

Ещё одним очень интересным техническим приёмом перевода является так называемая экспликация, которая передаёт значение слова описательно. Например: Руссо (замечу **мимоходом**) не мог понять... – Руссо (**на пам'ять він прийшов нам**) гнівився... [1, с. 16]; Проснётся за полдень, и снова до утра жизнь его готова, **однообразна** и пестра. – Опівдні встане, і готову дорогу починає знову, і днів пістрява маячня **та сама** й завтра, і щодня [1, с. 21]; Служив отлично, **благородно**, долгами жил его отец... – Служивши чесно, **без пороку**, з боргів покійник батько жив... [1, с. 7]; Кругла, красна лицом она, как эта глупая луна на этом глупом **небосклоне**. – Червоний вид її – немов дурний цей місяць, що зійшов на цім дурнім **небеснім лоні!** [1, с. 50]; Сюда, назло **правописанью**, стихи без меры, по преданью в знак дружбы верной внесены... – Сюди, на зло **шкільній науці**, з поправним віршем у розлучі... [1, с. 78]; Его **вседневные** занятия я вам подробно опишу. – Я вам докладно, як годиться, **весь день** його тут опишу [1, с. 81]; Больной и ласки и веселье Татьяну трогают; но ей нехорошо на **новоселье**, привыкшей к горнице своей. – Татьяні серце зворушила ласкавість хорої; та їй **нова домівка** все ж немила, самотній мрійниці сільській [1, с. 140]; Ужели с ним сейчас была так **равнодушна**, так смела? – Невже вона була це з ним, **спокоєм дивна** чарівним? [1, с. 153]; Ужели не простите ей вы **легкомыслия** страстей? – Невже не здатні ви простити **душі, що юністю кипить?** [1, с. 56]; И **путешественник** залетный... – **Чужих країв** нахабний птах... [1, с. 156].

Наряду с экспликацией может быть использована синонимическая замена композита простым по составу словом, например: Татьяна **любопытным** взором на воск потопленный глядит... – Татьяна стежить **пильним** зором за воском жовтим у воді... [1, с. 91]; Веселья зритель **равнодушный**, безмолвно буду я зевать и о былом вспоминать? – І, глянувши, **сумний** поет безмовно буде позіхати та про минуле споминати? [1, с. 13]. Подобные синонимы являются скорее контекстуальными, но их употребление вполне уместно и оправданно.

Наконец, сопоставляя лексический состав оригинала и перевода, нельзя не заметить наличия у М. Рыльского достаточно большого количества сложных слов, которые либо становятся соответствиями простых слов подлинника, либо вообще появляются спонтанно как результат творческих поисков переводчика. Конечно, среди таких лексем есть и полные лексические русско-украинские эквиваленты, например: Довольно скучная пора: стоял **ноябрь** уж у двора – Нудна, безрадісна пора: стояв **листопад** край двора [1, с. 82]; Как ты, божественный Омир, ты, тридцати **веков** кумир! – Як сам божественний Омір, він тридця-

ти **століть** кумир! [1, с. 101]; **Невольню** ль, иль из доброй воли, но взор сей нежность изъявил... – Хто знає, **мимохить** чи з волі, та ніжність погляд той явив [там же].

Однако гораздо чаще переводчик использует композит, который элементами своего состава дублирует (по форме или по значению) слово или словосочетание в оригинале, например: Отягчены их **ветви** все клоками снега... – Звисає низько з **верховіть** лапятий сніг... [1, с. 94]; Не разойтись ль **полюбовно**? – Як розійтись **миролюбно**? [1, с. 117]; Но, развлечён **пустым** мечтаньем, я занялся воспоминаньем о ножках мне знакомых дам. – Удавшись в **марнослів'я**, про дамські ніжки лиш зумів я припом'янути в тих рядках [1, с. 102]; На **красных лапках** гусь тяжёлый ступает бережно на лёд. – **Червонолап**, гусак дебелий, по лону вод пливти схотів [1, с. 83]; Подобно **ветреной** надежде, резва, беспечна, весела... – Немов надія **легкокрила**, рум'яна, жвава, чарівна... [1, с. 112]; Гадает старость **сквозь очки** у гробовой своей доски. – Старі при вході гробовім ворожать оком **півсліпим** [1, с. 91]; Уже редуют **ночи тени**, и встречен Вesper петухом... – Уже в **напівімлі** студеній Аврору півень привітав [1, с. 116]; Всё это значило, друзья: с приятелем **стреляюсь** я. – Це значило, читачу мій: піду я з другом на **двобій** [1, с. 112]; ...Им расточены порой тяжёлые услуги гостеприимной **старинны**. – ... Відомий звичай **стародення**... [1, с. 49]; Я наслаждаюсь дуновеньем в лицо мне **веющей** весны... – Я упиваюся диханням **солодковійної** весни [1, с. 125]. Подобные случаи демонстрируют настоящий переводческий талант, который состоит не только в умении передавать тонкие смысловые оттенки, но и, опираясь на лексику близкородственных языков, подбирать или сочинять максимально схожие по форме и значению слова, чтобы полностью сохранить «дух» оригинала. В этом, собственно, и заключается специфика близкородственного перевода, о чём неоднократно говорил Рильский-критик.

Порой в переводном тексте появляются сложные слова по воле самого переводчика, который, намеренно отказываясь от имеющихся в украинском языке эквивалентов, использует для усиления образности слова-компози́ты (многие из них М. Рильский конструирует сам). Например: ...Узде послушный конь **ретивый**... – ...Слухняний кінь **дзвінкокопитий**... [1, с. 82]. Подобные случаи можно рассматривать как приём добавления не только слова, но и определенного смыслового наращения. Например: ...Небрежный плод моих забав, бессонниц, лёгких вдохновений, незрелых и увядших лет... – Недбалий плід моїх забав, хвилин натхнення **бистрольотних**, зів'ялих рано літ моїх... [1, с. 5]; Но ты, Бордо, подобен другу, который, в горе и в беде, товарищ завсегда, везде готов нам оказать услугу. – А ти, Бордо, на друга схожий, що завжди, в горі і в біді, на **суходолі** і в воді пораду дасть і допоможе [1, с. 84]; Татьяна на широкий двор в открытом платьице выходит... – В широкий двір, повз **частокіл** Татьяна в сукні лиш виходить... [1, с. 91]; И мягко усталые горы зимы блистательным ковром. Всё ярко, всё бело кругом – І м'яко вистелені гори зими покривом осяйним під небом **ясно-голубим** [1, с. 89].

Блестящее языковое чутьё переводчика такого уровня, как М. Рильский, подсказывало, что если в оригинальном фрагменте употреблены сложные слова, которым нет адекватной композитной замены, то они всё равно рано или поздно должны появиться в переводе. Этот приём можно назвать компенсацией. Вот интересный пример, когда композиты в оригинале и в переводе не соответствуют друг другу семантически, зато обеспечивают стилистическое единство фрагментов: Там Озеров невольны дани народных слёз, **рукоплесканий** с младой Семёновой делил... – Там Озеров хвалу народну і сліз данину **благородну** з Семеновою поділяв... [1, с. 13]. В роли своеобразной компенсации выступают в переводе новообразования с приложениями, которые поглощают семантику нескольких слов оригинала, например: Вдруг увидя младой **двурогий** лик **луны** на небе с левой стороны, она дрожала и бледнела. – Ліворуч **місяць-молодик**, – вона, легкий стримавши крик, тремтить і з жаху полотніє [1, с. 90]; С утра дом Лариных **гостями** весь полон; целыми семьями **соседи** съехались в возках... – Ще зранку Ларіни стрічали **гостей-сусідів**... [1, с. 98]; Приятно дерзкой эпиграммой взбесит **оплошного врага**. – Приємно лезом епіграми **невдаху-ворога** дражнить... [1, с. 119].

Итак, в результате тщательного сопоставительного анализа оригинала – романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и его блестящего перевода на украинский язык, выполненного М.Ф. Рильским, можно сформулировать некоторые выводы, касающиеся употребления в них слов со сложной словообразовательной структурой. Переводчик использо-

вал самые разнообразные способы передачи композитов, привлекая лексические ресурсы украинского языка, а также создавал окказиональные неологизмы, не боясь при этом быть непонятым, ведь семантика сложного слова достаточно прозрачна. Техника перевода обладает определённым арсеналом приёмов для достижения адекватности на самых различных уровнях. Приведённый в статье огромный языковой материал и его классификация позволяют утверждать, что М. Рыльский использовал около десятка различных технических приёмов, чтобы не просто перевести анализируемые лексемы (желательно, конечно, с сохранением их «внутренней формы»), но и уложить их в знаменитую онегинскую строфу. Для данного перевода характерны следующие приёмы: использование полного (как в семантическом, так и в словообразовательном отношении) эквивалента; варьирование полного композитного эквивалента (либо в деривационном, либо в грамматическом плане); использование семантического эквивалента, являющегося простым с точки зрения состава словом; калькирование словообразовательной структуры слова, вплоть до создания авторского неологизма; экспликация, при которой значение композита передаётся описательно в виде словосочетания; использование частичного эквивалента – простого контекстуального синонима; добавление переводного композита, полностью эквивалентного одному или нескольким простым словам подлинника; компенсация композита в ближайшем контексте. Статистический анализ указанных приёмов свидетельствует, что наиболее часто М. Рыльский использует узувальные полные эквиваленты, частичные однокоренные эквиваленты и кальки.

Роман «Евгений Онегин» на украинском языке – это не только великий труд, но и настоящая школа для переводчиков, для обучения многогранному искусству перевода вообще и художественного перевода, в частности. Поэтому так важно изучать практические и теоретические тонкости поэтического перевода М. Рыльского с тем же вниманием и уважением, с каким сам мастер относился к бессмертным пушкинским строкам.

Список использованной литературы

1. Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах: (На русском и украинском языках) / А.С. Пушкин. – К.: Днипро, 1974. – 192 с.
2. Рагойша В.П. Проблемы перевода с близкородственных языков / В.П. Рагойша. – Минск: Вышэйша школа, 1980. – 189 с.
3. Рыльский М. Классики и современники / М. Рыльский. – М.: Художественная литература, 1958. – 431 с.

У статті описано лексеми зі складною словотвірною структурою (композити), ужиті О. Пушкінін в його романі у віршах «Евгеній Онегін», з точки зору їх перекладу українською мовою, здійсненого М. Рильським. Проаналізовано основні способи та прийоми перекладу цих слів, виділено типові та оригінальні техніки перекладу. На численних прикладах продемонстровано справжню майстерність Рильського-перекладача.

Ключові слова: переклад, слов'янські мови, складні слова (композити).

The article describes the composite words in the A. Pushkin's novel «Eugene Onegin» and in Ukrainian translation which is made by M. Rylskiy; gives a characterization of their semantic and derivational structure. The basic techniques and methods for translate those words into Ukrainian language are classified. Many examples show the mastery of Rylskiy-translator, especially on the lexical level.

Key words: translate, translation, Slavonic languages, composite words.

Одержано 15.02.2013.

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

В.Д. НАРІВСЬКА,

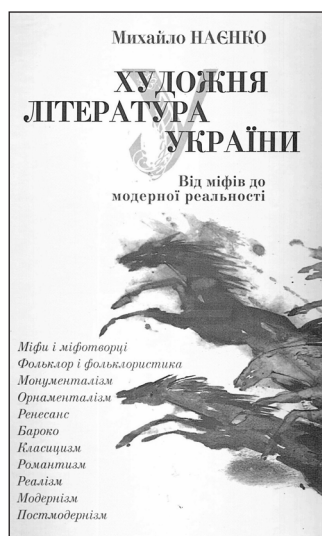
*доктор філологічних наук, професор
кафедри зарубіжної літератури*

Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

«... ПРО ЛІТЕРАТУРУ ЯК ФЕНОМЕН ЕСТЕТИКИ»

(Михайло Наєнко. Художня література України.

**Від міфів до модерної реальності. – К.: Вид. центр «Просвіта»,
2012. – 1088 с.)**



Порівняно недавно, наприкінці 80-х – на початку 90-х років минулого століття ми були не лише свідками, а й учасниками дискусії, на яку навіть не очікували – чи потрібна нам історія літератури, принаймні, як витвір академічної науки? Ініціатори поставили під сумнів навіть ті «історії», у яких були викладені авторські курси лекцій. Дискусія обіцяла бути гострою, бо мала намір витіснити тяжку радянську спадщину, виражену, зокрема, в історичному підході до літературного розвитку. Такий крок розцінювали як можливість радикального оновлення методологічних засад науки. А втім, зарубіжні дослідники, до котрих шанобливо апелювали вітчизняні новатори, дотримувалися класичних позицій, маючи у своєму арсеналі багатотомні видання історії національних письменств; це було характерною рисою не лише літератур із потужними віковими традиціями, як-от англійська, французька, німецька, а й так званих «молодих», для котрих наявність історії була вагомою формою утвердження себе у світі. На відміну від очікуваної зацікавленості, дискусія відбувалася мляво, була майже бездиханною, аж поки не вщухла так само рапто-

во, як і розпочалася, залишаючи порушені питання без відповіді.

Не внесли ясності й дослідження наступних десятиліть із їхньою підпорядкованістю авторському поглядові на певний період розвитку письменства, творчу постать та її дорожок із позиції окремих літературознавчих підходів. Поділ літератури на «актуальні» проблеми/епохи (модернізм, постмодернізм) і «неактуальні» (реалізм, література «радянської цивілізації»), зумовив розшматованість, роз'єднаність епох, водночас позначивши відсутність наукового діалогу, увиразнив розпорошеність думок і поглядів, знецінюючи необхідність думки про українську літературну цілісність. Вибірковість, класовий підхід до історії літератури, у чому справедливо звинувачували радянську «науку», не поступалися своїми позиціями й у нові часи, але тепер уже тавруючи творчі постаті і їхні надбання через будь-яку приналежність до радянськості, тим оголюючи, збіднюючи надбане десятиліттями.

Хибність такого підходу виявлялася дедалі очевиднішою. Постає нагальна потреба створити історію літератури, серед іншого, і як тло, на котрому будь-які дослідження набували б глибини і перспективи, і в її академічному варіанті (проект був запропонований нау-

ковцями Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України), й у так званому «університетському», як досвіду індивідуального лекційного курсу (відомо чимало таких видань). Проте й ці варіанти далеко не в усьому задовольняли сучасні запити. Була потреба у виданні, що відрізнялось би і змістом, і формою. Така книжка з'явилася. Її назва – «Художня література України. Від міфів до модерної реальності», автор – знаний науковець, теоретик і історик літератури, лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченка Михайло Кузьмович Наєнко, чия наукова творчість охопила другу половину XX століття і проросла в XXI вік.

М. Наєнко відомий численними працями (понад 500), але «Художня література України» – це багаторічний результат, що засвідчив і для філологічної громади, і для студентства, і для того пересічного читача, що не байдужий до історії культури, синтез авторства й авторитету, високої академічності і сучасного літературознавчого мислення. У концептуальному формуванні історії української літератури його думка і вплив були чи не найпотужнішими. Чи багато ми знаємо таких прикладів у літературознавстві сьогодення? Визнаємо, що це поодинокі, але не випадки, а закономірності, бо завжди, в усі часи були науковці-лідери, чий ідеї надихали, спонукали до наукової творчості, торували нові напрями, що набували розвитку в вітчизняних і зарубіжних дослідженнях. М. Наєнко належить саме до такої когорт, до тих, кого називають «пророками своєї справи» – філології, у котрій точаться чи не найзапекліші бої за «історію» як таку, а також історію мови, літератури, мистецтва, культури загалом. Він наш сучасник і відчуває на собі весь драматизм і складнощі буття в епоху перемін, що особливо проявляються в ідеологічній сфері. Звідси така глибоко усвідомлена, без зайвого пафосу, думка, що історія – держави, культури, літератури – поняття одного ряду – надбання народу-нації. Ось чому з таким творчим розмахом і наполегливістю писалась, доповнювалась і видавалась ця книга (три видання, більшість накладу яких осіла в домашніх бібліотеках). Щодо видань, то це теж особлива сторінка нашого літературознавчого сьогодення, бо не так багато в Україні науковців, тиражі книг яких зростають і розходяться напрочуд швидко. Філологічна спільнота вже відчула втому від «гри в науку», читачі – від «гри в літературу». Бажання повернутись до наукової класики, примноженої сучасними вимогами, і водночас до авторитетних суджень, яких нещодавно зрікались, назріло. І особистостей, що взяли на себе відповідальність сказати нове слово не так і багато. Михайло Наєнко – один із них. За будь-якої влади його виражена думка була авторитетною підтримкою у творчих пошуках не одного покоління науковців, багатьох із котрих він виховав як своїх однодумців.

Книга «Художня література України» має багато переваг порівняно з іншими виданнями історико-літературного характеру. Як відомо, М. Наєнко неодноразово був автором академічних видань історії літератури, майстерно володіє високим науковим стилем, успадкованим від В. Перетца, Д. Чижевського, О. Білецького, поєднуючи класичні підходи з вимогами сьогодення; науковець запропонував історію української літератури від давнини до сучасності, явлену не багатотомним виданням, а однотоми, об'ємною, місткою, інформаційно насиченою книгою з індивідуальним поглядом на літературні явища, викладеним доказово й оригінально. Автор не мав наміру дати буденний історичний нарис, що складався б з переліку фактів різного рівня важливості, поєднаний із більшою чи меншою мірою відособленими літературними портретами окремих письменників, а прагнув відстежити умови, закономірності й чинники формування важливих етапів еволюції головних літературних напрямів у національній модифікації, самої літератури від міфів до «модерної реальності» в єдності і своєрідності, без щонайменшого натяку на національну ізоляваність. В історичній інтерпретації М. Наєнка українська література постає як цілісність, естетично відкрита для взаємовпливів і взаємодії.

Книжка явила живий історико-літературний ланцюг, дух її освячений цілісним образом українського письменства, атмосферичною присутністю його особистостей і доль (так колись позначив значущість Жуковського Гоголь, до думки якого мимоволі повертаємося завдяки її влучності й місткості). З огляду на вимоги часу, що поєднувалися зі внутрішньою потребою до відкритого спілкування з читацькою аудиторією, науковець обрав найбільш сприйнятливий в цій історичній ситуації форму спілкування – діалогічну, адже попередній контекст сприйняття «історії» уже сам став історією; змінилися не лише тло, атмосфера ставлення до них (настороженість, що іноді межує із цинізмом), а й те, що доцільно озна-

чити «презумпцією розуміння», з позиції якої сучасний читач (професіонал чи з тих «масових», що сьогодні вже цікавиться не лише детективом) підійде до книжки зі своїми певними судженнями. М. Наєнко надає змогу відкрити досі незнане, тому книгу обирають з огляду на ім'я автора й авторитетність його суджень, уміння залучити до високих роздумів. Форма діалогу відкрила можливість до невимушеної форми спілкування, відомої з часів античності, коли про філософію й філологію говорили доступно й водночас із науковою значущістю. З такою невимушеністю М. Наєнко й запропонував свою класичну методологію – розмову *про естетику літератури*, не як синонім «красивості», а як філософію художнього світу письменника, чи, за визначенням Гегеля, – «філософію мистецтва» або, більш визначено, «філософію художньої творчості».

Якщо умовно розподілити написані історії української літератури за ступенем складності, то запропонована М. Наєнком історія в аспекті естетики літератури має дуже високий ступінь. Із таких позицій про українську літературу ще не писали. Саме тому М. Наєнко ніде не декларує, що це підручник (хоча викладачі, студенти сприймають книжку так) чи історія літератури, бо увага зосереджена, за його словами, на речах і подіях «естетично вартісних», але історико-літературний пласт усе ж напрочуд потужний. Свій витвір М. Наєнко означив Книгою, укладаючи в нього давній культурний зміст, що перетинається з вимогами XXI ст., особливо, коли Автор – один із найбільш знаних фундаторів історико-літературних праць, відмовляється від обтяжливої академічності й невимушено пропонує «домовитися» про найбільш сутнісне – методологію (а не нав'язати її!). Це так співзвучне з тим, про що пише Ліотар: «Оскільки наука не обмежується лише формулюванням інструментальних закономірностей, а шукає істину, вона мусить легітимізувати свої правила гри...»¹. І це не поодинокий випадок. Одна з прикмет наукової діяльності М. Наєнка – спрямованість до діалогу з іншими культурами, літературами, науковими концепціями. Нагадаємо в цьому зв'язку фразу із програмної статті С. Аверінцева «Філологія» (1972), у якій, розглядаючи історію філології, науковець жалкував із приводу втрати «інтимності ставлення до предмета»². Відгук на цю думку відбувся значно пізніше, у ту історичну мить, коли формалізація філологічних знань досягла своєї загрозливої межі. Саме тоді з'явилася праця М. Наєнка з назвою-інтригою «Інтим письменницької праці», де він продемонстрував уміння «увійти в середину» творчого процесу, що далеко не всім вдається (на цьому й наголошував С. Аверінцев, апелюючи до тих, хто може відгукнутись на його стурбованість). У «Художній літературі України» знайшла втілення не менш важлива думка всесвітньо відомого науковця – про «інтимне «виховання почуттів», що його М. Наєнко безпосередньо пов'язує з українською літературою як найціннішим надбанням народу.

У книжці науковець засвідчив майстерну здатність виявляти складний і надзвичайно динамічний у своєму розвитку взаємозв'язок народно-національних засад і літературного мислення, розкритий у вагомому обґрунтованій системі: розмові «про літературу як феномен естетики», явлену через «гроно індивідуальних стилів», згрупованих у «стильові епохи» й досягнутих через відповідні історико-філологічні методи, сукупність яких складає «центр естетичного аналізу літератури». Він пропонує розрізняти у вибудованій ним синоніміці споріднені, однозмістовні літературознавчі явища: «естетика літератури», «естетика твору», «естетичний аналіз літератури», «естетичні критерії», «естетично вартісне» – й усе це на ґрунті естетичності, інтерпретованої як «всеохопна, універсальна і єдина суть мистецької, зокрема й літературної творчості» (с. 5), а форми вияву естетики вбачаються «в мотивах, сюжетах, конфліктах...» (с. 4). Саме так, без надмірної афектації, ідеологізації чи політизації М. Наєнко у притаманній йому манері поєднання високих наукових роздумів із найбільшими проблемами сьогодення, зокрема мовного питання, наголошує: «Коли говорять, що «естетика твору – це насамперед чарівна мова його, то маютьесь на увазі саме стильові ознаки твору» (с. 4). «Естетично вартісне» дослідник одягає в «естетичні шати», яким є «художній стиль». У такий спосіб М. Наєнко актуалізував для такої іноді примхливої для сьогодення літературознавчої сфери класичне поняття «художня література» й методику, йому

¹Ліотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – Спб.: Алетейя, 1998. – С. 9.

²Аверинцев С.С. Филология / С.С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т. 7. – Стб. 973–979.

адекватну – естетику твору й художній стиль, затьмарені досі різного роду термінологічними новаціями. У цьому зв'язку виникають паралелі з позицією Ю. Лотмана, тим, як відомий науковець, віддаючи належне літературознавчим новаціям, у розпал власних структуралістських захоплень, опікувався «змістом самого поняття «література», як «кутом зору» на виклад «загальновідомих фактів літературної історії» його улюбленого XVIII століття³.

«Художня література України» диференційована на розділи-епохи, що мають містку й виразну характеристику української міфології і фольклору, акцентуючи перехід до власне літератури з її епохальною змістовністю монументалізму, орнаменталізму, ренесансу, бароко, класицизму, реалізму, романтизму, постмодернізму. Кожне із цих явищ має чітке визначення й в аспекті зв'язку з попередньою традицією, і в перспективі подальшого розвитку, особливо через культуру нео- у XX і XXI ст. Водночас визначення не переобтяжені теоретизуванням, а міцно пов'язані з деталізованими спостереженнями над поетологічними принципами того чи того напрямку чи творчості окремих письменників. У цьому очевидна перевага однотомника, бо ж у багатотомних виданнях такі зв'язки складно виводити й утримувати. М. Наєнко у притаманній йому віртуозній стильовій манері, що поєднує інтелект і невимушеність викладу, легко перекидає зв'язки між епохами, аналізує українські творчі набутки в такий спосіб, що надає можливості вибудовувати певні «мости» між епохами, пов'язати в єдиний концептуальний ланцюг не лише літературні явища перехідного характеру (наприклад, ранній модернізм чи авангард 20-х років), а й український літературний розвиток загалом у його безперервності та спадкоємності одночасно.

Автор продемонстрував оригінальний аналіз низки -ізмів не лише як літературних явищ, але – ширше – художніх, (особливо бароко, імпресіонізму), а іноді – життєвих, що переходять в естетизований побут явищ. Такий тип аналізу дуже важливий, оскільки дає змогу систематизувати знання в різних сферах літератури й мистецтва, побачити за окремими фактами не хаос деталей, а своєрідну систему художнього життя епохи. Голос Автора, відшліфований багатолітньою працею в аудиторії, увиразнює трагічні сторінки історії літератури, стримано їх коментує, навіть легко іронізує. А запропоновані запитання до розділів-епох спонукають до роздумів.

Ще один суттєвий аспект, котрий хотілось би прокоментувати – назва книжки. Захоплення сучасним літературознавством, розуміння і тлумачення літератури як тексту доцільне, але при відповідних методиках. У дослідженнях історико-літературного характеру ключовим є поняття «художня література», що його для сучасників актуалізує М. Наєнко з нюансуванням її гегелівського змісту – як виду писемності, де на першому плані суто змістовна, духовна своєрідність, примножена її (художньої літератури) значеннями XX ст., як творчої діяльності, однієї з форм художнього освоєння світу.

Назва книжки має й підзаголовок – «Від міфів до модерної реальності». Безумовно, у багатьох читачів виникає запитання – чому в підзаголовку винесене не поняття модерну, а словосполучення «модерна реальність»? Як відомо, утверджене європейським науковим співтовариством поняття *модерн* адекватно на східнослов'янські мови так і не перекладене. Тут доцільно приєднатися до думки тих науковців, котрі вбачають у цьому проблему не понятійну, а ментальну, за якою «модерн», чи «сучасність», чи, як у Наєнка, модерна, тобто сучасна реальність, – це історичний простір, із яким себе ідентифікує й художня література, і творча постать, що її репрезентує.

Цінність і значущість «Художньої літератури України» особлива, бо в ситуації постмодерну історичне знання як таке, і філологічне, зокрема, має неабияку затребуваність і соціумом, і індивідуумом, що, на відміну від попередніх культурних епох, прагне не стільки її творити, скільки, поки що, орієнтуватися в її бурхливому потоці. Книга М. Наєнка пропонує ці орієнтири ненав'язливо, але виважено, як досвід авторитетного науковця, і уже сприйнята як неординарне надбання гуманітарної науки, у котрому відчутна творча думка, високий інтелект і незрівнянні знання нашої літературної історії.

³Лотман Ю.М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. О Русской литературе. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 118.

16-й ФІЛОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР «ПАРАДИГМА СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ» (Київ, грудень 2012 р.)

Активним шуканням нових форм наукового життя стурбовані нині всі українські осередки філології. Ґрунтовно переглядається все, що створене письменниками-класиками та за радянського тоталітарного режиму; водночас накреслюються якісно нові наукові перспективи. Але всяке нове може утвердитися лише тоді, коли спиратиметься на «старі» традиції.

У Київському університеті імені Тараса Шевченка, коли йдеться про філологію, такі традиції є. З часу заснування університету, тобто з 1834 р., їх утверджував перший ректор університету М. Максимович – біолог за освітою, але й видатний фольклорист, мовознавець і літературознавець; пізніше ад'юнкт-професором університету був видатний історик і філолог М. Костомаров, що започаткував традицію вивчення слов'янської міфології, фольклору і сучасного йому літературного процесу, а в часи Кирило-Мефодіївського братства тісні зв'язки з університетськими філологами й істориками мав поет і художник, співробітник археографічної комісії університету Тарас Шевченко з його розумінням літератури як духовної історії нації і молодший його побратим, слухач університету Панько Куліш, що започаткував традицію історіософського прочитання минушини України та погляду на літературну критику як естетичну професійну діяльність. Вагому сторінку в розвиток української філології в другій половині ХІХ – на початку ХХ століття вписали університетські випускники й викладачі П. Житецький, М. Драгоманов, М. Дашкевич, М. Грушевський, С. Єфремов, В. Доманицький та ін. Але найбільшої слави на початку ХХ ст. зажив університетський філологічний семінар, яким протягом 1904–1914 рр. керував професор, а в майбутньому – академік Петербурзької та Всеукраїнської академії наук Володимир Миколайович Перетц. У цьому семінарі наукову підготовку здобували такі фундатори новітнього українського літературознавства, як Л. Білецький, М. Гудзій, О. Дорошкевич, М. Драй-Хмара, М. Зеров, С. Маслов, О. Назаревський, І. Огієнко, П. Филипович, Д. Чижевський та ін. Протягом перших двадцяти років більшовицького режиму майже всіх вихованців семінару було репресовано, їхні наукові праці вилучено з масових бібліотек, і лише окремим «семинаристам» (Л. Білецький, І. Огієнко, Д. Чижевський) удалося емігрувати за кордон і там продовжити наукову, не заангажовану ідеологічними чинниками літературознавчу діяльність. На материковій Україні і зокрема в Київському університеті її замінено було в 30–80-х роках ХХ ст. соцреалістичною псевдонаукою, від якої вдавалося часом відходити лише окремим університетським викладачам – М. Русанівському (завідував кафедрою української літератури на рубежі 30–40-х років ХХ ст., репресований на початку війни з фашизмом), О. Білецькому (завідував кафедрою історії російської літератури в 50-х роках ХХ ст.), О. Назаревському (працював доцентом кафедри історії російської літератури в 40–70-х роках ХХ ст.) та ін.

Після здобуття Україною незалежності, тобто в 90-х роках ХХ ст., з'явилася можливість відродити в університеті традиції власне наукової філології. Консультативні бесіди з дослідниками літератури в Україні, а також з ученими зарубіжних осередків україністики (Г. Грабовичем із США, С. Козаком із Польщі, О. Баканідзе з Грузії, М. Павлишиним із Австралії та ін.) навели М. Наєнка на думку про відродження роботи філологічного семінару в Київському університеті в його традиційному розумінні, але зі щорічним та міжнародним статусом. Мета семінару визначилася в такій темі: «Теоретичні

й методологічні проблеми літературознавства». До участі в його роботі запрошувалися відомі вчені з інших українських університетів, з наукових установ Національної академії наук України, а також споріднених вищих навчальних закладів зарубіжних країн. Університет спочатку підтримував таке починання, а певні труднощі в роботі семінару виникли з початком нового століття, коли в незалежній Україні «візувалися» елементи т. зв. «кримінальної окупації» (вчорашні кадебчуки, різні «воры в законе» та ін.). За словами президента НАНУ Б. Патона, в цей час фінансування науки в Україні скотилося до рівня пустелі Сахара. «Філологічний семінар» витримав ці випробування, перейшов фактично на самоокупність і продовжував функціонувати як достатньо помітна в гуманітарній сфері України інтелектуальна структура.

Форми роботи семінару підпорядковувалися (почасті) формам навчальної у вищих навчальних закладах. Отже, завдання його подвійне – і наукове, і освітнє.

Протягом 1995–1997 рр. відбулося чотири засідання семінару. На одному з них обговорено проблему, пов'язану з науковими методологіями двох видатних літературознавців, імена яких у радянській науці або замовчувались, або згадувались тільки з від'ємним знаком – С. Єфремова, Д. Чижевського. Практичним приводом для обговорення цієї проблеми був вихід їхніх відомих праць («Історія українського письменства», «Історія української літератури»), які підготовлені М. Наєнком до перевидання. Інформація про цей семінар вміщена в «Літературній Україні» 16 травня 1996 р. («Сергій Єфремов і Дмитро Чижевський: дві літературні методології – одна мета»).

Наступне засідання семінару було присвячене сучасному літературознавству як науковій та освітній проблемі. Горизонти доповідей провідних учених стосувалися національної специфіки наукового мислення, рецептивного прочитання літературних явищ, світового постколоніального літературознавства, питань сучасної орієнталістики тощо. Про роботу цього семінару відгукнулося кілька газет – «Літературна Україна», «Вечірній Київ», «Освіта». Остання 10 липня 1996 р. вмістила також вступну доповідь М. Наєнка на другому семінарі «Без шифру в ВАКівській номенклатурі, або Літературознавство як наукова і освітня проблема».

Змістовним було третє засідання семінару, на якому обговорювалася проблема інтерпретації художнього тексту. У доповідях і в дискусії йшлося про науковість і ненауковість літературознавчого аналізу текстів, феномени герменевтики, віршознавства та фемінізму в літературознавстві, а також про співвідношення інтерпретації та аналізу як принципів понять теорії літератури. Ширше повідомлення про цей семінар умістила «Літературна Україна», а також газета «Освіта» (05.02.1997).

На четвертому засіданні обговорено не дуже «модну» нині, але, як виявилось, актуальну тему «Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність». Доповіді та виступи в дискусії на семінарі з цього питання були видані в першому випуску «Філологічних семінарів».

За останні десять років тематика семінару значно поширилася, охоплюючи найсучасніші проблеми українського та світового літературознавства: «Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність?» (2002); «Література як стиль і спогад (Присвячується Д.І. Чижевському)» (2003); «Літературознавчі методології: практика і теорія (Присвячується науковому керівнику семінару М.К. Наєнку)» (2004); «Художня форма (Присвячується 100-літтю семінару та його засновнику В.М. Перетцу)» (2005); «Національні моделі порівняльного літературознавства (Присвячено А.Ю. Кримському у зв'язку з його 135-річчям)» (2006); «Понятійний апарат сучасного літературознавства: "своє" й "чуже"» (2007); «Теорія літератури у вищій школі (Присвячується науковому керівнику семінару М.К. Наєнку)» (2008); «Літературна критика і критерії художності» (2009); «Що таке історія літератури?» (2010); «Література і паралітература: де межа?» (2011); «Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект» (2012).

14 грудня 2012 р. в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка відбувся 16-й філологічний семінар, присвячений проблемам національного і світового літературознавства. Пленарне засідання відкрила доповідь наукового керівника семінару проф. М. Наєнка «Парадигма сучасної літератури та літературознавства: світовий контекст». Вчений окреслив історичну ретроспекцію розвитку укра-



Виступ на пленарному засіданні проф. М.К. Наєнка

їнської літератури та літературознавства, розглянув факти інтеграції української літератури та наукової думки про неї в зарубіжному літературному просторі.

На пленарному засіданні були репрезентовані доповіді проф. Я. Поліщука (Київ), який висвітлив сутність літературної антропології як нового способу інтерпретації художнього тексту, що ґрунтується на визнанні суб'єктивного гуманістичного елемента; доктора філологічних наук Е. Шестакової (Донецьк), чий виступ було присвячено дослідженню літературознавчого змісту поняття «соціальності», обґрунтуванню актуальності літературознавчого осмислення сутності та функцій соціальності у матерії літературного твору та в процесі словесно-культурного розвитку; проф. М. Гнатюка (Львів), який представив теорію рецепції художнього твору Івана Франка у контексті питань сучасної рецептивної методології; проф. А. Ткаченка (Київ), який торкнувся проблем художнього перекладу як одного з видів інтертекстуальності на матеріалі прикладів з перекладацької практики І. Драча; проф. В. Соболев (Варшава), яка дослідила палеографічні особливості рукопису щоденника Пилипа Орлика та проаналізувала роль у ньому латинських висловів; проф. Н. Бернадської (Київ), яка запропонувала огляд низки

сучасних підручників і навчальних посібників зі вступу до літературознавства та дала оцінку їх відповідності програмі, змісту дисципліни, концептуальним засадам літературознавства.

Стенодові доповіді для пленарного засідання семінару були надані проф. О. Ніколенко (Полтава) «Зарубіжне літературознавство і шкільна освіта»; проф. В. Просаловою (Донецьк) «Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу»; проф. В. Нарівською (Дніпропетровськ) «Вузлові проблеми сучасної компаративістики»; проф. Л. Скупейком (Київ) «Творчість Лесі Українки: вимір національний і світовий»; проф. Г. Клочком (Кіровоград) «"Шкільне" літературознавство: погляд на перспективу»; проф. П. Іванишиним (Дрогобич) «Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення».

На секційних засіданнях було представлено доповіді українських та зарубіжних науковців, в яких осмислено проблеми сучасної компаративістики, фольклористики, методології психоаналізу, міфопоетики, міждисциплінарних методологій дослідження тощо.



Свою доповідь на пленарному засіданні представляє проф. М. Гнатюк (Львів)



Доповідь на пленарному засіданні доктора філол. наук Е. Шестакової (Донецьк)

І. Заярна (Київ) у своїй доповіді розглянула типологічні риси наративних дискурсів у текстах киргизької та української прози та визначила типологічні паралелі у гомодієгетичному типі нарації. У доповіді В. Левицького (Київ) було визначено образні та міфопоетологічні домінанти в урбаністичних мотивах творів Т. Шевченка, обґрунтовано зв'язки між побудовою міського тексту та сприйняттям Києва у творчості Т. Шевченка. А. Степанова (Дніпропетровськ) у своїй доповіді розглянула проблему взаємодії та взаємовпливу філософських поглядів О. Шпенглера та літератури модернізму. Дослідниця зосередила увагу на особливостях інтуїтивного осмислення феномену фаустівської культури літературою доби модерну. Доповідь О. Кудряшової (Київ) ґрунтувалася на компаративному аналізі поетичного осягнення елементів урбанізму першими українськими поетами-символістами та Шарлем Бодлером. Дослідниця виокремила елементи «бодлерівського урбанізму» та розглянула особливості їх втілення, осмислення, трансформації у творах українських символістів. Доповідь Р. Козлова (Кривий Ріг) було присвячено дослідженню еволюції світогляду І. Франка. Науковець наголосив на необхідності розмежування позитивістського та антипозитивістського періодів у творчій біографії І. Франка, визначив роль позитивізму в становленні творчого методу письменника. Т. Вірченко (Кривий Ріг) у своїй доповіді наголосила на необхідності формування літературного канону сучасних письменників, зокрема драматургів, та визначила естетичну потужність, художність, оригінальність, самодостатність, стильову вищість як естетичні критерії, що утворюють канон. Н. Городнюк (Дніпропетровськ) ознайомила колег із засадами неоромантичного дискурсу речовізму. Вдаючись до компаративного аналізу, дослідниця зіставила витoki мотиву істинної та оманливої речі у романах Ю. Яновського та О. Гріна. О. Пухонська (Київ) доповіла про специфіку інтертекстуальної теорії, визначивши як її об'єкт сучасну поезію. Л. Анісімова (Київ) представила огляд міждисциплінарних термінологічних запозичень у літературознавстві, дослідивши їх історію та особливості вживання представниками американської теорії читацького відгуку в контексті загальної тенденції до міждисциплінарності у світовій науці і культурі. М. Бурдастих (Дніпропетровськ) у своїй доповіді на матеріалі творчості Г. Пагутяк визначила художні особливості національної версії «літератури про вампірів» у контексті фольклорної та літературної традиції. Ю. Горостоватова (Одеса) присвятила свою доповідь дослідженню хронотопу зустрічі як важливого елемента художньої структури детективних романів В. Винниченка.



Доповідь проф. Н. Бернадської (Київ) на пленарному засіданні

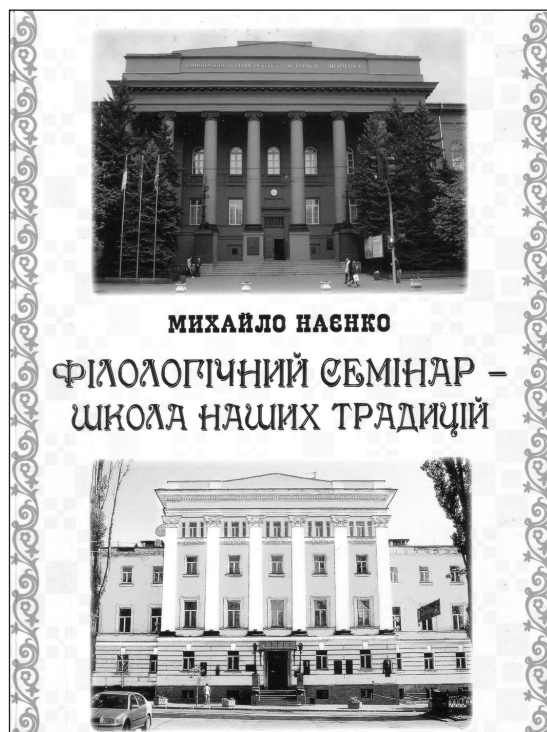
Доповідь Є. Іванчукової (Дніпропетровськ) містила аналіз повісті А. Кащенка «Зруйноване гніздо» у контексті традиції вальтерскоттівського пригодницького роману. Дослідниця зосередилася на виявленні типологічної співвіднесеності англо-українського концепту «пригода». М. Бабенко (Київ) у своїй доповіді зосередилася на проблемах та перспективах теоретичних концепцій філософської лірики, зосередивши увагу аудиторії на нагальній потребі оновлення методів дослідження та окресливши коло невирішених питань. Теоретичних питань літературознавства торкнувся у своїй доповіді С. Холявка (Київ), дослідивши співвіднесеність мімезису та меж герменевтичної інтерпретації у літературознавстві. Грунтуючись на тотожності категорій мімезису та референційності, науковець наголосив на актуальності герменевтичної методології інтерпретації неміметичних текстів. І. Дорогань (Дніпропетровськ) присвятила свою доповідь дослідженню змісту нового терміна «інтерхудожність», розробленого у сфері літературної компаративістики.

Стенодові доповіді на секційні засідання представили: Л. Кавун (Черкаси) «Художня модель фастівської людини у "Вальдшнепах" Миколи Хвильового»; Д. Айдачич (Белград) «Сербські перспективи українського літературознавства»; Л. Рева (Ізмаїл) «Контексти неореалізму у літературознавстві і філософії»; В. Зарва (Бердянськ) «Мала проза В. Короленка: онтологічні та аксіологічні виміри»; А. Печарський (Львів) «Сучасний психоаналіз і українська література: аспекти взаємодії»; О. Яровий (Київ) «Соцреалізм як тема і проблема»; Н. Зінченко (Полтава) «Фольклорні й літературні джерела ідіостилу О. Стожаренка»; Л. Богуславська (Дніпропетровськ) «Взаємодія народницького та модерністського дискурсу у творчості М. Коцюбинського»; Г. Крук (Львів) «Проблема вертикального структурування в українській літературі ХХІ ст.»; Ю. Коруняк (Кам'янець-Подільський) «Літературно-критична Шевченкіана Михайлини Коцюбинської»; Ю. Ларікова (Горлівка) «Проблема авторського міфу в романах І. Білика "Меч Арея" та "Похорон богів"»; О. Колінько (Бердянськ) «Художня парадигма модерністської новели: сучасна інтерпретація»; О. Башкірова (Київ) «Літературна гра у просторі Інтернет-спільнот: інтертекст, альяція, авторська маска»; С. Жигун (Київ) «Постколоніальне прочитання прозаїків "Ланки"»; Д. Кузьменко (Київ) «Літературна реконструкція Дж.Р.Р. Толкіна: прийом чи авторський художній метод?»; О. Кирильчук (Рівне) «Читацький фактор у методологічній системі постколоніальних студій (на матеріалі диалогії М. Старицького "Мазепа")»; Т. Вин-

ник (Київ) «Проблема ліричного сюжету в літературознавстві»; М. Єщенко (Київ) «Історичне тло як складник поетики абсурду в новелі Ю. Винничука "Святе сімейство"»; І. Поліщук (Київ) «"Доктор" Євгена Гребінки як предтеча психологічного роману в українській літературі»; О. Рарицький (Кам'янець-Подільський) «Дискурс шістдесятництва у мемуаристиці Г. Костюка»; В. Подрига (Полтава) «Універсальні етнопросторові образи як константи художньої картини світу новел Григора Тютюнника»; Г. Радько (Полтава) «Архетипи й екзистенціали в "Казці про калинову сопілку" О. Забужко»; Н. Ткачик (Івано-Франківськ) «Топос залізниці в сучасному українському літературному процесі»; Т. Чепурняк (Кам'янець-Подільський) «Поезія в прозі письменників Нью-Йоркської групи: змістові й поетикальні виміри»; Н. Глушковецька (Кам'янець-Подільський) «Творчість шістдесятників крізь призму літературної критики В. Стуса (на матеріалі епістолярію)»; І. Томбулатова (Одеса) «Індивідуальний стиль письменника: чинники та носії»; Г. Білик (Полтава) «"Неокласицизм" в українській та російській літературі початку ХХ століття: компаративний аспект»; Е. Циховська (Київ) «Комуніканти в текстах паризької трилогії Генрі Міллера»; В. Саєнко (Одеса) «Ліна Костенко та О. Блок: духовні перегуки та контрверсії»; О. Бігун (Київ) «Концепція "Київ-Єрусалим" у творах Т. Шевченка»; Г. Табакова (Бердянськ) «"Римські діяння" в Україні (шляхи проникнення, переклади, адаптація)»; М. Крупка (Рівне) «Просторові координати сучасного жіночого письма (Є. Кононенко та Л. Петрушевська)».

Високий рівень організації наукового заходу та наукової підготовки учасників семінару ще раз підтвердили, що традиції Філологічних семінарів у Київському національному університеті імені Т. Шевченка зміцнюються і мають потужний потенціал для подальшого розвитку.

На завершення роботи 16-го семінару було презентовано книжку М. Наєнка «Філологічний семінар – школа наших традицій».



Вона присвячена роботі попередніх 15 семінарів; деякі матеріали з неї використано в цій публікації.

Г.А. Степанова (Дніпропетровськ)

SUMMARIES

УДК 821.161.1

I.L. Bagration-Muhraneli

THE CAUCASIAN FAMILY VALUES IN THE WORKS OF LERMONTOV

The article considers the system of values and dynamics of family relationship in M.Yu. Lermontov's poetry and prose. Caucasian thematics is an organic space of his creative activity and it is notable for its rare integrity.

In the Caucasus the poet finds his ideal fatherland and takes it for a paradise lost in childhood. Lermontov populates the imaginary motherland in contrast to Russia with people of bright passions and integral characters. The hero of the poem «Mtsyri» – a young monk longing to be free – aspires to find harmony in unity with nature and his past. Lermontov achieves complex motivation in the romantic hero's behaviour with the help of a wide range of associations: the Bible, preromantic English literature (J. Milton, W. Blake), romanticism contemporary to him. In the poem Lermontov turns to the theme of nature, its harmony and depicts the notions of the «epoch», «historical colour», «historical character».

The notion of «character» is also considered by the poet in the ethno-cultural aspect. Relationships in a traditional family formed by the Caucasian peoples serve as one of the means of rendering local colour typical of the poetics of romanticism.

The poems «Two Odalisques», «Khadzhi Abrek», «Izmail-Bei», «Mtsyri», the tale «Bela» reflect the «laws of the mountains», which are built on unwritten traditions, on the priority of communal values over personal ones, of military valour over peaceful life, of the men's world over the women's one, and include such archaic notions as observation of blood feud.

Women of the Caucasus in Lermontov's poetry are loyal and devoted. But, alongside with them, the poet is attracted by bright characters, and he depicts a guileful and cruel Tamara as a kind of Caucasian Cleopatra.

In the prose «A Hero of Our Time» Lermontov continues developing the traditional for Russian romanticism motif of a female mountaineer's love for a male Russian. The heroine of the tale «Bela» is endowed, along with typological features of an oriental woman, with pride, dignity and as well fascinating features of loyalty, integrity and ability to love.

The article considers issues of poetics of Lermontov's creative activity, correlation of the motif and thematic and the genre nature.

УДК 821.161.1

N.V. Barkovskaya

«THERE ARE NO SUCH THINGS AS OTHER PEOPLE'S CHILDREN»: THE PROBLEM OF ADOPTION IN MODERN RUSSIAN LITERATURE FOR TEENAGERS

«The place without winter», novelette written by Dina Sabitova has been analyzed in the article. The author tells a story that is tragic and touching, with fairy-tale elements. It is about a boy and girl who have become orphans. The main character is Pavel, who has undertaken the responsibility for his sister's destiny as well as for his own. The process of his gradual growing up, his understanding the value of the surrounding people is shown. A peculiar feature of the novelette is the fact that the people, who foster Pavel and his sister legally, are fostered by these children and accepted to their reality. House is the most precious value for both brother and sister, because it is not only a place where they can find a shelter, it is a living place what comprises their world.

Pavel has grown up for six months depicted in the novelette. And the main challenge which he managed to overcome is snobbery. There are three voices (the first belongs to Pavel, the second – to his sister and the third – to Lyla doll), due to those a life situation is described in three dimensions.

There is a short prehistory of older generation in the family in D. Sabitova's novelette and in some other literary works. As a rule, it is about grannies and the drama of their destinies provides the beginning of narration about tragic history of Russia in 20th century. This time is characterized by one-parent families where a mother is earning bread and butter.

The title of the novelette stems from the line of «Peter's Tango» song. The correlation with «Peter» (1934), the old Hungarian film, sheds light on the historical background of plot twists and contributes to the emotional dominant identification.

УДК 811.111

N.P. Bidnenko

MODERN TENDENCIES IN THE PROCESS OF TERM FORMATION

The article presents an attempt to trace some modern tendencies in English term formation caused by the informative and communicative processes development. The author analyses the characteristic features of the

term formation in the Ukrainian speaking rendering. The most widely-used ways of translating new terminological constructions are investigated.

The development of informative and communicative processes has provided the appearance of new terms in all sciences and technologies when new objects or parts of objects come into play. As a rule these terms form the most important level of vocabulary are called neologisms. Some of these terms have already become well-known for everyone and play a great role in the enriching target language. Such words like *SMS*, *mobile phone*, *Wikipedia*, *Bluetooth* entered quickly our life and transferred into the class of the common used lexical ones. These words are connected with comprehensive cognitive, lexical and semantic, word formative and grammar levels and designate new, not known earlier phenomena, objects, branches of science and professions.

Nowadays the necessity of new term formation to express new objects, a variety of non-determined terms is explained by the reorientation of the linguistic science towards the practical branches of human activity. It is considered that the process of terminological name-giving without going deep into theoretical problems may be represented in the following way: motivator – classifier – word-building pattern – concept (notion) – a term.

Some new terms were brought to life by computer technologies development. The technological development has probably the most significant impact on the language. Thus the computerization is the most noticeable feature of the technological progress of the last decades.

There are several modern tendencies in the English term formation: the process of terminologization which is considered as the most widespread among them, transterminologization, borrowings and conversion. It is also worth to mentioning the semantic volume of the terms created earlier has been changing as a result of transferring term meanings.

Despite the fact that term is based on the principle of monosemy, a great variety of terms is used in different spheres of science and technology and acquires several meanings. The theory and practice of investigation of various terminology systems, and also the experience of different lexicographical works emphasize that term as a lexical unit, which main function is determination of a concept, can be polysemantic.

УДК 81.139

V.I. Bortnikov

THE THEME OF SATAN AND HIS SPACES IN TRANSLATIONS OF BOOK I OF J. MILTON'S «PARADISE LOST»: CATEGORICAL ANALYSIS

In modern theory of text as a branch of linguistics, the fundamental investigations get concentrated around such text parameters that are typologically important for a text of any kind – in other words, around such parameters without which not a text can be realized. Every parameter defined in the way given is called a text category.

Text linguistics appears to know about 20 categories at the moment, the most important of them are: cohesion, divisibility, tonality, topic, location, temporality etc. Any category gives the opportunity to compare and contrast any texts – this utterance is supposed to be the basis of the article given.

The idea of using one category chosen to build a comparison between a source text and a text translated seems hypothetically rather applicable to evaluate a certain period of translations presented by one and the same work. As far as the XVIII-th century Russian translations give a vast and mostly unknown pile of materials, therefore, as it is stated in the article, the categorical aspect can be applied for the most certain and precise original-and-translation text analysis.

J. Milton's *Paradise Lost*, first appeared in Russian in Vassily Petrov's translation of 1777, gives an interesting way of synthesizing a prosaic text with a poetic translation – this synthesis reflecting upon all the text categories. For the categorical analysis of the topics of Satan (subjective topic) and of his spaces (attribution-location topic), the method of thematic chains explication is attached, followed with their content-analysis. The results of comparing the chains with each other state the point of Satan's movements, making the topic interwoven with another category – that of the text location (contextual space).

УДК 821.161.2.09

L.V. Bubleinyk L.K. Olyander

«HOMO FERIENS» – «THE PAST AND THE THOUGHTS» BY IRYNA ZHYLENKO

Iryna Zhylenko's work «Homo Feriens» (2011) requires profound study as an extraordinary phenomenon in Ukrainian belle-lettres. The direction of future research was given in the introductory article ««We have something to look back at». The feast of Iryna Zhylenko's recollections» by Mykhailyna Kotsiubynska, who pointed out all the key aspects of the work in such a way that almost each sentence can become a theme for a future scientific research because each expressed thought, her text has behind it a large layer of humanitarian knowledge, which creates the recipient's thesaurus. Mykhailyna Kotsiubynska's theses: «Energetics of Iryna Zhylenko's rec-

ollections», «Iryna Zhylenko's texts are marked by culture of thought and expression», ««Homo Feriens» is a group portrait in historical and psychological interior of the Sixtiers movement...» and others – after minor correction, and some even without it serve as a ready-made title for a separate article. A wide range of themes encompassed by the outstanding scientist stimulate literary scholars' thought, which gives grounds for the topical character of the problem raised here.

The aim of the article is through the structure of I. Zhylenko's work «Homo Feriens», its poetics, drawing upon M. Kotsiubynska's conceptual theses, to reveal the novel contents of the poetess's memoirs, characterize her artistry in depicting the historical epoch of the second half of the XXth century, in expressing the specific character of existential being of a creative personality of that time in Ukraine, creating an image of Ukrainian Sixtiers movement generation, self-portrait and portraits of writers-Sixtiers.

Thus, the peculiarity of I. Zhylenko's style is in the fact that her big prose work «Homo Feriens» is permeated with *the poetry of Being*. Representing the tragedy of the writers-Sixtiers generation, I. Zhylenko at the same time showed them as very cheerful, humane and resilient people, who remained spiritually free, could rejoice in everything beautiful and create high art.

УДК 811.133.1:81'373

J.Ye. Davydenko, Y.D. Zgourovska

PATOIS AND DIALECTS IN THE FRENCH LANGUAGE

The article studies the peculiarities of dialects and diverse patois in and out of France. The main idea of the article is the probable interaction between the classical or state language and the language of some ethnic groups or minorities on the same territory. The authors analyze various aspects of their coexistence with the French, as the state language, in terms of synchronic and diachronic approaches. The article represents the sociolinguistic investigation which reveals the present situation of various patois and dialects from the linguistics point of view. The article touches upon the problem of minorities' recognition due to the languages spoken, their cultural traditions and national identity. The main aspects of the article partly devoted to the social conditions in which the dialects and ethnic groups' languages prove their right to exist because of lack of regional status.

One of the central aims of the article is to prove that the language development is a never ending evolution, that poses a strong concern about the language and the concept of dialect or patois in general. The fact that the French language has multifarious dialects corresponds to the scientific interest. The coexistence of the dialects and the language itself represents the phenomena of bilingualism. But the authors consider the unique case of monolingual society which still takes place in some regions of France despite the fact that the only officially recognized language is the French. Such phenomenon leads to the consideration that strong national character can help the language survive despite the oppression. In spite of the tendency of the language purity, the modern French contains a lot of loan words which serve as an evidence of a strong dialect influence on the French vocabulary. The idea which is taken into consideration can explain various causes of the linguistic changes in the modern French.

The authors of the article come to a conclusion that dialects, patois and regional variations of the classical language require profound analyses while learning any foreign language.

УДК 821.161.1

T.V. Filat

THE DENOUEMENT OF A.P. CHEKHOV'S «LIGHTS»: NARRATIVE BOUNDARIES, STRUCTURE, CONCEPTUALITY

The article studies the narrative boundaries, structure, and conceptuality of the denouement of «Lights» written by Anton Chekhov. The problem of «exposition» and «denouement» in literary text has been interesting for linguists, literary critics of different methodological principles. The denouement in Chekhov's works is never a simple compositional setting, plot finalization; his «strong position» is conceptualized being extremely important for the text understanding.

The conclusions in «Lights» – emotional and expressive, implicitly correlating, having common semantics and similar syntactic structure – indicate the fact that a narrator is becoming fully convinced of the complexity in cognizing a world contradictory nature. So Chekhov's short story becomes an «insightful» one, where a «person – world» correlation is the central ethical and philosophical problem. The narrative of Chekhov's life and objective reality concept is complex, and it is more visible while analyzing the multistage denouement: directly verbalized recognition of world incomprehensibility is accompanied with ambiguous and hidden semantics of rising sun image being a probable «enlightener», bearing concealed wisdom of nature, better world order. And this enables to correct the key concept phrases of the denouement. Anton Chekhov is not inclined to accept and stress the pessimistic life doctrine as «being-toward-death» (Martin Heidegger), he believes in other aspect of being: recognition of world incomprehensibility, complexity of its understanding, non-productive usage of

monosemantic concepts, life behavior and world understanding doctrines while accepting the possibility of cognition. The writer realizes and depicts the concept of world ambiguity (Umberto Eco).

УДК 883.3.417.3

O.V. Horbonos

FIGURATIVE CONVEY OF THE AUTHOR'S POSITION IN THE HERITAGE OF OSIP BODYANSKY (THE TEXT MATERIAL «THE TALE OF THE KING'S GARDEN AND THE LIVING PIPE»)

The article analyzes the peculiarities and uniqueness of the author's conceptual sphere of O. Bodyansky's literary fairy-tales on the basis of «The Tale of the King's Garden and the Living Pipe» as a part of «Наські українські казки запорожця Іська Материнки»(1835). So it contributed to the development of new genre in Ukrainian literature – an author's verse fairy-tale based on the folklore motifs. The research is focused on the dominant genre characteristic features of literary fairy-tale that are the disclosure of the writer's ideals, his outlook and spiritual values with applying to the folk fairy-tale.

The article identifies the genesis, peculiarities of context form and individual creative style of «The Tale of the King's Garden and the Living Pipe». The author as a student of folklore, poet, critic supported the development of Ukrainian literature on the basis of folklore sources reconsideration. The interest to folk fairy-tales can provide the basis for the peculiar feature identification.

The analysis of «The Tale of the King's Garden and the Living Pipe» context form has been carried out by means of system and comparative analysis of folklore sources application and structural and creative elements identification. And in most cases these element were made up by O. Bodyansky. It has been outlined that it is impossible to use these elements while oral communication of folklore sources, in particular, for poet to include various descriptions in the structure of a folklore text.

The article stresses that the author's depiction of a garden, the scene of a younger brother's murder, retribution for the sin as the elements of folklore sources is intensified with the biblical motifs. As O. Bodyansky studied in the seminary, he was well aware of the Holy Bible. It has been concluded that the author's perception of a literary fairy-tale image of a poet is aimed at establishing the highest spiritual values of a human life.

УДК 81'373.7:659.1=133.1

N.A. Khabarova

THE ADVERTISING MEANS OF THE MASS-MEDIA TEXTS

This article deals with the metaphoricalness of the human mind while verbalizing it with idiomatic expressions, based on the notion of conceptual metaphor. George Lakoff and M. Johnson developed the theory of conceptual metaphor, which represents one of the trends in cognitive linguistics, became the theoretical basis of the description of the laws of the metaphorical reality simulation. Modern cognitive linguistics treats metaphor as a form of thinking, and metaphorical model as the means of knowing and explanation of reality. According to

George Lakoff and M. Johnson, metaphor permeates our daily lives, not only language itself, but thinking and acting as well. Our everyday conceptual system, within which we think and act, is essentially metaphorical.

The theory of conceptual metaphor bases upon the concept of metaphor as a linguistic phenomenon, reflecting the process of understanding the world. Metaphorical models incorporated in the human conceptual system are some kind of schemes by which a person thinks and acts.

Permeating the whole language, metaphorical thinking is represented densely in some of its spheres and units. In the language area that objectifies conceptual metaphors, the nuclear position belongs to phraseology, which suggests a metaphor dominant position in phraseology as well.

Let us define our positions while identifying metaphorical component of the phraseological semantics. Thus, the conceptual metaphor is a way to think about one area of reality through the prism of another one, transferring those cognitive structures (frames, schemes, and so on) in terms of which the experience related to the source area was structured from the source area to the target one. The source area is the foundation, significant characteristics of which are transferred to another area of description (the target area).

In the mass-media advertising texts conceptual model of cognitive metaphors, as a form of phraseological units formation is an affecting way of influence and manipulation on the behavior of the recipient, his deeds and actions.

УДК 82.0

N.A. Khlybova

«REALITY», BUT NOT «REALISM»: XXTH CENTURY'S VIEWPOINT EXCURSUS

The article examines literary and critical approach specifics of the modern American scholar J.H. Miller. His critical outlook tends to be under consideration through the light of XXth century analysing «poets of reality» creative work.

The disappearance of God in J.H. Miller's interpretation critical strategy is dealt with the phenomenological 'criticism of consciousness' of J. Poulet's type. It is a connection of a poet's consciousness with reality but not realism as a literary dominant paradigm that is the object of examination. The concrete embodiment of such reality orientation in works of T. Eliot, W. Yeats, Conrad, D. Thomas, W. Stevens, and W.C. Williams is suggested to be a reflection of XXth century poetic writer consciousness. Following the path of reexperiencing from the inside the feelings and thoughts of the authors' minds, making them available through literalization the scholar develops his own version of the ethics and ontology launched in the study «The Disappearance of God». The actual practical imperative appears to be in a particular for each case, and nevertheless a unified kind of 'emotive nature' images close to A. Richard's emotive language theory. To this extent the parallel line in these essential poets' position and Miller's viewpoint is traced referring to a main task of a poet.

Poetic heritage researched under the critique present is an invariant of transformational approach of American critical thought in J.H. Miller's interpretation of European assumptions in theory and literature.

УДК 821.161.1

A.V. Kistanova

MYTHOLOGEM OF GENIUS IN A. PUSHKIN'S POETRY: VARIANTS OF INTERPRETATION

The mythologem of Genius appears in Russian culture at the end of the 18th century and is interpreted in its original meaning as a personal guardian spirit. Preromanticism actualizes Plato's understanding of a Genius as a kind of peculiar irrational inspiration. The connection between the mythologem of Genius and creativity gradually results in its understanding as a talent, and later is moved to an extraordinary person who succeeds in some field.

Two modifications of the image of Genius are observed in Pushkin's poetry as well as in Romantic artistic consciousness. They are a companion spirit of a poet relating to creativity and creative genius, talent. The first is realized in the image of Genius as an incorporeal winged creature that appears mainly in the evening or at night. Sometimes the poet personifies in the image of Genius the notions that meet his creative tasks and are significant for his artistic consciousness: liberty, recollection. A. Pushkin often combines the mythologem of Genius with a motive of memory. In the spirit of the poetical tradition of the end of the 18th – beginning of the 19th century a Genius appears in the image of a death spirit, associated with muses and creativity. The settled tradition to represent a beloved woman or girlfriend as a Genius also is reflected in A. Pushkin's poetry.

The mythologem gradually starts losing its initial meaning and becomes the synonym to the notion «talent, creative genius»; a Genius is understood as a talented person connected with art. The mythological component of the image of Genius influenced by Romantic aesthetics realizes negative potential of the image combining features of a genius and demon. This image acts as a guardian and companion of a person and at the same time as indefinite divine force that is ambivalent in its nature. Demythologization of the mythologem of Genius is observed in Pushkin's late poetry.

УДК 801.318

I.A. Koltutskaia

STRUCTURAL AND FUNCTIONAL CHARACTERISTICS OF RUSSIAN LANGUAGE CODE OF UKRAINIAN-SPEAKING RUSSIANIST STUDENTS (ON THE RESULTS OF SOCIO-LINGUISTIC QUESTIONNAIRE)

The article systematizes lexico-semantic, grammatical and stylistic components constituting the basis of the Russian language code of bilingual students specializing in «The Russian Language and Literature and the English Language» at Lesya Ukrainka East European National University (Lutsk, Ukraine). Material for the analysis was taken from the data received by a survey with the use of a socio-linguistic questionnaire, which determined four main modules of research. The first set of questions is a «sociological» part of the questionnaire used for finding out information of socio-demographic and biographic character about the informant. An important constituent of this cycle of questions of the questionnaire is language self-identification of the respondents. All the others represented the «linguistic» proper part of the questionnaire including besides self-evaluation of the respondent's language social code. A separate cycle of questions revealed knowledge of the Russian language norms and also displayed peculiarities of usage of non-normative elements, analysis of which gave an opportunity to evaluate general language culture of student youth representatives.

The fourth set made it possible to determine the level of language competence of a student's personality. Some questions and task of that part were a test for realization of language capacity of the respondents, which gave a possibility to determine the Russianist students' level of language creativeness.

Analysis and synthesis of the materials displayed topical lexico-thematic groups of words constituting the nucleus of the Russian language code of bilingual students, systematized stylistic marking of code means. The

concluding part of the article is about correlation of language means and extra-linguistic factors of the students' Russian language code.

УДК 821.161.1-3.09 Ким:81.161.1'42

O.D. Krasnobaieva

TRANSMETAREALISTIC DISCOURSE OF A. KIM'S PARABLE-NOVEL «FATHER-FOREST»

The article researches into the genre and style paradigm of the parable-novel by A. Kim «Father-Forest». The work is analysed in the discourse of transmetarealism, which allowed to represent the writer's creative activity as an innovatory artistic system connecting mythopoetic vision of the world and realistic precision of modern prose. It is emphasized that the author's turning towards the initial artistic forms – myth and parable – defines the modification of the novel genre in «Father-Forest», at that real-historical and mythological dimensions of narration are united.

Analysis is conducted of the main motif criteria of transmetarealism: unfolding of the text as the integral multilevel metaphor; intellectualization of the emotional reflection; understanding of irrational components of the whole world view as such and representation its wholistic model as a new myth; metaphysical apprehension of being in insights and visions appearing in the states of the heroes' experiences on the edge, appeal to the transpersonal consciousness; impossibility of the heroes' leaving the states of introversive depressiveness after insights-comprehensions.

It is concluded that the parable nature is expressed in the two-dimensional character of the text. The mythological is seen in the ways of creating the images of the main heroes, in the introduction of mythological characters and separate mythologems into the narration structure, and also in the deeply symbolic images of Father-Forest, Demetra, the Flying Serpent and the Lyrate Pine, which play the key role in revealing the author's world outlook. Mythopoetic imagery and mythological motifs form the basis of A. Kim's artistic thinking.

УДК 82.02.23/28

I.A. Lavrina

THE CATEGORIES OF TIME AND SPACE AS ARTISTIC EDUCATION CHARACTERISTICS OF THE SACRED TOPOS IN THE FANTASTIC CYCLE, K.S. LEWIS «THE CHRONICLES OF NARNIA»

The Chronicles of Narnia is a series of seven high fantasy novels by C.S. Lewis. It is considered a classic of children's literature and is the author's best-known work, having sold over 100 million copies in 47 languages. Written by Lewis between 1949 and 1954, illustrated by Pauline Baynes and originally published in London between October 1950 and March 1956, The Chronicles of Narnia has been adapted several times, complete or in part, for radio, television, the stage, and film.

Set in the fictional realm of Narnia, a fantasy world of magic, mythical beasts, and talking animals, the series narrates the adventures of various children who play central roles in the unfolding history of that world. Except in *The Horse and His Boy*, the protagonists are all children from the real world, magically transported to Narnia, where they are called upon by the lion Aslan to protect Narnia from evil and restore the throne to its rightful line. The books span the entire history of Narnia, from its creation in *The Magician's Nephew* to its eventual destruction in *The Last Battle*.

Inspiration for the series is taken from multiple sources; in addition to adapting numerous traditional Christian themes, the books freely borrow characters and ideas from Greek, Turkish and Roman mythology as well as from traditional British and Irish fairy tales. The books have profoundly influenced adult and children's fantasy literature since World War II. Lewis's exploration of themes not usually present in children's literature, such as religion, as well as the books' perceived treatment of issues including race and gender, has caused some controversy.

The Last Battle is a high fantasy novel for children by C.S. Lewis, published by The Bodley Head in 1956. It was the seventh and final novel in the *The Chronicles of Narnia* (1950–1956). Like the others it was illustrated by Pauline Baynes and her work has been retained in many later editions.

The Last Battle is set almost entirely in the Narnia world and the English children who participate arrive only in the middle of the narrative. The novel is set some 200 Narnian years after previous novel *The Silver Chair* and about 2500 years since the creation of the world narrated in *The Magician's Nephew*. A false Aslan is set up in the north-western borderlands and conflict between true and false Narnians merges with that between Narnia and Calormen, whose people worship Tash. It concludes with termination of the world by Aslan, after a «last battle» that is practically lost.

Macmillan US published an American edition within the calendar year.

Lewis and *The Last Battle* won the annual Carnegie Medal from the Library Association, recognising the year's best children's book by a British subject. The author wrote to illustrator Baynes, «is it not rather 'our' medal? I'm sure the illustrations were taken into account as well as the text.

УДК 811.133.1

A.V. Lepetiukha

TYPES OF INTRADISCURSIVE AND INTERDISCURSIVE REFERENTIAL RAPPORTS

This paper is dedicated to the analysis of means of explicitation of referents of explicit and implicit macrothematic and macrorhematic referential zones at the level of intradiscourse and to the definition of the role of recurrent interdiscursive referents in inter-genre discursive formations.

The interdiscourse is viewed, on one side, like a discursive space, a holly range of discourses that keeps the relations of mutual delimitation; on the other side, they call the interdiscourse a holly range of discursive unities (drawn from anterior discourses of the same genre, from the contemporary discourses of other genres, etc.). One particular discourse establishes the implicit and explicit relations with these discursive unities. In the second case they can speak about «interdiscursive sens» that appear from the interference of the varied discourse unities: a novel, a poetry strophe, a play, a definition of the dictionary and others. These relations are defined like the references of discourse system that contribute to the formation of coherent intra- and interdiscursive fragments by their recurrence. The macrothematic and macrorhematic blocs of initial enunciation of the supraphrasal unity (SU) represent macrothematic and macrorhematic referential zones which contain a complex of referents. The referents that mark the macrotheme and the macrorheme of the SU must be extracted from the same complex but they aren't present necessary in the posterior cotext (immediate textual surroundings). They can occupy the distant position. Some referents appear for the first time and integrate the discursive fragment. These referents belong to the implicit macrothematic and macrorhematic referential zones and are identified by the way of the system of knowledge of the recipient of information.

They can single out two kinds of macrothematic and macrorhematic referential zones: explicit cotextual referential zone (level of intradiscourse) and implicite referential zone. The last one can be deduced by four ways:

- a) intradiscourse (pretext (anterior cotext), posttext (posterior cotext));
- b) context (situation of communication);
- c) interdiscourse;
- d) system of knowledge of addressee.

The analysis of the implicit referential zones of the intra- and interdiscursive structures is effectuated in three stages:

- a) to single out the mean(s) of identification of the macrotheme and the macrorheme;
- b) to determine the types of microthematic and microrhematic referents and their function (intradiscursive and interdiscursive);
- c) to define the role of the referents in the formation of the coherent SU.

In this article they introduce the new term interdiscourseme. By this term they designate the recurrent interdiscursive referent. The interdiscourseme is viewed like a rather exact citation, an allusion, a title drawn from the discursive fragments rather known produced earlier.

The analysis of examples which illustrate the stages of your research permits to determine the principal axes of work in perspective at the discursive rapports:

- a) to single out the types of implicit macrothematic and macrorhematic referential zones and to define their role in the formation of the coherent discursive fragments;
- b) to study the referential rapports at the level of interdiscursivity;
- c) to identify the global interdiscursive macrotheme for studying the interdiscursive formations from semantic and pragmatic point of view;
- d) to analyze the polyphonic structure of the interdiscursive formations:
 - 1) interdiscursive «voices» distant temporary and spatially;
 - 2) presence in the intradiscourse of «voices» from different temporal and spatial fields;
 - d) to concentrate to the paradiscursive aspect (surroundings of discursive unity, its periphery (titles, prefaces, dedications, etc.)), the metadiscursive aspect (relation of commentary of one discourse to other) and the archidiscursive aspect (relation of one discourse with different classes to which it belongs to).

УДК 821.161.1

S.M. Lyapina

REPRESENTATION OF EUROPEAN AND RUSSIAN CULTURAL TRADITIONS IN THE TITLE OF VS. S. SOLOVYOV'S NOVEL «THE TSAR-MAIDEN»

In article we considered cultural aspect of the title of the novel of Vs.S. Solovjov «Tsar-maiden» (1878) also tracked genesis and evolution of an image the Tsar-maiden in the Russian literature which goes back to the European and Russian folklore tradition. Many Russian writers and poets peculiar I interpreted this image, bringing in its cultural context additional meanings, enriching it with new values. At one authors this image

served as an illustrative material to theoretical researches (G.R. Derzhavin), others in this image within esthetic system of romantic poetics tried to strengthen fantastic, irrational sounding of the works (A.S. Pushkin), the third saw in image the Tsar-maiden symbolical lines of Eternal Femininity and Youth (Ya.P. Polonsky).

Vs. Solovjov in the historical novel «Tsar-maiden» the Tsar-maiden continued tradition of use of fantastic lines of an image. Especially brightly folklore motives in the novel were shown in an image of one of the main characters – Sofia in whom the folklore image the Tsar-maiden was embodied. Christian image S. Sofia – God's Knowledge and a fantastic image the Tsar-maiden in whom lines of «the wise maiden» connected and the militant maiden, united in work of Vs. Solovjov in a difficult and ambiguous image of Princess Sofia.

In our opinion, address of Vs. Solovjov to folklore motives in the novel, in particular, to the magic fairy tale and an image the Tsar-maiden it is caused by aspiration of the writer to show irrational spirit of Moskovskaya Russia. Using fantastic motives, the writer wanted to show that at that time for the people the woman being in power was an irrational, «fantastic» figure. Besides, folklore motives of the novel «Tsar-maiden» were continuation of traditions of the Russian romanticism. The romantic element is included organically into ideological and art system of Vs.S. Solovjov as result of attitude of the writer, as a result of features of his outlook and an esthetic ideal.

УДК 821. 111 «17»

Ye.V. Maksiutenko

THE AUTHOR, THE HERO, THE READER IN L. STERNE'S NOVELS: THE RIGHT FOR CREATIVITY

Laurence Sterne's novels constitute a part of English culture in 18th century, so it is important for modern readers to find adequate contextual criteria for assessing these texts. Sterne was introduced to wide public in the «age of Johnson» or «the Romantic Age», when the values of classical aesthetics, that were established in the beginning of the century due to John Dryden, Thomas Rymer, Alexander Pope, had their influence and enjoyed the authority. But it was possible to feel how new intellectual and artistic tendencies were developed on the basis of further discoveries of the philosophers of sensualism (David Hume who tried to specify and contradict John Locke's arguments), co-existing with the tradition of moral sentimentalism (Francis Hutcheson, Adam Smith), including the works of Earl of Shaftesbury. They tried to penetrate into English aesthetics of 18th century that was characterized by freedom and rejection of limits for creativity processes.

Sterne acquired a reputation of an Artist who cultivated the aesthetics of novelty that is an alternative to the established traditions, offered a provocative behavior strategy in order to overcome readers' sluggishness. While developing the frame of the novels – «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman» and «A Sentimental Journey Through France and Italy» – that are frequently considered to be close to each other, «consanguineous», but not identical (W. Cross, A. Cash, Cl. Probin, F. Donohue, M. Tronskaya, K. Atarova, I. Bahakh and others), Sterne was a storyteller who rendered the relationship between the supposed interlocutor and historic and literary context putting it under the strain. It is necessary to notice that the frame text of the above-mentioned novels is stipulated by the etiquette of the age (including the author's name and title that are in strong conformity to the established patterns). It consists of a range of formal components (dedications, prefaces, epigraphs, annotations, subtitles) and coincides with the genre poetics. It is marked with the author's stylistic conformity (there is «a signal» about structural shift in the title – in the first case it is an indication of «opinion», in the second – the play with ambiguity of «sentimental» semantics), so it carries on an intrigue in communication with the supposed interlocutor.

УДК 821.111-31 «19»

Ye.I. Mudrak

«THE WAVES» BY V. WOOLF: MODERN VERSIONS OF INTERPRETATION

Virginia Woolf published her novel «The Waves» in 1931, and it is thought to be at the top of her experimental literary works. Edward Forster, Horace Walpole, Harold Nicholson, Edwin Muir rendered homage to «The Waves», thus, this novel established a reputation as «a literary sensation», «genuine masterpiece», «the book of revelation». Woolf's contemporaries considered «The Waves», along with James Joyce's and TS Eliot's works, to be an example of modernist canon in which the author succeeded in creating a unique form – «Woolfian novel» – and using it in rendering a particular, constantly changing outlook, surprising similarity/non-identity in spiritual and natural rhythms of individual being (Harold Nicholson).

The end of 20th century called V. Woolf's novel as «modernist example of pure aestheticism» (K. Fruola), «absolute technical innovation», «work of unprecedented complexity» (George Batchelor), «absolutely original experiment of the age» (Kenneth Boulding), «reflection of perspective shifting in the art of 20th century» (S. Dick). J. Briggs, G. Goldman, H. Lee think that «The Waves» imprinted the author's creativity conceptions and new artistic language mentioned in her diaries and essays. This novel is still believed to be a mystery with a range of

ways for literary interpretations and its genre uncertainty. The poetics of «The Waves» is likely to coincide with the other world view where impersonal outlook is united with subjective perception bearing the individually coloured images, impressions and reminiscences. Fragmentariness, impressionistic narration, blurred form and characters are connected with the poetics of Woolfian novel, Artist's perception of life as a chain of dramatic actions.

УДК 821.161.2

M.K. Nayenko

SERHII YEFREMOV, VASYL DOMANYTSKYI AND «CORYPHAEI OF UKRAINIAN STAGE»

Researchers of literature and theatre have got so used to the definition «coryphaei» that they do not always begin to think: whose definition is that? Meanwhile, it has an author, and to be precise – several authors. In 1900 Saint Petersburg censure permitted, and in 1901 Kyiv publishing house of Petro Barskyi published an anonymous book «Coryphaei of Ukrainian Stage», since the appearance of which the definition mentioned has been used as the most precise characteristics of founders of new (in the last quarter of the XIXth century) professional Ukrainian theatre. The book was actually a concise history of theatrical life in Ukraine from the Renaissance time (XVI-XVIIth centuries), and besides a portrait characteristics of outstanding artists of the end of the XIXth – beginning of the XXth centuries, among which there were theatre enthusiasts and dramatists all in one, «pure» actors and one composer. So, it was about Marko Kropyvnytskyi (1840-1910), Mykhailo Starytskyi (1840-1904), the Tobilevych brothers [Ivan Karpenko-Karyi (1845-1907), Mykola Sadovskyi (1856-1933), Panas Saksaganskyi (1859-1940)], Mariia Zankovetska (1854-1934), Hanna Zatyrevych-Karpynska (1855-1921) and the glorious musician (as they said then) Mykola Lysenko (1842-1912). **The book's anonymity (in particular, in the opinion of the theatre researcher R. Pylypchuk in his study «Marko Kropyvnytskyi and the problem of beginning of Ukrainian professional theatre»)** conditioned the fact that in Soviet arts studies it was not withdrawn from the scientific circulation, though its publishing was organized allegedly (it was known only to some theatre researchers) by Olexandr Lototskyi (1870-1939) – a public and literary figure of the turn of the XXth century.

There are grounds for thinking that in a certain sense the book «Coryphaei of Ukrainian Stage» did not appear without participation of Serhii Yefremov, the author of «The History of Ukrainian Literature» (1911) and, besides, Vasyi Domanitskiy as the most famous in literary studies participant of publishing of the textologically edited «Kobzar» in 1907. Both of them were good friends, or so to say companions-in-arms of O. Lototskyi; together they founded in 1895 the first Ukrainian publishing house «Vik», in particular, published the first in Ukraine «Antology of Ukrainian Literature» in three volumes, and so on. When V. Domanitskyi died (1910), O. Lototskyi together with S. Yefremov joined in publishing memoirs about him («To the Pure in Heart», 1912), and in the UNR time both S. Yefremov and O. Lototskyi held (as like-minded people) leading posts in its government.

УДК 82.31.82.091

Ye.V. Nikolsky

THE GENRE OF FAMILY CHRONICLE NOVEL IN RUSSIAN AND UKRAINIAN LITERATURES

The appearance in the XIX–XXI centuries numerous works more or less precisely defined as «family chronicle» – is a phenomenon well known. Among the works of this genre are: in German literature – «**Три Буденброкес**» by T. Mann, and in the French – novels by E. Zola, historical penthology «Cursed kings» by M. Druon. In the English literature genre is «the Forsyte Saga» by J. Galsworthy. Bright work, created in Latin America, «one Hundred years of solitude» by Gabriel Garcia Marquez.

The detailed study of the writers family theme results in the creation of a special type of novel prose – family Chronicles, the distinctive feature of which is the movement (change) generations in the context of epochs. Historical epoch in the family chronicle presented the life of 2-4 generations and occupies a considerable period in the history of the company, which generates another specific feature of the genre – the correlation of the history of the country from the family history.

These works are created writers precisely in order to revive the continuity of the generations – that is, to prove, that the major cataclysms behind and life goes on in spite of the tragic and dramatic collisions.

In the works of Mary Matios the real historical and geographical background, against which the turmoil of its heroes, in fact, never is only the background. For example, it is impossible to imagine that the characters of the novels lived outside of Hutsul context. The skill with which Matios creates plot, characters and actions of their heroes and antiheroes in the so-called local flavor in the history of Ukraine not only exciting, but also leads to a full merger of the world of people with the God of the land as a socio-spiritual substance. And if the life of the heroes appear strangers, and Bucovina not once was an occupied territory, it is only crystallizes national identity of the region and the characters of the people from time immemorial who live there.

In conclusion, we note that the twentieth century, which became a catalyst (in view of the fact that many of the events of our history led to a crisis of the institution of the family) for this genre, – the time of the big life changes in Russia, which can not but be reflected in the literature. Therefore it is quite possible to assert with confidence, that in the future there will be new family chronicle of the great Eurasian space from Chernivtsi and Lviv to Vladivostok.

УДК 821.162.1 – 3.09

V.V. Ostapchuk

CHILDREN AND THE WORLD IN POLISH LITERATURE OF THE XIXTH CENTURY

Through the poetics of works by M. Konopnytska, E. Ozheshko, H. Senkevich and B. Prus the article reveals the problem of children's relationship with the world in Polish literature of the XIXth century, analyses the artistic means of revealing the inner world of a child and the influence of external circumstances on his/her mind, considers typological features and individual approaches of each writer to the theme. The theme of childhood was and has been of concern to artists in words of different nations and generations. Polish writers of the positivism epoch – M. Konopnytska, E. Ozheshko, H. Senkevich, B. Prus and others – did not stay away from the problem. Polish literary studies, in particular, H. Markevych, A. Brodzka, M. Knotge, L. Kruchkovskiy, M. Plakhetskiy, Z. Shveikovskiy, gave all round analysis of ways of those writers' revealing of children's characters and destinies.

The researchers were primary interested in genetic ties, on the one hand, of B. Prus with H. Senkevich, on the other hand – of M. Konopnytska with E. Ozheshko and B. Prus, typological coincidences in their works, and also the problem of inheritance of motifs, in particular, when a child's relationship with the world was described, which was determined by Z. Shveikovskiy. Z. Shveikovskiy's emphasis on *tematyce ludowej* signified that B. Prus's admiration for H. Senkevich was not based only on the artistry of the latter, but also on their common democratic principles.

In contrast to Z. Shveikovskiy, A. Brodzka did not concentrate on influences, but on the genre peculiarities of stories about childhood, taking them into the context of M. Konopnytska's legacy. A detailed analysis of works on the theme of childhood in M. Konopnytska's, E. Ozheshko's, H. Senkevich's and B. Prus's creative activity is beyond the scope of this article. But we will make a point that the achievements of Polish literary studies enable further steps in researching into the problem of childhood in Polish literature, in particular, showing through the poetics the way M. Konopnytska, E. Ozheshko, H. Senkevich and B. Prus depicted children's relationship with the world and its influence on their state of mind, which is the aim of the article.

It has been established that coincidences in H. Senkevich's, E. Ozheshko's, B. Prus's and M. Konopnytska's works are brought about by the situation of the children, whose destinies are determined by external circumstances, first of all, by social conditions. Such depiction of a child's mutual relations with the world was typical of the positivism epoch and reflected in the poetics of its representatives. The differences in stories about children depend on the goal set by the writers. Despite the resemblance of views on the problem of a child's relations with the world, they differ in their tasks already formulated in the titles of their works. Comparing these writers' works gives a broad picture of deprived childhood with a poor peasant background, which is in its essence a protest against social injustice.

УДК 811.111-26'271.1'255.4

S.A. Ostapenko

SITUATIONAL LABELING OF CONVERSATIONAL STYLE ELEMENTS AND PROBLEMS OF THEIR TRANSLATION (INFERRING FROM THE EXAMPLES OF «ROBIN HOOD» BY J. WALKER MCSPADDEN)

Problems of situational labeling of conversational style elements and problems of their translation from English into Ukrainian occupies one of leading places in theoretical and methodological aspects of theory and practice of translation studying. The article deals with the first substantial research work devoted to the situational labeling of conversational style elements and problems of their translation. The research is based on the novel «Robin Hood» by J. McSpadden. Moreover it deals with works of such well-known language experts as Yefimov L., Yasinetskaya E., Partridge E., and others.

It goes without saying that Robin Hood is probably the most famous hero of English literature and we may say, that his speech is the speech of typical Englishman of that time.

So the novel is full of examples of using such stylistic devices as onomatopoeia, using nicknames, that is a distinguishing feature of the colloquial English.

On the stylistic language level we can point out applying such elements as archaisms, dialecticisms, idioms. We can also observe usage of such a trope as hyperbola to make the speech of characters more expressive and persuasive.

A lot of stylistic devices can be found in the text: personification, repetition, enumeration, ellipsis, antithesis, anticlimax, tautology, and others. They all help to reflect target atmosphere, make the speech more natural and describe the characters of the novel.

For better reproducing of situational labeling of conversational style elements the translator applies all possible types of transformations – logization and expressivation, integration and partitioning, antonymous substitution and descriptive translation, transcoding, compression and decompression in the process of translation.

In the article S. Ostapenko supports all the abovementioned tools with vivid examples from the text.

All this reproduces the speech of heroes of the novel more clearly and make it more understandable for modern Ukrainian readers.

УДК 82-95

N.T. Pakhsaryan

NEWSPAPER AND MAGAZINE CRITICISM OF 1830'S-1850'S IN FRANCE: KINDS AND FORMS OF LITERARY REFLECTION

The article researches into the specific character of French newspaper and magazine criticism of 1830's–1850's. It considers the peculiarities of Romantic and «synthetic» criticism. It identifies the main genres of literary criticism in periodical organs of the press: bibliography, literary feuilleton, «literary trifles». The author defines the role of literary criticism in the development of the literary process of the 19th century.

Plato used a word «critical» considering a mental ability to discern and assess, but the advent of literary criticism is associated with the development of the Enlightenment. When the periodical press appeared (in France Théophraste Renaudot launched «*La Gazette*» in 1631), so it was possible to discuss literary and aesthetic issues not only within salons and literary societies, but beyond them. There were different arguments about the classical Antiquity works as well as modern ones published in the press. The 17th century saw the disputes about Racine between Donneau de Vize and Molière. It was the 18th century when Voltaire was thinking about making people be fascinated with a newspaper in present and future as well («*Les Conseils à un journaliste*», 1737–1765). But then periodical press was not widespread, so that there were particular issues for particular topics. The «*Mercure Galant*» was the only magazine that contained regular discussion of new literary works and contributed to the association of the «new» [1]. So-called splitting of the literary canons (ancient and modern authors) is sure to have intensified the critical reflection of the literature, but the criteria were based on common and eternal laws, and the rules in poetic art. The variation of aesthetic norms was immanent or even explicit in the literary disputes in 17–18th centuries (for example, compare Pierre Corneille's interpretation of verisimilitude and Jean Chapelain's), but the opposite stances had something in common – an artistic dogmatism, that was impossible to overcome and hard to overestimate as an obstacle.

It was the newspaper and magazine criticism that defied the modern literature and the literary process as a main object of the axiological issues. So the critics started to study the literary works not only from aesthetic point of view, but wider – taking into consideration the sociocultural and ethic peculiarities. Moreover, it was proved that vast public literary discussions were carried through periodical press more effectively. And, finally, the aesthetics of «modernité», described by Charles Baudelaire in «*Le Figaro*» in 1863, stemmed from uniting literary works and criticism with the culture of media.

УДК 821.161.1'09 [Чехов]

T.V. Polezhaieva

INNOVATION IN A.P. CHEKHOV'S SMALL PLAYS (THE SKETCH «ON THE HIGHWAY»)

The article pays attention to the existence of different opinions on innovation in small and big plays by A.P. Chekhov in literary studies. All Chekhov's small plays («Bear», «Proposal», «Wedding» and others) are conventionally considered to have poetics usual for plays: conflicts of heroes (clash of heroes), plots with heroes (with histories of heroes) where images-circumstances play a subsidiary part.

The article represents views of some researchers of the middle of the XXth century (S. Balukhatyi, G. Berdnikov, G. Bialyi) concerning the traditional character of the poetics of Chekhov's sketch «On the Highway» (1884). It points out that critical and educational literature of the beginning of the XXth century (Henry Troyat, V. Kuleshov) makes no mention of the sketch. Attention is focused on V. Udalov's book «Poetics of Chekhov's Drama» (1993), which gives concise interpretation of the sketch on the basis of broader views on the typology of the conflict and the plot of the work.

In view of the existence of different opinions on A.P. Chekhov's sketch in literary studies, the author makes a more detailed analysis of the text structure of the work in its development taking into account different quality of levels of the earlier approaches.

The main part of the research consists in analyzing the poetics of A.P. Chekhov's sketch «On the Highway», the second of Chekhov's earlier plays. Among the observed poetic devices of the author's unmasking the «romantic hero» and depicting petty outlook of «poor people» a more prominent place in the sketch is held by the device which is traditionally called in literary studies in regard to Chekhov's works «heretically innovative».

Thus, Chekhov's sketch «On the Highway» is characterized by «heretically innovative» (Gorkiy) poetic principles and ideas: a multifaced symbolic image-background (a great number of mutually connected small images-circumstances: «Storm», «On the Highway» and others), which stands out in the general conflict of the play (the major bearer of the main idea of the plot) and specific images-characters (Merik and othes). Separate textual commentary is given on the circumstances of unmasking Merik as a «romantic hero».

УДК 821.512.161–31.09

K.V. Posokhova

THE STUDY PROSPECTS OF THE CREATIVE WORK BY THE TURKISH WRITER SAIT FAIK ABASIYANIK

The present paper views research issues of current importance in the works of Turkish writer Sait Faik Abasiyanik whose short stories had a great impact on the development of the corresponding genre in Turkish literature. J. Aslan's and M. Kurt's are analyzed and their contribution to the investigation of this field is marked. It is discovered that the range of questions investigated in the relevant scientific literature, includes some problems of poetics of the author's creative work, such as the themes, symbolism, autobiographism and the peculiarities of his narration, and the problem of modernism in his texts. The majority of the researchers turn to the analysis of Sait Faik's short stories which is totally justifiable considering the fact that this genre was fundamental to the author. The later collection of short stories are examined by Turkish scholars in terms of modernism and at times surrealism. Sait Faik's narrative technique is characterized as impressionist one. It is stated that the question of Istanbul and Island themes which are embodied in the author's Istanbul texts, has still not been investigated in the relevant scientific literature despite the fact that the problem of X-Text is one of the most topical in contemporary Literary Studies. Another issue of current importance in the study of Sait Faik's works is the theme of 'little person'. The author turns his attention the inner world of everyday little people. In terms of the above stated the comparative analysis of Abasiyanik's work and Russian literature proves to be prospective. Thus, the subsequent lines and ways of research of Sait Faik's heritage are outlined.

УДК 811.161: 81'255.4

O.I. Pryimachok

COMPOUNDS IN THE ORIGINAL AND IN THE TRANSLATION (ON THE MATERIAL OF A. PUSHKIN'S NOVEL «EUGENE ONEGIN» AND ITS TRANSLATION INTO UKRAINIAN)

The article deals with one of the most urgent philological problems of today – the problem of fiction translation from closely related languages. The material of the investigation is a verse novel «Eugene Onegin» written by Alexander Pushkin and its remarkable Ukrainian version translated by Maksym Rylsky. The object of comparative analysis is the composite words in source and target texts. The cases when the composite words are used by A. Pushkin and M. Rylsky have been analyzed, thoroughly described and classified in the article. The translator employed various means of composite words rendering, both using lexical potential of the Ukrainian language and creating occasionalisms without fear of being misunderstood, because the semantics of a composite word is quite clear. Translation techniques contribute to adequacy at different levels. The given linguistic material and its classification enable to state that Maksym Rylsky has used about ten different techniques not only trying to translate the analyzed lexemes (while preserving their underlying form, that is desirable), but also tending to rhyme them saving well-known Onegin stanza. The following means are peculiar to the given translation: usage of genuine equivalent (both of semantical and word-building nature); variation of genuine composite equivalent (either derivational or grammatical); usage of semantical equivalent that is simple as to the structure, word-building calque, including the creation of occasionalisms, explication when the meaning of the composite word is rendered descriptively in the form of a phrase; usage of partial equivalent that is a simple contextual synonym; addition of translated composite that is the genuine equivalent to one or several simple words in the source text; compensation of the composite word in the context. Statistical analysis of the given techniques says that the most frequently used are usual genuine equivalents, partial paronymous equivalents, calques and the author's own composite words.

УДК 811.161.1'373(07)

N.G. Piroga

SEMANTIC, DERIVATIONAL AND ORTHOGRAPHIC PECULIARITIES OF WORDS WITH ПОЛ-, ПОЛУ-

The writing of solid, hyphenated and separate words has been complex and controversial problem in course of the Russian language development. This phenomenon can be explained by the fact that the rules of us-

ing hyphen are based on different linguistic principles. For example, such word combinations as «половина *города*», «половина *дома*», «половина *неба*» tend to word compounding, e.g. «*полгорода*», «*полдома*», «*полнеба*». But spelling in words with «пол-» can differ: «*полгруши*», but «*пол-яблока*» – «*пол спелого яблока*»; «*полмандарина*», but «*пол-апельсина*» – «*пол сладкого апельсина*».

Spelling and word-forming peculiarities of lexemes with «пол-» («*полу-*») are stipulated by the morpheme semantic status – root or affix position or its meaning. Linguistic journals have written a lot about the nature of morpheme «пол-» («*полу-*»), but there are still more questions than answers. While some linguists consider «пол-» («*полу-*») to be a root morpheme, the others define its affixational nature. Modern linguistics witnesses the appearance of new point of view, according to which the morpheme «пол-» («*полу-*») is classified as a morpheme of a transitional type or affixoid. One cannot always justify the classification of «пол-» as a prefixoid, because this element has passed through the stage when it was formed from a separate word, then transformed from the component of a composite into an affix with a semiaffix status. It is necessary to mention that unlike genuine affixes the semiaffixes do not have the process of desemantization completed, they preserve the semantic connection with the independent words being the source of their creation. A semiaffix can be transformed into an affix only when it is desemantized completely having no connections with a correlating independent word. When hyphen is used, the root semantics is actualized in the prepositional elements. The writing of hyphenated words is a strict criterion of the root nature of these elements (as the first part of compound words). The words «*пол-лимона*», «*пол-Москвы*», «*пол-Европы*», «*пол-Киева*» and the like consist of two different words connected with a hyphen. Thus, the usage of hyphen is more justified in such words also formed from word-combinations as «*полмандарина*», «*полведра*», «*полдома*». This single rule can provide correct spelling, enable to preserve a capital letter and, what is more important, a uniform writing.

УДК 070 (05):1

E.G. Shestakova

ADVERTISING WORLD AND COMMUNICATION IN THE CONTEXT OF PROBLEMS AND PARADOXES OF I. KANT'S CATEGORICAL IMPERATIVE

The article researches for the first time into the phenomenon of advertising world within the context of Kant's categorical imperative paradoxes and its main problems. The following statements have been proved. Although the advertising is known to be aimed at play with the good, the value of a person and unrestricted personality, the freedom of choice given a variety of the goods, services, political, economical, social offers, it is to be of the manipulative nature that is considered to determine totally its existence. So it is necessary to imply to Kant's categorical imperative. One of the leading notions for Kant to find and establish the highest moral principle is a good will notion, i.e. autonomy of the independent personality. If the categorical imperative actions are applied to the advertisement – the sphere where people behave more actively, at least, taking into consideration an ideal case, it is possible to get the interesting and odd, at first sight, consequences of this law. Nowadays it is the advertising which is offering persistently and even aggressively a wide range of goods, products and lifeworld phenomena, regardless of the deliberate intentions it trains people to make an independent choice and face the consequences without anyone's assistance. So it leads to the case when a person is self-reliant, responsible and cautious while taking any actions.

УДК [821.161.1Чехов:821.111Вулф]-3.09

Iu.V. Shtelmukhova

RUSSIAN AND ENGLISH WAY TO MODERNISM: A.P. CHEKHOV'S AND V. WOOLF'S CREATIVE WORK

The presented article shows A.P. Chekhov's and V. Woolf's ways and dynamics towards modernism. The material of investigation includes works of the authors under study, close in their issues and means of the world reflection. The main objective of the research is to single out regulations of the writers' conversion from realism to modernism in their national expression.

The article discloses that A.P. Chekhov's and V. Woolf's creative work can be studied in the context of the theory of transitional artistic forms, characteristic of the «bordering mentality» of the late XIX – early XX cent. The authors' appeal to the aesthetics of impressionism is one of the main manifestations of such mentality.

Impressionism, tending to demonstrate current events as «fragmental» and «accidental», puts lyrical mood in the centre of narration. It causes both writers to change logics of their narrative action and the traditional understanding of story.

The author proves that an important place in this «new» prose and drama is taken by the impression of the subject, which is often reflected as a modernist phantom – a reality existing only in the character's imagina-

tion. This approach brings about alterations in the sphere of psychological analysis. The signs of these changes are also registered in the article.

The literary material studied allows tracing the peculiarities of artistic reorientation found in A.P. Chekhov's and V. Woolf's creative works of the late XIX – early XX cent. The main conclusion of the work shows a number of joint-points in the dynamics of the Russian and English writers towards modernism. Nevertheless, the author also points to the existing differences which must be taken into consideration.

УДК 82.02

A.A. Stepanova

CRITERIA OF ARTISTRY IN LITERATURE OF 1920'S: VALUE ORIENTATION OF NON-CLASSICAL TYPE OF ARTISTIC CONSCIOUSNESS

The article studies the preconditions for criteria of artistry in the literature of the first third of the 20th century. It also defines the types of artistic consciousness at different stages of the development of literature. The topicality of the artistic image as a key poetic category in the literary process of the first third of the 20th century has been grounded.

The establishment of the non-classical type of an artistic consciousness in the 20th century, self-sufficiency and «autonomy» of the art, the process of new artistic discoveries contributed to the exploitation of the considerable artistic and creative potential of the art. This process was followed not only by the broadening the bounds of artistry but also by changing its criteria. It is supposed that the criteria of artistry in modernist literature had been formed until the 1920s, when a modernist aesthetics was already established with the principles of new aesthetic conception penetrated into the art, so that there was a new direction for the further development of artistic consciousness. Literary criticism and aesthetics have an ongoing tradition to study the criteria of artistry within the given period of time. As a result, there is great variety of profound researches, but this article focuses on the preconditions for the development of artistry criteria. We believe that the process of formation was evoked by the interaction and interdependence of several factors, among which we should mention the type of artistic consciousness, the correlation between the categories of poetics and the interrelations involving the correlation between the aesthetic and artistic images within «aesthetics – poetics» paradigm.

УДК 811.161.2:81'373

O.M. Turchak

PECULIARITIES OF STRUCTURAL-SEMANTIC CHARACTERISTICS OF COMPOUND OCCASIONAL LEXEMES (ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN-LANGUAGE PRESS OF THE END OF THE XXTH CENTURY)

At the end of XX–XXI century media language has been greatly intensified by occasional formation, which was caused by many factors of intralingual extralinguistic nature. Derivational aspect of occasional lexical units is of great interest to linguists as the lexical units compose a specific category that illustrates the ways and forms of language at the given period, an interaction between language and speech, development of word formation and imaginative potential of Ukrainian.

The peculiar feature of these occasionalisms is that by staying outside the everyday communication, they reflect the most typical trends of modern Ukrainian word formation in their structure. Derivational structure of occasional compound words is rather transparent and preferably can be regarded within the traditional structures.

The largest group of the studied surveyed units consists of nouns and adjectives.

We should mention composition as one of the most important ways of the occasionalisms word-formation. The analyzed material makes it possible to assert that occasional entry-composites formed mainly on the basis of free phrases by compounding, often have suffixes. This in case the roots are combined with the half of interfiksiv o, e. Among the occasional adjectives formed by compounding, the vast majority is of suffix-compound formations.

Media language of the end of the twentieth century shows that the most active way of creating occasionalisms is compounding, which is divided into the fusions and juxtaposition.

A large group of juxtaposites consists personal of the combinations the part of which is apposition combined with explicable element. Occasional adjectives juxtaposites are marked with semantic capacity, emotionality and author's perception of the described.

It has been concluded that the fusion is the result of several univerbation of syntactically related words that have not lost their grammatical structure. The peculiarity of such occasionalisms is that the ending and other indicators of grammatical meaning of phrase components is not omitted, out frozen and stored in neoplasia.

УДК 80.01

V.L. Udalov

CONDITIONS OF INTENSIVE DEVELOPMENT OF THE MODERN LITERARY THEORY

The article first of all draws attention to the fact that today as before the quality of understanding of many literary theoretical notions and categories as well as the historic level of systemic literary theory development itself in many respects satisfy neither literary theorists nor literary historians, who, as it is clear, put into practice the theoretical apparatus in the process of research into specific works, creative activity of writers, national literatures, literary epochs, schools, trends, literary process.

In the main the article discusses the most important, paramount, universal reason of that state of literary studies – the insufficient level of development of its methodology. According to the long-standing tradition, what is usually done is extensive (in breadth) development of the literary scientific apparatus. Meanwhile, it is clear from the intensive (qualitative) point of view that the modern development of literary studies is in the «period of *transition*» from the conventional, but only *partial* systemic level, to the higher, apogee, *integral* systemic one.

It is shown on several facts that on this way great help is given by mastering and practical application of not otherwise than *universal principles of natural integral systemic method (mode and way) of thinking and understanding of the object as a whole* – its application to solving topical problems in the sphere of literary theory and methods of research (analysis-synthesis) of aspects of contents and form of any literary work. Among the problems there is the issue of reinterpretation of meaning and typology of the categories of the image, conflict, plot, genre, type, kind, some other categories, as well as that of improvement of modern scientific conditions in the approach to mastering methods new in their quality.

УДК 821. 111 «17»

S.A. Vatchenko

ENGLISH NOVEL OF THE XVIII CENTURY: SOCIO-CULTURAL VERSIONS OF RISE OF THE GENRE

The historical and literary works about a novel, that appeared while farewelling the 20th century and entering 21st, can be united due to sociocultural direction of the research aimed at maintaining a dialogue with the predecessors. Radical shift of philosophical and aesthetic context of the last decades and methodological renovation of literary criticism caused dissatisfaction with the notions about the past that seemed to be steady. Never-ending process of asking questions, that trigger reconsideration of established views, provoked the scholars to study the 18th century – the time radically changed the destiny of a West-European novel. So it turned to be a literary form that became an example of modern aesthetics.

Outlining the literary critics' point of view that reconstructed the context of spiritual changes in England in 18th century, it is possible to mark out a number of topics with great significance for the present. There are a lot of studies about the ways of genre establishment which tent to assess its humanistic potential, to consider the temporal limits of readers' demand for protheistic form of literary works and the consequences of the classical images deconstruction.

Changing mosaic of co-existing literary forms in English culture by the middle of 18th century is famous for its genre «masks», «adventures», «lives», «memoirs», «expeditions», «fortunes and misfortunes», «tales». By the end of 18th century the term «novel» was not considered to be a common word, it had become a new literary genre depicting everyday prosaic existence.

НАШІ АВТОРИ

Багратіон-Мухранелі Ірина Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри лінгводидактики та міжкультурної комунікації факультету іноземних мов Московського міського психолого-педагогічного університету (Російська Федерація).

Барковська Ніна Володимирівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри сучасної російської літератури Уральського державного педагогічного університету (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

Бідненко Наталія Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Бортніков Владислав Ігоревич – аспірант кафедри риторики та стилістики російської мови Інституту гуманітарних наук та мистецтв Уральського федерального університету імені першого президента Росії Б.М. Єльцина (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

Бублейник Людмила Василівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземної філології та перекладу Волинського інституту економіки та менеджменту (м. Луцьк).

Ватченко Світлана Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Горбонос Ольга В'ячеславівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Давиденко Юлія Євгенівна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри романо-германських мов Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Згуровська Яна Дмитрівна – студентка напряму «Філологія (англійська мова і література)» Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Кістанова Анастасія Валентинівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Колтуцька Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Краснобаєва Оксана Дмитрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Лавріна Ірина Андріївна – здобувач кафедри літератури Російського православного університету (м. Москва, Російська Федерація).

Лепетюха Анастасія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Ляпіна Світлана Митрофанівна – аспірант кафедри російської класичної літератури і теоретичного літературознавства Єлецкого державного університету імені І.О. Буніна (Російська Федерація).

Максютенко Олена Валеріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Мудрак Катерина Ігорівна – здобувач кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара, викладач англійської мови Європейської гімназії м. Дніпропетровська.

Наєнко Михайло Кузьмович – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Нарівська Валентина Данилівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Нікольський Євген Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії і теорії словесності Російського православного університету (м. Москва, Російська Федерація).

Оляндер Луїза Костянтинівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Остапенко Світлана Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Криворізького інституту ПВНЗ «Кременчуцький університет економіки, інформаційних технологій і управління».

Остапчук Вікторія Вікторівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Пахсар'ян Наталія Тигранівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури філологічного факультету Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація).

Пирого Надія Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології і журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Полежаєва Тетяна Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології і журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Посохова Катерина Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов факультетів гуманітарного профілю Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (м. Симферополь).

Приймачок Оксана Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Степанова Ганна Аркадіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Турчак Олена Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Удалов Віктор Лазарович – доктор філологічних наук, академік АНВО України, професор кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Філат Тетяна Віталіївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовної підготовки Дніпропетровської медичної академії.

Хабарова Наталія Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романогерманських мов Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Хлибова Наталія Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов факультетів гуманітарного профілю Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (м. Симферополь).

Шестакова Елеонора Георгіївна – доктор філологічних наук.

Штельмухова Юлія Василівна – аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

OUR AUTHORS

Bagration-Mukhranelli Irina Leonidovna – PhD in Philology, Associate Professor of Linguodidactics and Cross-Cultural Communication Department of Moscow State University of Psychology and Education (Russian Federation).

Barkovskaya Nina Vladimirovna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russia).

Bidnenko Natalia Petrovna – PhD in Philology, Associate Professor of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Bortnikov Vladyslav Ihorevych – graduate student of Rhetoric and Stylistics of the Russian Language Department of Humanities and Arts Institute of Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

Bubleinyk Liudmyla Vasylivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Foreign Philology and Translation Department of Volyn Institute for Economics & Management (Lutsk).

Davydenko Yuliia Yevgenivna – PhD in Pedagogy, Associate Professor, Head of Roman and Germanic Languages Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Filat Tetiana Vitaliivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Language Training Department named after prof. O.V. Mishukov of Dnipropetrovsk State Medical Academy.

Horbonos Olga Viacheslavivna – PhD in Philology, Associate Professor of World Literature and Culture Department of Kherson State University.

Khabarova Natalia Anatoliivna – PhD in Philology, Associate Professor of Roman and Germanic Languages Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Khlybova Nataliia Oleksandrivna – PhD in Philology, Associate Professor, Head of Foreign Languages Department of the Faculties Department of Humanities and Philology of Taurida National V.I.Vernadsky University (Simferopol).

Kistanova Anastasiia Valentynivna – PhD in Philology, Associate Professor, Postgraduate student of World Literature and Culture Department of Kherson State University.

Koltutska Iryna Anatoliivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Krasnobaieva Oksana Dmytrivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Lavrina Irina Andreevna – graduate student of Literature Department of the Saint John the Apostle Russian Orthodox University (Russian Federation).

Lepetiukha Anastasiia Viktorivna – PhD in Philology, Associate Professor of Romance Philology Department of G.S. Skovoroda Kharkov National Pedagogical University.

Liapina Svetlana Mitrophanovna – graduate student of Russian Classical Literature and Literary Criticism Department of Eletskaia State University (Moscow, Russian Federation).

Maksiutenko Yelena Valerievna – PhD in Philology, Associate Professor of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

Mudrak Yekaterina Igorevna – graduate student of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University, English Teacher of Dnipropetrovsk European Gymnasium.

Naienko Mikhailo Kuzmovich – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Literary Theory and Comparative Studies Department of Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Narivska Valentyna Danylivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

Nikolskyi Yevhen Volodymyrovych – PhD in Philology, Associate Professor of History and Theory of Literature Department of Russian Orthodox University of St. John Theologian (Moscow, Russia).

Oliander Luiza Kostiantynivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Ostapchuk Victoriia Viktorivna – PhD in Philology, Assistant of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Ostapenko Svitlana Anatoliivna – PhD in Philology, Associate Professor of Theory and Translation Department of Kryvorizhskiy Private Higher Institute “Kremenchug University of Economics, Information Technology and Management”.

Pakhsarian Nataliia Tyhranivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Philological Faculty of M.V. Lomonosov Moscow State University (Russia).

Polezhaieva Tetiana Viktorivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Posokhova Kateryna Vasylivna – PhD in Philology, Associate Professor of Foreign Languages Department of the Faculties Department of Humanities and Philology of Taurida National V.I. Vernadsky University (Simferopol).

Prymachok Oksana Ivanivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Pyroha Nadiia Hryhorivna – PhD in Pedagogy, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Shestakova Eleonora Heorgiivna – Doctor of Sciences in Philology.

Shtelmukhova Yuliia Vasylivna – graduate student of Foreign Literature Department of I.I.Mechnikov Odessa National University.

Stepanova Anna Arkadiivna – PhD in Philology, Associate Professor of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Turchak Olena Mykhailivna – PhD in Philology, Associate Professor of Political Science, Sociology and Humanities Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Udalov Viktor Lazarovych – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Vatchenko Svetlana Alekseyevna – PhD in Philology, Associate Professor of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

Zgurovska Yana Dmytrivna – student of Philology (English Language and Literature) of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК