



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

ВІСНИК

ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ

СЕРІЯ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Городницький Е.А. Художественный мир литературного произведения в контексте творческого процесса	7
Багратион-Мухранели И.Л. Проблема коммуникации, диалога и творческое наследие Бахтина.....	12
Удалов В.Л. Методология науки: історичні рівні розвитку, сучасний «перехідний період»	16
Пахсарьян Н.Т. Современные дискуссии о концепции мировой литературы в художественно-филологическом романе-диалоге Ж. Давида	28
Наєнко М.К. Шевченків геній без кордонів	35
Полежаева Т.В. Принципы драматургии А.П. Чехова: целостно-системное прочтение.....	47
Тищук Д.С. Асоціонім як троп: своєрідність метатекстової присутності	58

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, перекладознавців, студентів, широкого кола науковців і дослідників всіх напрямів розвитку філології.

Матеріали публікуються змішаними мовами.

Усі права застережені. Повний або частковий передрук і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції. При передрукуванні посилання на «Вісник Дніпропетровського університету 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 № 4 від 27.06.2014 р.).

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 20202-10002ПР від 18.07.2013 р.

1 (7) 2014

НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Туренко В.Е. Гомер та Гесіод: до питання про конотації любові в давньогрецьких епосах	63
Венедиктов В.Ю., Никольский Е.В. Владимир Соловьев: между Логосом и Софией	70
Aliyev B., Türkmen A. The role of artistic perception in improving self-esteem in adolescents.....	87

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

Подлісецька О.О. «Камінний хрест» В. Стефаника та «Міф про Сізіфа» А. Камю: екзистенційні виміри	94
Штельмухова Ю.В. Поетика мотива в літературі переходного часу (А.П. Чехов, В. Вульф)	99
Муршудова Р.М. Художественное выражение социальных и политических проблем в современном романе как реинтерпретация личности.....	104
Накашидзе І.С. Образ міста як топосу «другої» батьківщини у творчості україномовних поетів Канади другої половини ХХ ст.	109
Гаджиева И.М. Сходство и различие в Месневи «Лейли и Меджнун» Низами и Чакери	114
Власенко Л.В. Зв'язок образів у творчості І.С. Тургенєва та забутих письменниць Росії початку ХІХ ст.	122

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Оляндер Л.К. Поетика заголовка людських документів: назва як текст.....	128
Филат Т.В. Особенности семантики, композиции и функции финала «Огней» А.П. Чехова.....	134
Барковская Н.В. Трансформация образа царя Соломона в русской литературе XX–XXI вв. (А. Куприн, А. Ремизов, Л. Горалик).....	148
Патлань Ю.В. Элементы вертепной драмы и мистерии в пьесе Василия Ерошенко «Облако Персикового Цвета»	154
Герасимова И.Ф. Героизация казачества в русской батальной лирике периода Первой мировой войны.....	162
Краснобаева О.Д. Тема искусства в сатирической интерпретации А. Аверченко	168

Редакційна колегія серії «Філологічні науки»

Головний редактор серії

В.В. Зірка, доктор філологічних наук, професор

Заступник головного редактора серії

Г.А. Степанова, кандидат філологічних наук, доцент

Головний редактор – Б.І. ХОЛОД,
доктор економічних наук, професор

Редакційна рада

Заступник головного редактора

А.О. Задоя, доктор економічних наук, професор

С.Б. Вакарчук, доктор фізико-математичних наук,
професор

В.В. Зірка, доктор філологічних наук, професор

В.А. Павлова, доктор економічних наук, професор

О.В. Пушкіна, доктор юридичних наук

Ю.К. Тараненко, доктор технічних наук, професор

О.Б. Тарнопольський, доктор педагогічних наук,
професор

Н.П. Бідненко, кандидат філологічних наук, доцент

Н.П. Волкова, доктор педагогічних наук, професор

В.А. Гусєв, доктор філологічних наук, професор

Н.В. Зінукіна, кандидат педагогічних наук, доцент

Н.І. Ільїнська, 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)

Зозуля О.В. Метаморфози літературної пародії в постмодерністському романі Д. Бартельма «Білосніжка».....	175
Винник Т.А. Ліричний сюжет у вірші-метафорі	182
Gajda R. Latynizacja w «Ognistym aniele» Walerego Briusowa	187
Савич В.І. Жанрова специфіка роману Р. Володимира «Нація на світанку»	201

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Колтуцкая И.А. Объективизация концепта «движение» в восточнославянском мифологическом дискурсе и языковой картине мира.....	207
Аббасова В.Д. О становлении и развитии функциональных стилей азербайджанского литературного языка	213
Краснобаева Б.О. Сучасна американська публіцистика у комунікативно-функціональному дискурсі.....	217
Турчак О.М. Лексема «очі» як основа портретної деталі та її мовна реалізація у творах Григора Тютюнника.....	228
Бортников В.И. Речевой портрет СМС-пользователя и проблема фасцинации.....	234
Смоляна А.Л. Фреймова організація рекламно-інформаційного колажу (на матеріалі суперобкладинок англомовної літератури)	240
Пирога Н.Г. Про зміни правопису слів з пів-, напів- (пол-, полу-) в українській та російській мовах	246
Boryssewych I.P. Rolle der Anschaulichkeit bei der Arbeit an den Hörtexten	252

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Приймачок О.І. Лексико-граматичні особливості російського перекладу поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»	259
Іщенко Т.В. Деякі особливості перекладу фахових текстів спортивної тематики	265

ЛІТЕРАТУРНА ВІТАЛЬНЯ

Силантьева В.И. Мужчины нашего времени. Арсений	271
---	-----

IN MEMORIAM

Пам'яті Романа Гром'яка	280
РЕФЕРАТИ (ABSTRACTS)	285
НАШІ АВТОРИ	299
OUR AUTHORS	302

CONTENTS

TOPICAL PROBLEMS OF THEORY OF LITERATURE AND LITERARY CRITICISM

Haradnitski Ye.A. Artistic world of a literary work in the creative process context.....	7
Bagration-Mukhraneli I.L. Problem of communication, dialogue and Bakhtin's creative heritage.....	12
Udalov V.L. Methodology of science: historical levels of development, contemporary «transitive period»	16
Pakhsarian N.T. Modern discussion about world literature concept in artistic and philological dialogue-novel by Jérôme David	28
Naienko M.K. Shevchenko of Genius without limits	35
Polezhaieva T.V. Principles of Anton Chekhov's dramatic works: holistically systemic interpretation	47
Tyshchuk D.S. Associonym as a trope: specific nature of metatext.....	58

NON-CLASSICAL LITERARY STUDIES

Turenko V.E. Homer and Hesiod: about the connotation of love in the Ancient Greek epic poems.....	63
Venediktov V.Yu., Nikolskyi Ye.V. Vladimir Soloviev: between Logos and Sophia	70
Aliyev B., Türkmen A. The role of artistic perception in improving self-esteem in adolescents.....	87

LITERARY TRADITIONS: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

Podlisetska O.O. «The Stone Cross» by Vasyl Stefanyk and «The Myth of Sisyphus» by Albert Camus: existential dimensions	94
Shtelmukhova Yu.V. Poetics of a motif in the literature of a transitive epoch (Anton Chekhov, Virginia Woolf)	99
Murshudova R.M. Artistic expression of social and political problems in the modern novel as reinterpretation of a personality.....	104
Nakashydzhe I.S. City image as a topos of the «second» homeland in the works of the Ukrainian-speaking poets of Canada in the late 20 th century.....	109
Hajiyeva I.M. Similarities and differences in masnavi «Layla and Majnun» by Nizami Chaker	114

Vlasenko L.V.

Connection of images in the works of Ivan Turgenev and of forgotten writers of Russia
in the early 19th century 122

TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

Oliander L.K.

Poetics of Human Document Title: Names as Text..... 128

Filat T.V.

Specific semantics, composition and functions of the finale in «Lights»
by Anton Chekhov..... 134

Barkovskaya N.V.

Transformation of King Solomon's image in the Russian literature of the 20th–21st centuries
(Aleksandr Kuprin, Aleksey Remizov, Linor Goralik) 148

Patlan Yu.V.

Elements of verterp drama and mystery play in «Peach Coloured Cloud»
by Vasili Eroshenko 154

Gerasimova I.F.

The Cossacks as characters in the Russian battle poetry of the World War I..... 162

Krasnobaieva O.D.

Art theme in the Arkady Averchenko's satiric interpretation..... 168

Zozulia O.V.

Metamorphoses of a literary parody in the postmodern novel
«Snow White» by Donald Barthelme..... 175

Vinnyk T.A.

Lyrical plot in a verse-metaphor 182

Gajda R.

The latinism in «The Fiery Angel» by Valery Bryusov 187

Savych V.I.

Genre peculiarities of the novel «Nation at Dawn» by R. Volodymyr 201

TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS AND LINGUOCULTUROLOGY

Koltutska I.A.

Objectification of «motion» concept in Eastern Slavic mythological discourse
and linguistic picture of the world 207

Abbasova V.D.

Formation and development of the functional style of the Azerbaijani language 213

Krasnobaieva B.O.

Modern American publicistic works in communicative and functional discourse 217

Turchak O.M.

Lexeme «eyes» as a basic of a portrait detail and its linguistic realization
in Hryhir Tiutiunnyk's works 228

Bortnikov V.I.

Speech portrait of sms-user and the problem of fascination 234

Smoliana A.L.

Frame organization of advertising and information collage
(based on English dust covers)..... 240

Pyroha N.H. About the changes in spelling of words with нів-, нанів- in Ukrainian and Russian	246
Boryssewych I.P. The role of visual support in the audiotext study process.....	252

TRANSLATION STUDIES

Prymachok O.I. Lexical and grammatical peculiarities of the Russian version of «Haidamaky» by Taras Shevchenko	259
Ishchenko T.V. Some peculiarities of the sport texts translation.....	265

LITERARY SALON

Sylantjeva V.I. Men of our time. Arsenius	271
---	-----

IN MEMORIAM

In memoriam of Roman Hromiak	280
------------------------------------	-----

ABSTRACTS	285
------------------------	-----

OUR AUTHORS	302
--------------------------	-----

Редактори: *Л.В. Пилипчак, О.О. Шевцова*
Комп'ютерна верстка і дизайн обкладинки – *О.М. Гришкіна*

Підписано до друку 30.06.2014. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 26,60.
Тираж 300 пр. Зам. № .

Адреса редакції та видавця:
49000, м. Дніпропетровськ,
вул. Набережна В.І. Леніна, 18.
Дніпропетровський університет
імені Альфреда Нобеля
Тел/факс (056) 778-58-66.
e-mail: rio@duep.edu

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 82.0

Е.А. ГОРОДНИЦКИЙ,
*кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник Центра исследований белорусской культуры,
языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (г. Минск)*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Главным предметом анализа в статье является художественный мир литературного произведения как одна из основных категорий современного литературоведения. Художественный мир рассматривается как диалектическое единство содержательных и формальных сторон творческого процесса. Автор обращает внимание на то, что изучение феномена художественного мира позволяет представить творческий процесс в единстве его креативных и рецептивных аспектов.

Ключевые слова: художественный мир, литературное произведение, творческий процесс, художественное единство, автор, реципиент.

Рассмотрение феномена автора с его мировоззрением, жизненным опытом и художественными интенциями в связи с исследованием закономерностей становления и анализом структурной организации литературного произведения позволяет представить творческий процесс как динамическое явление. Автор сегодня предстает не только как создатель произведения, поскольку в создании литературного произведения принимают участие и многие другие факторы, такие, например, как власть языка, интертекстуальность, влияние художественных традиций. Следует учитывать и то, что автор сам является, по сути, «частью» своего произведения, так как присутствие его жизненного и эстетического опыта, внутреннего мира «закодировано» определенным образом в структуре художественного текста.

В современной исследовательской парадигме значительно возросла роль реципиента литературного произведения, читателя. Восприятие и интерпретация произведений литературы рассматриваются как существенные моменты полноценного осуществления творческого акта. Они дают возможность актуализировать то или иное произведение в духовно-ментальном пространстве современной культуры, сделать его реальным фактом художественного сознания эпохи.

Существуя в виде артефакта (рукописного, печатного текста) и представляя определенную духовно-эстетическую ценность в своей потенциальной способности выявлять множество смысловых оттенков и подтекстов, литературное произведение только в восприятии конкретного читателя, соприкасаясь с его внутренним миром, приобретает реально ощутимые приметы и параметры, воплощаясь как *художественный мир*. Поэтому взаимоотношения автора и потенциального читателя имеют весьма существенное значение для сохранения целостности и непрерывности творческого процесса, соединения в нем креативных и рецептивных аспектов.

Художественный мир является категорией, объединяющей собой сферу идей и концепций с материально-предметными свойствами бытия. Это категория философско-

эстетическая. В то же время она может успешно применяться при исследовании поэтики литературы, структуры литературного произведения.

В литературоведческой практике используется целый ряд, по сути, синонимических оборотов с доминирующим в них концептом *мир*: «поэтический мир», виртуальный мир», «мир литературного произведения» и т. п. Все они указывают на генетическую связь литературы с действительностью, но также и на ее определенную обособленность, дистанцированность словесного искусства от реального мира, его способность к саморазвитию.

Среди разных вариаций подобной терминологии многими исследователями на первое место выдвигается все-таки понятие *художественный мир*. Ф. Федоров, автор монографии о романтическом художественном мире и его пространственно-временном измерении, отмечает: «Термин *художественный мир* представляется более подходящим, поскольку указывает на связь искусства с объективным миром и одновременно констатирует его как мир, созданный художником (писателем, живописцем, музыкантом и т. д.), что предполагает ее особенную структуру» [1, с. 433].

Активно используются в настоящее время в гуманитаристике и такие термины, как *картина мира / образ мира*. Их отличает более широкий диапазон применения, поскольку данные понятия относятся не только к художественному сознанию, они характерны для мировосприятия любого человека.

Один из главных вопросов, возникающий в связи с определением семантики понятия *художественный мир*, касается гносеологии этого явления. Является ли художественный мир чем-то привнесенным в литературное произведение или это проявление его иманентных свойств?

Во всех случаях использования понятия *мир* в отношении литературного творчества в нем в той или иной степени проявляются связи эстетического объекта, каким является литературное произведение, с внехудожественной действительностью. Реальный мир оказывается тем или иным образом воплощенным, интерпретированным, смоделированным в литературном произведении. Вместе с тем необходимо заметить, что существует определенная разница между миром, воплощенным в литературном произведении, и миром литературного произведения. Если мы пользуемся термином *мир литературного произведения*, то акценты, несомненно, смещаются в сторону поэтики, структурных и композиционных особенностей произведения. Но и в этом случае референтные отношения все-таки не исчезают из виду. В категории «художественный мир» и его модификациях типа *мир художественного / литературного произведения* проявляется диалектическая сложность взаимоотношений искусства и действительности, формы и содержания, креации и рецепции.

Понимание односторонности подхода к литературному произведению всего лишь как к результату прямого отражения действительности, стремление показать своеобразие и специфику художественного претворения реалий в процессе литературного творчества выявились в известной статье Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» (1968). В этой новаторской для своего времени работе ученый делает акцент на целостности как самой определяющей особенности художественного мира произведения. Целостность эта мыслится как диалектическое соединение примет референтной реальности с художественными формами. «Особые элементы отраженной действительности, – замечает Д.С. Лихачев, – соединяются один с другим в этом внутреннем мире в определенной системе, художественном единстве» [2, с. 74]. Таким образом, сцепление реалий, образов внешнего мира преобразуется в литературном произведении в *художественное* единство.

Художественный мир – это то, что можно определенным образом представить. Развертываясь в сознании реципиента в виде целостной системы взаимосвязанных образов, деталей, сюжетных коллизий, стилевых приемов и т. д., он делает возможным «перевод» с условного, закодированного языка, представленного в тексте, на внутренний язык индивидуума. «Прочтение» литературного произведения данным конкретным читателем (т. е. создание последним в своем воображении соответствующего виртуального мира) всегда индивидуально. Оно обусловлено особенностями мировосприятия, характера, социального статуса, образовательного уровня читателя.

Вместе с тем восприятие любого из возможных реципиентов не является полностью произвольным, потому что оно предопределяется и направляется в определенном направлении текстом произведения, заложенными в нем информационными кодами, структурной связностью. Оно определенным образом коррелируется теми жанрово-тематическими, идейно-концептуальными, структурно-композиционными и языково-стилевыми приметами, которые доминируют в произведении.

В творческом процессе можно выделить несколько стадий его развития. Первая из них охватывает время реализации автором своего замысла, от самых первых творческих импульсов, набросков, планов, черновиков – до окончательного продукта – литературного произведения в его художественной завершенности и целостности. На этой стадии ведущая роль принадлежит, безусловно, автору. В усилиях, направленных на создание литературного произведения, раскрывается творческий потенциал автора, в словесной форме выявляются особенности его стиля и поэтики, несущие в себе отпечаток его характера, мировосприятия.

Процесс такого раскрытия является чрезвычайно сложным и труднодоступным для аналитического проникновения. Не отрицая ни в коем случае того, что автор всей своей жизнью, интеллектуальным и эмоциональным опытом, целостностью и неповторимостью своей личности принимает участие в создании литературного произведения (особенно выразительно проявляется это в лирике), необходимо все же заметить, что однозначно указать на те места в тексте, те его структурные соотношения, где происходит непосредственное соприкосновение с внутренним миром автора, представляется все-таки проблематичным.

Установление соотносительности проявлений душевной жизни человека и результатов его творческой деятельности является одной из важнейших теоретико-методологических задач психологической науки, в частности, такого ее ответвления, как психология творчества. Несмотря на довольно основательно разработанную методику анализа психологических предпосылок творческого процесса, психологи все же признают, что подобная соотношенность может быть определена лишь приблизительно, с учетом того, что данная сфера является весьма специфической.

Душевная и духовная деятельность человека проявляется процессуально, в динамическом становлении личности. В устойчивой, строго зафиксированной форме определить ее затруднительно, если вообще возможно. Л. Выготский, принимая в основном концепцию Э. Геннекена относительно художественного произведения как «совокупности эстетических знаков, направленных на то, чтобы возбудить в людях эмоции», вместе с тем подчеркивал, что психология творчества не интерпретирует «эти знаки как проявления душевной организации автора или его читателей» [3, с. 5]. Это означает, что по данным «знакам», воспринимаемым в их смысловой многозначности, невозможно в полном объеме, адекватно возобновить ни ход рассуждений автора, ни те душевные состояния, в которых он находился во время создания произведения. «Мы не заключаем от искусства к психологии автора или его читателей, – замечает Л. Выготский, – так как знаем, что это сделать на основании объяснения знаков нельзя» [3, с. 5].

Информация, заложенная в тексте, не является для психологов достаточным основанием для вывода однозначно сформулированных закономерностей взаимозависимости психологических и эстетических явлений. Тем не менее именно литературное произведение представляет собой основной объект при изучении психологической мотивации творческого процесса. Оно рассматривается и как окончательный результат творческих усилий автора, и как важнейшее звено в процессе взаимопонимания автора и читателя.

Все сходится в конце концов на произведении – и творческие интенции, художественные установки автора, и усилия реципиента по овладению доступной его восприятию идейно-художественной, формально-содержательной характерностью произведения. Литературное произведение с его способностью к развертыванию при соприкосновении с ним реципиента в виртуальный и целостный *художественный мир* представляет собой специфическую знаковую систему универсального характера, которая объединяет мировоззренческие представления, нравственные императивы и эстетические ценности всех участников творческого процесса.

Вторая стадия в развитии творческого диалога между автором и читателем определяется прежде всего наличием самого литературного произведения как артефакта, его присутствием в духовно-культурном пространстве. Без такой фактической наличности теряется всякий смысл в разговоре о творческом процессе и о самом существовании литературы как вида искусства.

Вместе с тем необходимо отметить, что довольно часто литературные произведения могут находиться в состоянии некоей отстраненности от реального художественного процесса, представляя в определенном смысле «вещь в себе», сохраняя при этом в потенциальной форме способности в любое время к возобновлению художественной коммуникативности. В более благоприятные для них времена присутствие таких произведений в литературе актуализируется, они активно подключаются к текущему литературному процессу, раскрываясь новыми смысловыми гранями, по-новому прочитываясь в новой культурно-исторической ситуации.

Для современного белорусского литературного процесса явление актуализации ранее не востребованных по разным причинам произведений (утраченных, запрещенных, забытых) характерно в значительной степени. Особенно активным был процесс задействования художественного потенциала не востребованной ранее литературы на протяжении последних десятилетий. Несомненно, что при продолжительной отлученности от читательской аудитории, которая в некоторых случаях измеряется столетиями, произведение, которое создавалось с расчетом на восприятие и понимание читателя – современника автора, может потерять некоторые свои свойства, ориентированные на историко-культурный контекст времени своего создания. Присутствующие в нем аллюзии на события и явления, ограниченные своим временем, определенные исторические реалии и факты, безусловно, требуют специальных пояснений для новых поколений. Впрочем, подобные комментарии чаще всего требуются и в отношении произведений, которые постоянно находятся в сфере читательского внимания, но относятся к отдаленным историческим эпохам. Проходит время и, естественно, изменяется мировоззрение, становятся иными условия жизни людей, их идеалы и представления. Подвергается историческим изменениям и язык, на котором написано произведение. При этом необходимо учитывать, что изменяется не только язык в прямом значении этого слова, но и тот «язык», который мы называем языком искусства, т. е. те средства художественного выражения, с помощью которых литературное произведение становится фактом искусства.

В то же время литературное произведение в большинстве случаев сохраняет в себе определенные онтологические, универсальные черты и свойства, которые позволяют ему быть воспринятым и освоенным в любую культурно-историческую эпоху. Процесс освоения литературного произведения на новом этапе его исторического существования происходит в большинстве случаев без особенных герменевтических затруднений. Возможность адекватного прочтения произведения минувших эпох зависит в первую очередь от того, насколько устойчив в нем код универсальных духовных и онтологических ценностей, актуальных для всех времен. По мере движения литературного произведения во времени возрастает значение как раз тех аспектов, которые представляют связь с онтологическими основами бытия.

Ориентация на непреходящие духовные и нравственные ценности характерна прежде всего для высокохудожественных произведений, которые расширяют не только экзистенциальный, но и эстетический кругозор читателя, обогащают литературу новыми художественно-выразительными средствами. Как отмечает З. Мельникова, «действительно талантливое художественное произведение имеет запас и потенциал *метакоммуникативности*, т. е. заложенной автором в нем возможности «прочитываться» исследователями новых поколений и эпох, и по прошествии времени впечатлять читателя ценностью заложенного в нем смысла, открываться актуальными, не замеченными ранее пластами нового содержания» [4, с. 8].

Исследовательница называет такое открытие новых познавательных горизонтов произведения *эстетической актуализацией* и определяет ее как одну из основных задач историко-функционального литературоведения. Именно историко-функциональный подход при изучении проблемы преемственности в развитии традиций интерпретации

литературно-художественных явлений, по ее мнению, оказывается наиболее продуктивным.

Современное литературоведение рассматривает литературное произведение как открытую художественную систему, содержащую в себе в виде своеобразного идейно-эстетического кода потенциальную возможность самых разнообразных прочтений и трактовок. Этот код разрабатывается и формируется автором, по сути, на всем протяжении творческой работы над определенной темой, начиная от возникновения замысла и до его окончательного воплощения. Автор с самого начала избирает тот «язык», на котором он может найти взаимопонимание с адресатом своего произведения. Выбирая определенный «язык», он тем самым выбирает и соответствующую категорию читателей, способных воспринять его художественное послание. Таким образом, именно литературное произведение во всей своей содержательно-формальной характерности и своеобразии предстает связующим звеном во взаимодействии основных субъектов творческого процесса.

Художественный мир литературного произведения представляется важнейшим моментом творческого процесса, в результате которого осуществляется художественная коммуникация. Если рассматривать его не только с содержательной стороны – как изображенную в произведении референтную реальность, но с формальной стороны – как способ существования этой реальности в специфическом, художественно претворенном виде, то, несомненно, творческий процесс приобретает более выразительные очертания. И главное – находится надежный инструментарий для познания особенностей творческого процесса, ракурс аналитического видения, позволяющий воспринимать этот процесс во всей его глубине и сложности.

Список использованных источников

1. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: Пространство и время / Ф.П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 456 с.
2. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
3. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Минск: Современное Слово, 1998. – 480 с.
4. Мельнікова З.П. Беларускае гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства / З.П. Мельнікова. – Брэст: БрДУ імя А.С. Пушкіна, 2003. – 276 с.

Головним предметом аналізу в статті є художній світ літературного твору як одна з основних категорій сучасного літературознавства. Художній світ розглядається як діалектична єдність змістовних і формальних сторін творчого процесу. Автор звертає увагу на те, що вивчення феномену художнього світу дозволяє подати творчий процес в єдності його креативних і рецептивних аспектів.

Ключові слова: художній світ, літературний твір, творчий процес, художня єдність, автор, реципієнт.

The main subject of analysis in the article is the artistic world of the literary work as one of the major categories of modern literary criticism. Art world is regarded as a dialectical unity of content and formal aspects of the creative process. The author draws attention to the fact that the study of the phenomenon of the artistic world allows to represent the creative process in the unity of its creative and receptive aspects.

Key words: art world, literary work, the creative process, artistic unity, author, recipient.

Одержано 14.05.2014.

УДК 82.0

И.Л. БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры лингводидактики и межкультурной коммуникации
факультета иностранных языков
Московского городского психолого-педагогического университета
(Российская Федерация)*

ПРОБЛЕМА КОММУНИКАЦИИ, ДИАЛОГА И ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ БАХТИНА

В статье рассматривается проблема диалогизма в контексте эстетико-философских исканий М. Бахтина. Анализируются подходы к исследованию творческого наследия ученого.

Ключевые слова: диалог, коммуникация, автор, герой, художественный метод.

Двадцатый век гуманитарных наук прошел под знаком коммуникаций – начиная с разделения языка и речи в работах Фердинанда де Соссюра, рассмотрения концепции знака и слова в контексте, слова в романе в трудах М.М. Бахтина, перевернувших в числе прочих методику анализа художественного произведения. Проблема автора и героя в эстетической деятельности, содержательность категории жанра художественного произведения, рассмотрение риторических жанров внутри романа – все эти идеи были подхвачены, рассеяны по частям, применены к анализу многочисленных текстов, но по-настоящему, как это отмечают наиболее близкие к нему исследователи – С.С. Аверинцев, С.Г. Бочаров, В.В. Кожин – Бахтин не оставил по себе школы. Несмотря на всемирное признание, в России идеи Бахтина находят не многих реальных продолжателей. С попыткой выстроить генеалогию лирических жанров выступает В.И. Тюпа. О судьбе речевых жанров в применении к Шекспиру и шекспировскому времени пишет И.О. Шайтанов. Основные же исследователи, придерживающиеся структурно-семиотического либо постмодернистского подхода к тексту, бахтинский круг идей как бы выносят за скобки.

Между тем с наследием Бахтина, несмотря на представление о нем как о классическом, далеко не все ясно именно в связи с точностью и тонкостью анализа, который во многом ускользает, поскольку Бахтин не создавал методики и рецепты, а разрабатывал новые подходы.

Проблема диалога разрабатывалась М. Бахтиным в разных аспектах, в литературоведческом, философском и богословском планах. В книге «Проблемы творчества Достоевского» Бахтин показал связь диалога Достоевского с платоновским и библейским диалогом. Рассматривая проблему *понимания* как этапы диалогического движения, он приходит к выводу, что диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (*диалогу личностей*), что диалог есть не преддверие к действию, а само действие («К методологии гуманитарных наук»).

«Автор, как Прометей, – пишет М. Бахтин, – создает независимые от себя живые существа (точнее воссоздает), с которыми он оказывается на равных правах. Он не может их завершить, ибо он открыл то, что отличает личность от всего, что не есть личность. Над нею не властно бытие. Таков первое *открытие* художника. Второе открытие – *изображение* (точнее воссоздание) *саморазвивающейся* идеи (не отделимой от личности). Идея становится предметом художественного изображения, раскрывается не в плане системы (фи-

лософской, научной), а в плане человеческого *события*. Третье открытие художника – диалогичность как особая форма взаимодействия между равноправными и равнозначными сознаниями. Все три открытия, в сущности, едины: это три грани одного и того же открытия» [1, с. 297].

Рассматривая художественный метод Достоевского, Бахтин приходит к выводу, что диалогичность не сумма идей или приемов, а самая суть его художественного видения жизни человеческого сознания. Диалогичность Бахтин понимает как преодоление монолога, как сократический диалог (учитель и ученик). Но кроме того существует и высший пласт отношения к истине. Бог может обойтись без человека, а человек без него нет. «Я осознаю себя и становлюсь самым собою только раскрывая себя для другого, через другого и с помощью другого... Достоевский противостоит всей декадентской и идеалистической (индивидуалистической) культуре, культуре принципиального и безысходного *одиночества*. Он утверждает невозможность одиночества, иллюзорность одиночества. Само бытие человека (и внешнее и внутреннее) есть *глубочайшее общение*. Быть – значит *общаться*» [1, с. 300].

Диалогическое отношение как единственная форма отношения к человеку-личности, сохраняющая его свободу и незавершенность [1, с. 305]. Эти формы Бахтин рассматривает в связи с проблемой авторства, полифоничности романов Достоевского, отношений автора и героя в эстетической деятельности, далеко выходя за пределы литературоведческого анализа, балансируя на грани теологии и философии.

Но что же такое общение по Бахтину? Основная единица речевого общения – не слово и не предложение, а высказывание. Оно может состоять из одного слова, и из нескольких предложений.

Для говорящего граница высказывания определяется его речевым замыслом, а не признаками формальной законченности. Для слушателя – возможностью ответа. Этот характер общения коренится и органически вытекает из библейского диалогизма. Г.Р. Яусс в статье «К проблеме диалогического понимания» касается соотносительности речевых жанров и теологии. «Диалогичность присуща христианской религии особым образом: в качестве речевого отношения «Я» и «Ты» между Богом и человеком. Эта связь «Я» и «Ты» уже в книге Бытия (3,9) конституируется в качестве обращения и зова Бога к человеку: «Адам, где ты?» С этого момента диалог между Богом и человеком стоит преимущественно в звательном падеже; речь в звательном наклонении обращается к человеку по имени, именует его в качестве индивидуума, побуждая его из первозданной немоты и даже вознося, приближая человека к Богу в качестве со-участника... В Библии первый монолог Бога («И сказал Бог: да будет свет») вплетен в историю о сотворении мира. Исходя из этого, позволительно вывести теологическую триаду языковых действий: *разговор* как модус откровения помещается в центр и середину между *рассказом*, как модусом творения, и *песней* или *гимном* как модусом хвалы-славословия, так что «Я» и «Ты» преодолеваются в высшем литургическом «Мы», и разговор переходит в конце концов в благоговейную песнь и священную тишину Саббата» [2, с. 158–159].

Задумываясь над природой языка, коммуникации и сознания Бахтин исходит из того, что опыт искусства включает в себе особые возможности воспринять и пережить бытие другого как чужое «Ты», а в этом «Ты» – вновь пережить свое «Я», обогатив его.

«Сознание – это гибрид дружности (a hybrid of the otherness) – пишет Майкл Холквист, – которым я являюсь за или вместо другого... Поскольку язык всегда артикулируется и в качестве я (self), и в качестве *другого*, то я никогда не совпадает с собою же: «По роду своего бытия субъективная психика локализована как бы между организмом и внешним миром, <...> организм и мир встречаются в знаке. Психическое переживание является знаковым выражением соприкосновения организма с внешней средой» [3, с. 34]. Язык не тюрьма языка, а эко-система (или, как сказал бы кто-нибудь более непринужденно, – эко-система). Сознание, таким образом, имеет свое рабочее место где-то между организмом индивидуального тела с его материальными функциями и механизмом высших функций. Но взаимодействие между активностью сознания и внешним миром нуждается в опосредовании, потому что действуя в опосредовании, потому что, действуя одновременно, они различны. Знак – это средство трансляции того и другого: «То, что делает слово словом, это – его значение. То, что делает переживание переживанием, это тоже – его значение» [4, с. 176–

177]. Холквист замечает, что Бахтин принимает различие между внутренним и внешним, между я и другим и отказывается признать это различие абсолютным. Тогда как Деррида, а также Фрейд и Левинас, которых Деррида подвергает критике, придерживались противоположных позиций. В грамматологии Деррида высказывание характеризуется абсолютным отсутствием интереса к говорящему, в отличие от «мечты об абсолютном присутствии в онто-теологии». Бахтин находит пограничную позицию – между внутренней и внешней речью, где нет онтологически абсолютных границ, но только относительная степень причастности (*sharedness*). «Между психикой и идеологией нет и не может быть границ. <...> Повторяем, всякий внешний идеологический знак, какого бы рода он ни был, со всех сторон омывается внутренними знаками – сознанием», – писал Бахтин в книге «Марксизм и философия языка» [3, с. 43].

Начав строить свою эстетическую теорию с критики теорий вчувствования (книги В. Воррингера «Абстрагирование и вчувствование» (1908) и теории вчувствования Т. Липпса), Бахтин пришел к понятию «внезаходимости», диалогичности сознания: «сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого». Следствием этого было понимание языка как социального события речевого взаимодействия, оппозиция голоса (устной речи) и письма, то есть оппозиция диалогического принципа открытой и монологического принципа готовой и завершенной истины. Три типа слова – прямое слово, непосредственно направленное на предмет; изображенное слово и слово с установкой на речь другого.

«Почему понятие диалогизма могло быть с таким энтузиазмом воспринято теоретиками современных различных убеждений и показаться им выходом из многочисленных затруднений, преследовавших нас на протяжении столь долгого времени, – задается вопросом Поль де Ман в статье «Диалог и Диалогизм», – каким образом «диалог», разработанный Бахтиным и его кружком пытается решить (и, кажется в самом деле решает), преодолевает вновь и вновь возникающую проблему факта, смысла и вымысла в романе?» [5, с. 193].

Термин «диалог» имеет в работах Бахтина два близких, но не совпадающих значения: это, в первом случае, особая композиционная форма речи, во втором – взаимоосвещающая соотнесенность различных высказываний и целых языков, которая может существовать и вне этой композиционной формы. В этой связи возникает противопоставление обычного, «композиционно выраженного» диалога и «внутренней диалогичности».

«Философская концепция диалога не только симптоматичное и символическое проявление полипарадигмальности, но и попытка сформулировать основные положения (диалогической) этики разума, близкие этике «благоговения перед жизнью» А. Швейцера и «фундаментальной онтологии» М. Хайдеггера. Топология диалога не бинарна, «понимание никогда не бывает тавтологией или дублированием, ибо здесь всегда двое и потенциальный третий. Сам «понимающий неизбежно становится *третьим* в диалоге». И он не просто воспринимающий, сторонний толкователь. Текст предполагает высшего *над-адресата*, но и отрицательные моменты – третий, стоящий над диалогом – не может войти в его индивидуально-глубинные пласты. Диалог с третьим – невозможен, он дублируется, заменяется. Сам же третий – является центром, сосредоточием, верховным судьей, мерилом своего мира, а вступающими друг с другом в диалог его обитатели – случайными и несамостоятельными. В первом случае третий – наадресат, Бог, во втором – сами участники диалога» [6, с. 294, 301].

В работах Бахтина понятие диалога разрабатывается систематически не только в диалектическом споре (*exchange*) с преследующей властью монологических дискурсов, но также с формализмом. В его диалоге отношение интралингвистично (именно так – интертекстуально – прочитывает Бахтина Юлия Кристева).

Сегодня в отношении наследия Бахтина существует самый различный спектр мнений. Семиотическое прочтение разительно отличается от герменевтического, литературоведческое от философского. Нет согласия и в том, какие понятия считать наиболее важными. С. Бочаров глубоко прав, говоря о том, что Бахтин не оставил по себе школы, не ввел в научный оборот твердой системы понятий [7] и до сих пор на глубине своих работ скрывает некую тайну. Термины в его трудах употребляются в оригинальном авторском контексте. Ряд исследователей (И.О. Шайтанов) считают, что необходимо дополнить теории Бахтина новыми понятиями, имплицитно присутствующими в его текстах, например понятие «*Prosaics*» [8], подробно разработанное К. Эмерсон и Г.С. Морсоном.

К общепризнанным авторским терминам Бахтина можно отнести понятие «внеаходимости» в анализе романной формы. «Внеаходимость», считает Поль де Ман, – дает основания утверждать в более общей философской перспективе, что Бахтин не только специалист по технике литературного дискурса, но мыслитель или метафизик, имя которого может быть поставлено вслед за Гуссерлем, Хайдеггером или, как верно предполагает Тодоров, Левинасом. Радикальный опыт наделенный голосом дружности как путь к возвращенной близости – это и в самом деле доминирующая тема Левинаса, и подспудно она имеет место и у Хайдеггера» [5, с. 197].

В наследии Бахтина очень существенную роль играет возможность дальнейшего применения диалога, в частности связи ее с герменевтикой. Понятие дружности, разработанное Бахтиным, позволяет через встречу с текстом вводить новый опыт. «Если в литературном диалоге всех времен становится возможным опыт самопознания в опыте *дружного*, то, значит, в эстетически опосредованной дружности должно содержаться и быть доступным анализу нечто такое, что позволяет узнать себя также и в чужом. С этой точки зрения, по всей вероятности, находит объяснение столь актуальный в наши дни интерес к исторической антропологии», – пишет Г. Яусс [2, с. 145].

Бахтин радикален в своем доверии к светской культуре, выступая против нигилизма и фанатизма. В. Махлин в статье «В зеркале неабсолютного сочувствия» пишет о том, что идея исторической коммунальности Бахтина оказалась под подозрением в «сталинизме» и «сатанизме». Наследие Бахтина еще далеко не осмыслено. Жаль, что зарубежные авторы проявляют к ним больший интерес. Хочется думать, поскольку интерес к нему проявляют исследователи самых разных направлений гуманитарной мысли, вслед за уяснением теоретической глубины, можно будет использовать их в педагогической практике. Нынешнее состояние бахтиноведения говорит о том, что время его понимания на родине, в России – все еще впереди.

Список использованных источников

1. Бахтин М.М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» / М.М. Бахтин // Контекст. 1976. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 295–316.
2. Яусс Г.Р. К проблеме диалогического понимания / Г.Р. Яусс // Михаил Михайлович Бахтин. Философия России второй половины XX века. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 143–163.
3. Волошинов В.Н. (М. Бахтин) Марксизм и философия языка / В.Н. Волошинов (М. Бахтин). – М.: Лабиринт, 1993. – 192 с.
4. Холквист М. Услышанная неслышимость: Бахтин и Деррида / Майкл Холквист // Михаил Михайлович Бахтин. Философия России второй половины XX века. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 164–190.
5. Ман П. де. Диалог и диалогизм / Поль де Ман // Михаил Михайлович Бахтин. Философия России второй половины XX века. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 191–203.
6. Харитонов В.В. Диалогика Бахтина и проблема полипарадигмальности современной духовной ситуации / В.В. Харитонов // Михаил Бахтин Pro et Contra. – СПб.: изд. Христианского гуманитарного института, 2002. – Т. 2. – С. 297–303.
7. Бочаров С.Г. Событие бытия. М.М. Бахтин и мы в дни его столетия / С.Г. Бочаров // Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 503–520.
8. Emerson C. First Hundred Years of Mikhail Bakhtin. Dialogism / C. Emerson // An International Journal of Bakhtin Studies. – Princeton-New Jersey: Ed. By David Shepherd, 1988. – 295 p.

У статті розглядається проблема діалогізму в контексті естетико-філософських пошуків М. Бахтіна. Аналізуються підходи до дослідження творчої спадщини науковця.

Ключові слова: діалог, комунікація, автор, герой, художній метод.

In article the dialogism problem in a context of aesthetic-philosophical searches of M. Bakhtin is considered. Approaches to research of a creative heritage of the scientist are analyzed.

Key words: dialogue, the communications, the author, hero, an art method.

Одержано 14.05.2014.

УДК 80.1

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

МЕТОДОЛОГІЯ НАУКИ: ІСТОРИЧНІ РІВНІ РОЗВИТКУ, СУЧАСНИЙ «ПЕРЕХІДНИЙ ПЕРІОД»

У дослідженні висвітлено суто об'єктивну картину чотирьох історичних рівнів розвитку будь-якої науки – з опорою на типологію розвитку її методології як основи, на прикладах з різних наук, зокрема літературознавства, – та стисло сказано про сучасний «перехідний період» у науці загалом, в окремих науках також, від звичного, частково-системного рівня до вищого, суто природного, тобто цілісно-системного.

Ключові слова: наука, методологія, історичні рівні розвитку науки, літературознавство, теорія літератури, монадно-дуадно-квадріадний метод, цілісність, системність, часткова системність, цілісно-системний рівень.

Того порядку, що є у Природі речей,
не можемо змінити, але можемо
перебувати у злагоді з Природою.
Душу треба міняти, а не небо...

Сенека

Смело верь тому, что вечно,
Безначально, бесконечно.

М.Ю. Лермонтов

1. Загальний огляд проблеми

У 80-х роках ХХ ст. науку загалом визначали здебільшого як «форму людських знань, складову частину духовної культури суспільства; систему понять про явища і закони дійсності», яка «має на меті дослідження на основі певних методів пізнання об'єктивних закономірностей розвитку природи, суспільства і мислення для передбачення і перетворення дійсності в інтересах суспільства» [28, с. 416].

У 90-ті роки ХХ ст. науку визначали вже інакше: «Наука – спеціальна форма діяльності людини, що забезпечує отримання нового знання, виробляє засоби переробки і розвитку пізнавального процесу, здійснює перевірку, систематизацію і розповсюдження її результатів... Прагматичний зв'язок Н(ауки) і виробництва (у ХХ ст.) виявляється неефективним, оскільки не стимулює поновлення організаційних форм економіки і промисловості, посилює тенденції дегуманізації як індустрії, так і Н(ауки)... У ХХ ст. на адресу Н(ауки) була спрямована критика різних філософських шкіл, суспільних і політичних рухів» [25, с. 310, 311].

Отже, у першому випадку (1986) поряд із правильним узагальненим визначенням науки має місце звужене, лише *триадне* усвідомлення об'єктів її спрямованості – «дослідження... об'єктивних закономірностей розвитку природи, суспільства і мислення». Звужено, статично згадується *пізнання*, без історичного розвитку якого немає ні зростання критичного погляду, самооцінки, ні підвищення якості зв'язку науки з природою і суспільством, духовним світом людини, людей, ні удосконалення їх мислення та дій.

У другому випадку (1996) *пізнання* вже згадане у розвитку, залучене до структуризації та систематизації, звідси мають місце «отримання нового знання», «перевірка» його, «систематизація і розповсюдження її (науки) результатів». Але... одночасно забуто традиційні три об'єкти науки – «природа, суспільство і мислення» (вони навіть не згадані у визначенні). Отже, загалом помітні не лише традиційна *частковість* підходів і визначень, але й додатковий еклектизм, «кидання з однієї крайності в іншу». Хоча поряд з цим бачимо справедливую критику «прагматичного зв'язку Н(ауки) і виробництва», а також «посилення тенденції дегуманізації як індустрії, так і Н(ауки)». Значну ж тенденцію дегуманізації суспільства не згадано, немов її не було, немає чи не заведено помічати.

Зазвичай нема згадки й про методи, загалом методологію у визначеннях терміна «наука» у філософських словниках ХХ ст. як масовій формі удосконалення філософсько-світоглядних знань. Методу, методології науки зазвичай відведені лише замкнено окремі статті. Взагалі відокремленість, окремість (а це теж показник частковості підходів) – на жаль, переважна риса ХХ століття в науці загалом, у філософії, конкретних науках зокрема.

На початку ХХІ ст. у «Філософському енциклопедичному словнику» (К.: 2002) – і це приємно – багатьох із зазначених недоліків вже немає.

Про це свідчать такі фрагменти визначення науки: «Наука – соціально-значуща сфера людської діяльності, що спрямована на виробництво та систематизацію знань про закономірності існуючого засобами теоретичного обґрунтування та емпіричного випробування і перевірка пізнавальних результатів (істинності, достовірності, інтерсуб'єктивності)... Н(аука) є також соціальним інститутом, який об'єднує вчених з їх знаннями, кваліфікацією та досвідом... Спадкоємність досвіду та знань, єдність традицій та новаторства – істотні особливості розвитку Н(ауки), що пов'язані, зокрема, з утворенням наукових шкіл, творчими дискусіями та боротьбою думок» [29, с. 410–411].

Особливо варто відзначити і можливість, і наявність об'єктивного, *цілісно-системного*, до того ж *квадріадного* методу і підходу до *структури* рушійних сил науки.

Про це у «Філософському енциклопедичному словнику» (2002) сказано: «Розвиток науки характеризують: *метод* (як *шлях* дослідження, спосіб формування та усвідомлення); знання, відкриття (як форма прирощення знання); технологія (як спосіб використання знань)» [29, с. 411].

Тут важливим є те, що «*метод*» чи не вперше свідомо визначено цілісно, в єдності двох його функцій: і як «*шлях* дослідження», і як «*спосіб*».

Поряд із цим, однак, у Словнику мають місце залишки традиційних частковостей. Насамперед це стосується дисциплінарної *структури* науки. Тут сказано: «Н(аука) має дисциплінарну структуру, яка визначається поділом на галузі *природознавства, суспільствознавства та технікознавства*. Кожна з цих галузей має певну специфіку щодо об'єктів дослідження, щодо співвіднесеності теоретичного та практичного знання, суб'єктивного та об'єктивного, щодо вимог творчості». А поряд: «Н(аука) впливає на формування світогляду з боку затвердження норм раціонального, критичного та адекватного бачення дійсності і в цьому відношенні протилежна містицизму та марновірству» [29, с. 411].

У такому погляді видно традиційний «тріадний» підхід на базі залишків минулого *конкретивізму* і розповсюдженого у сучасності *позитивізму* (про це детальніше – пізніше). Однак наслідок такого погляду, як міркувати, різкий для структури науки загалом і для філософії зокрема.

Виходить, що філософія не є галуззю науки, а значить не є наукою, адже вона зі своїм об'єктом і своїми функціями не зводиться ні до *природознавства*, ні до *суспільствознавства* чи *технікознавства* (а більше галузей у визначенні не зазначено). Якщо ж вважати філософію складовою *суспільствознавства* (як це робилося у 20-ті рр. ХХ ст. під час відомих дискусій і час від часу згадувалося пізніше), або складовою *природознавства* (у звичному розумінні цього поняття), – то це, по-перше, не відповідає Реальній Дійсності з її Пандіастольною (безкінечно розрідженою) Природою, а по-друге – суперечить визначенню поняття «Філософія» у цьому ж Словнику. Цитуємо: «Ф(ілософія) як раціонально-понятійна і логічно обґрунтована побудова наділена рисами теоретичного освоєння дійсності, що надає їй статусу науки. Однак Ф(ілософія) є особливою наукою (все ж наукою – В.У.). Вона виконує специфічні пізнавальні функції, що їх не бере на себе жодна з *природничих* чи *соці-*

огуманітарних наук або сукупність конкретно-наукового знання в цілому. Як кожна наука, Філософія має свій власний предмет і метод дослідження, властиве їй специфічне знання. Предмет філософського дослідження окреслює коло загальноозначуєчих проблем...» [29, с. 670].

Філософія, отже, є навіть не «ще однією» (4-ю) галуззю науки (зі своїми розгалуженнями, теж науками), а – за логікою взаємозв'язків – глибинною, базовою серед чотирьох (квадриади) галузей науки. Це «звичайно не означає», як правильно зазначено у цьому ж Словнику (К., 2002), що філософія «претендує на роль наднауки чи науки наук або що вона володіє універсальною методою, яка безпосередньо відкриває істину» [29, с. 671]. Ми теж не стверджуємо, що й Цілісно-системний метод – це «універсальна метода», яка без допомоги інших методів і матеріалу конкретних наук може усе. Це неможливо, бо це суперечить усім здавна відомим всезагальним законам, про які свідчить безліч фактів: «Єдине у множинному», «Усе взаємопов'язане», «Усе умішане в усьому», «Усе з усього, все всюди і все в усьому», «Усе змінюється, ніщо не зникає», «Усе виникає з усього», «Усе виникає не виникаючи і зникає не зникаючи» (лише ховається і з'являється), «Вивчення часткового має бути після вивчення того, що загальне (рос.: обще) усьому», «ціле передуює часткам», «частина [існує] в цілому, ... ціле в [своїх] частинах». Це розуміли, про це писали Анаксимандр, Анаксимен, Емпедокл, Анаксагор, Аристотель [3, с. 87, 109; 4, с. 68, 69, 103, 127; 25, с. 18, 19], пізніше – Лукрецій [14], Овідій [18] та ін.

Філософія, отже, всупереч вигадкам про неї, «набирає функції загальної методології... Свою загальнометодологічну функцію Філософія виконує тим, що, будучи умоглядним твором і раціональною реконструкцією теоретичного та духовно-практичного освоєння світу, створює загальне культурно-сміслове, інтелектуальне поле і формує адекватний йому концептуальний лад мислення» [29, с. 671] і, додамо, пізнання.

Отже, коли узагальнити, філософія останніх років стала швидше розвиватися. Вона вже значно не задоволена здобутками ХХ ст. і, критично ставлячись до себе, починає виходити на новий рівень розвитку. Значні кроки належать сучасній філософії в Україні. Вони поряд із минулими здобутками особливо показові для чіткого усвідомлення історичних рівнів та етапів розвитку науки та її майбутнього.

Надалі буде можливість критично поставитися до наведених визначень, а поки звернемося до *типологічних* властивостей історичного розвитку науки, їх сприйняття, зважаючи на те, що суть науки, розум і серце її – *методологія* і, зрештою, – *провідний метод*.

Розвивається наука взагалі, звісно, не «по прямій», не одноманітно «вгору». Однак і вислів «за спіраллю» частково охоплює явище, він спрощений, даремно спіраль сприймають як «пружину». Насправді наука прогресує складно, суперечливо, одночасно спіраль-но й зигзагоподібно, у чомусь і колись швидко, стрибками, а десь уповільнено, вже не кажучи про часткові, тимчасові відхилення, суттєві чи формальні ухилення, затьмарення мети тощо.

Те саме властиве й конкретним наукам – і коли розглядати їх внутрішній розвиток, і коли порівнювати інтенсивність розвитку окремих наук між собою.

Наведемо приклад, що стосується 80 років ХХ ст., проте актуальності він не втратив: «З одного боку, фізика, особливо в наші дні, стрімко розвивається. З іншого боку, про філософію (і суспільні науки) цього сказати неможливо... Сьогодні, до того ж, доводиться визнати, що у певному розумінні філософія протягом деякого часу навіть знаходилась «у застої» [19, с. 5].

Це судження дещо категоричне, але в ньому є сенс, коли, однак, процес розвитку оцінювати під час розгортання процесу і «зсередини».

2. Чотири рівні розвитку науки та вихід до сучасності

Як звернутися до найвищого загалу, на рівні суттєвого, то багаторічні спостереження різних вчених за методологічними змінами в науці протягом віків, тисячоліть із системним їх узагальненням з класифікацією кризь призму цілісного підходу дають можливість зробити висновок, що будь-яка наука, коли вона прогресує, удосконалюється, – проходить, і саме на рівні якісних змін в її методах, чотири основні історичні рівні розвитку, між яки-

ми обов'язково є перехідні періоди. Отже, якщо сприймати процес цілісно, то *основні рівні* розвитку світової науки є такими:

1. *Еклектичний*, початковий рівень розвитку;
перехідний період (на базі плюралістичних думок);
2. *Класифікаційний* рівень розвитку;
перехідний період (знову спираючись на плюралізм думок);
3. *Частково-системний* рівень розвитку;
перехідний період (з опорою на плюралізм думок);
4. *Цілісно-системний* рівень розвитку (найвищий, який має свої перспективи розвитку і свої плюралістичні бази).

Простежимо якісні риси цих рівнів, спираючись не на виключні, випереджаючі факти, а на логіку розвитку масових, типових показників – у межах рівнів і між рівнями.

Зосередимося в межах загального прогресивного розвитку науки на поступовості перетворення її фундаменту з примітивного на вищий. Простежимо зміну рівнів від відносно-початку у відносний апогей (апогей, бо мова про розвиток прогресивний). Крізь апогей, який сьогодні у своїх суттєвих рисах вже відомий (див. далі), видно й саму історію – логічний розвиток суттєвих, методологічних баз 4 рівнів.

На першому, досить тривалому початковому рівні (насамперед у довгий період до н. е.), який виникав доволі поступово, в ембріональній науці вживали несвідомо, звісно, Метод еклектичного (окремого, часткового, елементарного) спостереження за об'єктами й оцінки їх. Так, в «Одісеї» Гомера про мову у Менелая сказано: «стисла», а в Одісея мова «красномовна».

Найзначним винятком тут (однак винятком), звичайно, були об'єктивно-цілісні здобутки давньосхідної й давньогрецької науки, особливо філософії. Насамперед це – Хуанді-Жовтий предок, Лаоцзи, Лецзи («Жити за Природою»), Ян Чжу («Берегти свою природу в цілості»), Чжуанцзи («Мислення – дзеркало неба і землі») [27, с. 107], Фалес, Анаксагор, Геракліт та ін. Особливо це стосується Аристотеля, Лукреція, в їхніх працях є численні моменти, риси усіх наступних методів, особливо *цілісно-системного*.

Але типовою особливістю у перший, початковий період було сприйняття об'єктів лише як «одиночних» явищ, окремих одне від одного, уособлених. Результати початкових міркувань – теж окремі й поверхові, вкрай приблизні уявлення про знову-таки чисто окремі, зовнішні риси й складові предмету об'єкта. Інакше кажучи, панував концентрований суб'єктивізм, який лише іноді в окремих випадках дещо підривав окремими ж проблісками початкової, емпіричної реальності й об'єктивності. Тяжіння Суб'єкта (людини) до єдності з об'єктами, Об'єктом було тут суто стихійне, завершувалося початковими ж емпіричними узагальненнями і переважно уявними, умовними поняттями, які поступово множились, підштовхуючи проти себе до зіставлень.

На другому якісному рівні розвитку науки (це десь 1,5 тисячоліття н.е.) після тривалого перехідного періоду використовується, майже несвідомо, Метод класифікаційного пізнання (об'єктів) в його механістичному варіанті.

Добірка емпіричних узагальнень, первинних понять на цьому рівні продовжується. Але понятійні уявлення про об'єкти сприймаються вже не просто як «одиночні» й «окремі», але й як «особливі», що одночасно вказує на якусь спільність між ними, хоча здебільшого й поверхову. Поняття узагальнюються далі, одночасно подрібнюючись на частини, елементи. Спроби це все пов'язувати торкаються, скоріше, зовнішніх рис і знову частковостей (приклад – твори Діогена Лаєртського), але те й інше тоді, як правило, не усвідомлювалося. Тому панувала категоричність суджень, уявлень. Тому й результати лише поверхово класифікувались за розділами, типами, видами. Але й це було вже кроком уперед. *Суб'єктивізм* продовжує панувати, однак реальність, об'єктивність набирали сили. Мова йде про масовий і повільний загальний розвиток науки.

Винятки, звичайно, були, скажімо, у Сенеки, Хайяма, Аль-Кінді, Порфірія, Кузанського та інших, незважаючи на поступки своїй сучасності. Ці винятки були рушійною силою, випереджали час, прискорювали загальний прогрес науки і людської свідомості. Є винятки, що й наш час випереджають, скажімо, у Сенеки про «межу багатства»: «Найближча межа – мати *необхідне*; далі – мати *достатнє*» [22, с. 40]. Тут дійсно є над чим замислитись.

На третьому, *частково-системному* рівні (близько шести останніх століть, починаючи з XV), знову після перехідного періоду, опановується – спочатку механістично, несвідомо, потім напівсвідомо, тому що не під своєю дійсною назвою – Метод *частково-системного* дослідження об'єкта.

Згідно з таким методом (але його називають просто «системним») процеси мислення й пізнання йдуть шляхом «від частки до частки», з виявленням в об'єктах деяких внутрішніх чи зовнішніх зв'язків, з частковим використанням онтологічних законів, з опорою (здебільшого неусвідомленою) на конкретику і суб'єктивні критерії, типу «істина завжди конкретна», «пізнання належить суб'єкту, він і керує», «конкретика найголовніше», «суб'єкт активне начало» тощо. Звідси й була частковість висновків, але це не усвідомлювали.

Були, звісно, численні винятки й у цей історичний період – з досягненням цілісності, органічної системності у представників різних наук, вірувань, політичних спрямувань: у Коперника, Дж. Бруно, Гассенді, Галілея, Спінози, Сірано де Бержерака, Фр. Бекона, К. Саковича, І. Галятовського, Ломоносова, Вольтера, Сковороди, Шіллера, Гете, Дідро, Гердера, Сен-Симона, Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, Менделєєва, Флобера, Е. Золя, Салтикова-Щедріна, Чехова, Маркса, Енгельса, Леніна, Вернадського та ін. Серед багатьох інших цілісно-системних висновків назвемо: «Хочеш бути в гармонії з Природою, підкорись їй» (Ф. Бекон), «Открылась бездна, звезд полна, Звездам числа нет, бездне дна» (М. Ломоносов), «Визначай смак не за шкаралупою, а за ядром» (Гр. Сковорода), «Слаб и робок человек, Слеп умом, и все тревожит» (Пушкін), «Смело верь тому, что вечно, Безначально, бесконечно» (Лермонтов), та ін.

Але показовими для типових частковостей на цьому рівні розвитку науки були головні риси методів Фр. Бекона, Декарта, Гассенді, Гоббса, Локка, Гельвеція, Гольбаха, Канта, Шеллінга. І навіть у Гегеля (нагадаємо хоча б «абсолютизацію ним *тріади*» [28, с. 700]). І це при всіх його численних проривах у *цілісність*. Проривах всупереч, звісно, наслідуванню *суб'єктивних* гносеологічних принципів, зокрема, Канта: «Под каноном я разумею совокупность априорных принципов правильного применения некоторых познавательных способностей вообще. Так, общая логика... канон для рассудка и разума вообще, однако лишь со стороны формы, так как она отвлекается от всякого содержания» [11, с. 415; підкреслені нами частковості – В.У.]. Звідси й у Гегеля є висновки: «природа не здатна до саморозвитку», «містифікована діалектика понять»; наявні у нього й постійні *тріадно часткові й механістичні системи* (суб'єктивно обмежені через сукупність складових при постійній «підміні основ») типу «якість – кількість – міра», чи «одиничне – особливе – загальне», «сутність – явище – дійсність», «суб'єктивне – об'єктивне – ідея» тощо.

Показовим для *частково-системного* рівня розвитку науки є й досить часто ХХ ст. з боку масового наукового рівня. Вульгаризуючи або ігноруючи кращі попередні методологічні здобутки, численні наукові методи ХХ ст., навіть діалектико-матеріалістичний, розвивалися також багато в чому в межах частковостей. Так, навіть «*Системний підхід*» і «*Системний метод*» Берталанфі (з помилковим обранням «ізоморфізма структур» за основу розуміння «системи» [1, с. 80–83]) чи масово-радянського гатунку сприймалися як «*Комплексний підхід*» і «*Комплексний метод*». Комплексну систему розуміли як механістичну, технологічну структурну подібність («ізоморфність структур») на відміну від «організмичності» і «взаємодійності» як суттєвих властивостей системи [29, с. 453–454] з невід'ємністю її складових аспектів, частин, елементів при врахуванні наявності домінант у їхніх взаємозв'язках. Тобто розуміння системного підходу, методу було тоді приблизним, частковим. Ціле теж розуміли частково (вважали, що ціле більше суми частин, – і на цьому зупинялись).

Тому й писали тільки про *зовнішнє* відокремлення *статично* обраного системного підходу: «Історично системний підхід приходить на зміну широко розповсюдженому у XVII–XIX ст. концепціям механіцизму і за своїми прагненнями (задачами) протистоїть цим концепціям»; «Наукознавство широко застосовує ... системні методи дослідження: системний аналіз, системний підхід» [28, с. 429, 305], хоча саме сприйняття кардинальних категорій було ще багато в чому так само механістичним, поверховим. Тому й були у ХХ ст. невдалі висновки типу: «Систематизація завжди однобічна, бо логічні системи неспроможні вичерпно (цілісно, природно, об'єктивно – В.У.) відобразити об'єктивні закономірності об'єктивних систем» [28, с. 628].

Насправді це цілком можливо, як згадано вище і буде доводитись надалі детально. Але можливо це не за допомогою підходу і методу, які панували на цьому рівні: вони теж лише *частково-системні*. «Система» – явище динамічне, вона не виникає одразу в розвинутому, цілісному вигляді, вона поступово стає такою – на базі власної частковості. А.М. Авер'янов довів це детально у книзі «Системное познание мира» [2, с. 168–212]: «Глава IV. Механизм развития систем: 1. Возникновение систем; 2. Становление систем; 3. Система как целое; 4. Необходимость и закономерности качественного преобразования системы».

Те саме історично відбувається і з Методом системних досліджень. Метод спочатку виникає в межах мислення не інакше, як еклектично, потім еклектика класифікується, далі стає *частково-системним* (бо в межах почуттів Суб'єкта як частини), і не одразу його частковість помічається (причина та сама). Тільки поступово, під впливом пізнання, він, нарешті, усвідомлюється природно як *цілісно-системний*. І поки цього не стало, в науці є багато частковостей, які стикаються, суперечать, співіснують, протистоять одна одній.

Так, зокрема, на одній сторінці [28, с. 344] писали: «...починаючи з 19 ст. у філософії (Гегель), природознавстві (Дарвін), суспільних науках все чіткіше формувалось переконання у необхідності історичного підходу до природних і суспільних об'єктів як систем, що саморозвиваються (*Органічні системи*)». Звертаємо увагу на «природні об'єкти» як *органічні* системи. А на іншій сторінці [28, с. 538] можна побачити протилежне, тобто віднесення природних «атому» й «молекули» до *неорганічних* систем: «...розподіл цілісних систем на органічні і неорганічні базується на тому, що в *неорганічній* системі (атом, молекула тощо) властивості частин хоча й відображають природу Цілого, але все ж таки визначаються головним чином внутрішньою природою *частин*, тоді як органічній системі, якою є, наприклад, біологічні й соціальні об'єкти, властивості частин цілком визначаються властивостями Цілого».

До яких наслідків це призводить? До багатозначного розриву теорії і практики. Елементарні частинки: протони, нейтрони, піони, електрони, мюони, мезони, тау-частинки тощо – «компоненти органічного Цілого», атома, які, «будучи продуктом його розвитку, не можуть бути виділені з нього як зовнішньо обособлені частини без втрати їх нової природи» (Филос. словарь. – 1986 [27, с. 538]). Між тим теоретично елементарні частинки атома по більшості осмислювалися за властивостями неорганічної системи.

Протиріччя виявляється й у таких двох наукових позиціях. Згідно з першою «весь наш життєвий досвід каже про те, що вивчення елементарних частинок становить на сьогодні найправильніший – а можливо, і єдиний – шлях до розуміння фундаментальних законів природи» (С. Вайнберг. Открытие субатомных частиц / Пер. с англ. – 1986 [6, с. 228]). У той же час згідно з іншою науковою позицією «необхідно знати ключі до «мови» природи. Методологія системного пізнання якраз і є одним з таких «ключів», що допомагає розібратися у механізмі світобудови і законах її руху... Метод пізнання і результати пізнання взаємопов'язані, впливають одне на одне: метод пізнання сприяє більш глибокому проникненню у суть речей і явищ; у свою чергу, накопичені знання вдосконалюють метод» (А.Н. Аверьянов. Системное познание мира. – 1985 [2, с. 262, 260]).

Отже, доки Метод не змінився, доти він тяжітиме над фізикою. Відколи ж змінився, знову не фізика тяжіє, а Метод окремих досягнень. Отже, насамперед не вивчення елементарних частинок атома, а Метод вивчення – «найправильніший шлях до розуміння фундаментальних законів природи».

Можна навести багато подібних прикладів і не тільки з фізики. Наведене ж – важливе тому, що змушує бачити провідну роль методології дослідження. Саме *методологічні* сперечання, суперечливі міркування посилюються в кінці розвитку кожного рівня, *частково-системного* теж.

Оскільки завжди «теорії спрямовують експериментальний пошук, практику» [19, с. 56], до їх розвитку цілком свідомо й звертались вчені різних наук саме у той час, що непомітно переростав у «перехідний період».

3. Суперечливі методологічні частковості

Які методологічні принципи і принципи уявлення не влаштовують саме у теперішній «перехідний період»?

Один з них, який турбує найбільше, традиційний принцип (з XVIII ст.) наявності у пізнанні так званого *трансцендентального* (пізнаваного) і *трансцендентного* (принципово непізнаваного), що є інструментарієм Канта, Гегеля, їхніх наступних та сучасних послідовників.

Іммануїл Кант зокрема писав про механізм цього: «Усяке наше знання починається з *чуттів*, переходить потім до *розсудку* і завершується в *розумі*, вище за яке нема в нас нічого для обробки матеріалу споглядання» [11, с. 6]. Звідси навіть і в наш час здебільшого констатують: «*Абстрактне і конкретне* – категорії, які розкривають відношення мислення до дійсності і розвиток самого мислення. Найзагальніша їх відмінність полягає у тому, що мислення є сукупністю узагальнень (абстракцій), а в дійсності існують лише окремі одиничні речі: «немає лева взагалі» (Гегель). Тобто дійсність конкретна, одинична, а мислення абстрактне, загальне... Співвідношення дійсності і мислення відбивається також у наступних двох смислах конкретного: чуттєво конкретне і розумово конкретне. Чуттєво конкретно є сама дійсність. А мислення має декілька стадій розвитку, розкритих генетичною психологією: це наочно-дієве, наочно-чуттєве та абстрактне мислення» [29, с. 4].

А тепер поміркуємо, згадуючи, що «конкретне» і «абстрактне» – протилежності. По-перше, зокрема, це веде до доволі сумнівного висновку: що *дійсність*, якщо вона лише конкретна, виглядає *вужче*, ніж *мислення*, бо мислення, як, здавалось би, виявлено, не лише конкретне («наочно-дієве», «наочно-чуттєве»), але ще й абстрактне. До того ж у цьому помітні, на жаль, і «підміна основ міркувань», і «механічний відрив протилежностей», а внаслідок маємо і той сумнівний висновок, що ЗА межами Дійсності, яку вважаємо безкінечною, є немов «абстрактне мислення», і тоді Дійсність є кінечною.

Для виходу з цих суперечностей внаслідок *частково-системних* міркувань з їх неузгодженостями й протиріччями нагадаємо таке, на що вже звернули увагу у наш «перехідний період».

У книзі А. Макарова «Світло українського бароко» оприлюднено такий факт з історії філософської думки в Україні XVII ст.: у Касіяна Саковича (ректор Київської братської школи) в «Трактаті про душу» «йдеться про тогочасну теорію психічного відображення. Згідно з нею, зір і дотик існують для того, щоб людина сприймала видимі речі. За допомогою інших чуттів вона здатна сприймати й дещо невидиме: невидимий смак, невидимий запах, невидимі звуки. Це *видимий і невидимий* світ тілесних чуттів. Але є ще невидимі сутності речей і явищ, які тіло сприймати не може. Ці «умныи существа» – ідеї – пізнає *розум* (безпосередньо, власне сам)... Зразки такого наочного пізнання безтілесного світу абстрактних понять знаходимо, наприклад, у «Ключі розуміння» Іоанікія Галятівського (ректор Києво-Могилянської академії). З приводу цього далі бачимо у книзі А. Макарова, є й деякі пояснення, зокрема: «Сучасні теоретики вважають, що ці ментальні чи астральні явища наділені «подобом і буттям»... Інші дослідники, як тепер кажуть, «польових форм буття», припускають, що за межами наших відчуттів існує цілий світ «біоплазмодів», які також мають безпосереднє відношення до тих світоглядних суттєвостей, якими ми орудуємо і яких до недавнього часу вважали продуктами нашої довільної інтелектуальної діяльності» [33, с. 90–92].

До цього слід додати й те, що до «невидимих сутностей речей і явищ» вже давно відносимо «*енергію*», навіть безмежно тонку, «*пандіастольну*» (безкінечно розріджену і все-сильну), якою є відомі усім «*всезагальні об'єктивні принципи, закони*». Ця енергія сприймається безпосередньо і тільки *розумом*. Отже, у людини є два основні типи органів/засобів сприйняття й усвідомлення Дійсності – і *органи чуття* (для сприйняття речей, конкретик, тобто згущеної матерії), і *органи/засоби/властивості розуму* (для сприйняття «сутностей», матерії розрідженої, тобто *діастольної, енергії*, разом і природних, всезагальних законів і принципів, методологічних сил).

Уточнюються у наш час і багато інших методологічних закономірностей. Зокрема і те, що закономірності об'єктів дослідження, хоча й розуміються як єдність «окремого» й «однакового», але «однакове» сприймається поки лише як тільки «загальне». Адже саме це пов'язане з *частковим*, «*тріадним підходом*» (до об'єкта), тим підходом, який *домінує* на *частково-системному* рівні. *Тріадний* підхід – це, як пишуть, «єдність, утворена *трьома* окремими частинами, елементами». Він розуміється як «термін, яким позначають ідею про триступеневість розвитку».

Витоки його бачать від Платона і неоплатоників (однак, це теж частковість: насправді – багато раніше і зі Сходу).

Найповніше обґрунтування цієї ідеї зводять до праць Гегеля, який вважав, що розвиток проходить (лише) три ступені: *теза* – вихідний момент, *антитеза* – заперечення тези і перетворення її на свою протилежність; і *синтез* (синтеза), що, у свою чергу, стає вихідним моментом подальшого руху і поєднує риси попередніх ступенів (двох), повторюючи їх на вищому рівні (однак без урахування бінарної дії принципу домінанти, як побачимо пізніше).

І хоча в радянські часи було широко відомо, що Гегель, нагадаємо, абсолютизував «тріаду», перетворив її на формальний прийом побудови своєї філософської системи, затвердив як абсолютну схему *триступеневого* розвитку «поняття» [28, с. 700], – між тим практика наукового дослідження саме на «тріаду» здебільшого й спиралася на цьому, *частково-системному* рівні. Адже критика її – це не протиставлення їй іншої, так само детально позначеної системи чи схеми.

Ось чому на цьому історичному рівні у філософії склалася така система: «одиничне – особливе – загальне» [31], як і лише *три* складові частини марксизму, лише три складові об'єктивної реальності: природа, суспільство і мислення (див. момент визначення науки у першому реченні цієї статті), як і лише три закони об'єктивної дійсності (три відомі закони діалектики). Або – лише *тріадна* система «рух, простір і час»: «Формами об'єктивного буття і розвитку Матерії є рух, простір і час» [28, с. 364]. І це – паралельно і існуючим одночасно і багатократно «бінарним» поділом, «на два»: зміст і форма, суть і явище, можливість і дійсність, поняття і категорія, стан і розвиток, структура і система, взаємовідносини і взаємодія тощо. Означене також існує і в побуті: ліво – право, назад – вперед, верх – низ, внутрішнє – зовнішнє тощо.

Одночасно, на відміну тепер вже від «бінарності», відповідно до «тріади» у фізиці «мали» (швидше – *бачили*, як бажалося), коли йшлося про складові атома, – протон, нейтрон і електрон. А коли йшлося про частинку «мезон», її уподібнювали лише «ТРИГРАННІЙ піраміді» («одна сторона відповідає негативно зарядженому мезону, друга – мезону з позитивним зарядом, а третя – їх нейтральному побратиму»). Коли ж мова заходила за «спін мезону», він бачився знову лише у «трьох напрямках – уверх, униз і вбік» [5, с. 10,11]. Нейтрино теж шукали 3 типів. Що ж до «кварків», їх «знайшли» (осмислили) спочатку 3, потім 5 і далі згідно з «подвійною тріадою» почали на той час очікувати шостий [5, с. 28].

Лише наприкінці цього історичного рівня до 3 типів «фундаментальних взаємодій» (у Моделі великого об'єднання): електромагнітної, слабкої і сильної взаємодії – почали додавати, але не завжди і не усюди, четверту – гравітаційну. А поряд з 3 типами нейтрино, 3 типами кольорових зарядів у кварків і глюонів почали знаходити – тепер вже за принципом *бінарності* – 8 видів глюонів, 4 різні стани у квантів, 2 типи нуклонів («нуклон нагадує монету: одна її сторона – протон, а друга – нейтрон») і т. д.¹

До наведених прикладів можна додати приклади з хімії, синергетики, історії, географії, психології, літературознавства, інших наук, спираючись на наукову і науково-популярну літературу, яка також вдосконалює творче мислення масового читача².

Цим стислим переліком фактів, пов'язаним із третім, *частково-системним* рівнем розвитку наук, можна було б і завершити наш розгляд рівнів – згідно з «тріадним поділом». Але за принципом *природної бінарності*, яку підказують конкретні факти і Пандіас-тольні закономірності, – підемо далі і звернемося до рівня 4-го, логічно наступного за всіма показниками.

¹Про це див.: В.С. Барашенков. Кварки, протоны, вселенная – 1987 [5, с. 10, 28, 29, 30, 33, 37 тощо]; Физика космоса. Маленькая энциклопедия. – 1986 [26]; Л. Валантэн. Субатомная физика: ядра и частицы. В 2-х частях / Пер. с франц. – 1986 [7] та ін.

²Про це див.: И.С. Шкловский. Вселенная, жизнь, разум. – Изд. 5-е. – 1980 [32]; Мартин Голдстейн и др. Как мы познаем. – Пер. с англ. – 1984 [8]; Редже Т. Этюды о Вселенной. – Перевод из итал. – 1985 [22]; Э.А. Новиков. Планета загадок. – Изд. 4-е. – 1986 [17]; Климонтович Н.Ю. Без формул о синергетике. – 1986 [13]; Зигель Ф.Ю. Путешествие к недрам планет. – 1988 [10]; Т. Чеховская, Р. Щербаков. Ошеломляющее разнообразие жизни. – Изд. 2. – 1990 [30]; М. Карпенко. Вселенная разумная. – 1992 [12]; В.В. Налимов. В поисках иных смыслов. – 1993 [16]; та ін.

4. Головні принципи четвертого, апогейного рівня науки

На четвертому, вищому, апогейному рівні розвитку науки – *цілісно-системному* – після перехідного періоду з його усвідомленням, що будь-яка система не одразу, а поступово перетворюється на цілісну, – практикується, тепер вже цілком свідомо, найбільш об'єктивна, всезагальна методологія і Метод *цілісно-системного* мислення й пізнання/дослідження об'єкта як *цілого*.

Тут вже не метод (пізнання, мислення Суб'єкта) є джерелом, інстанцією визначальною, а, навпаки, Об'єкт. Тепер він диктує свої закономірності методу дослідження. Саме Об'єкт усвідомлюється в першу чергу і як розвинута, тобто цілісна система. Онтологічні закономірності об'єкта (суто природні, незалежні від свідомості) сприймають тепер як «однакове» вже не лише у звичних межах «загального». Вони сприймаються у суттєвій функції – як «*всезагальне*». Це є виразом *безкінечності*, якій на попередньому, третьому рівні або не було місця, або безкінечність сприймалася формально. Через це «*всезагальному*» раніше відводилося місце, підпорядковане «загальному» [31, с. 132], хоча у тім є порушення логіки, і в дійсності є завжди навпаки.

Тут усвідомлюється, зрештою, і реальна наявність так званої «*Всезагальної* категоріально-понятійної системи», вона ж *енергетика* будь-якого об'єкта і насамперед Цілісного Об'єкта Взагалі – самої Дійсності.

Система ця усвідомлюється як абсолютно відкрита і відносно замкнена. Кожна її «клітинка» – і окреме (з одного боку) і *однакове* (з протилежного боку). У цій Всезагальній системі категорій і понять знаходять своє місце і «особливе» з «одиничним». Тобто цей рівень вбирає у себе попередній, третій, як у свій час третій увібрав другий, а другий увібрав перший, початковий рівень.

На цьому вищому рівні домінують вже не «*тріадний* підхід», а *бінарний* і *квадріадний* у різних формах. *Квадріадний* (подвійно бінарний) вбирає в себе як частку підхід *тріадний* і тепер вже щільно єднається з Природою будь-якого об'єкта, бо сприймає об'єкт «перехресно», протилежно (а не суперечливо) – не лише впродовж і вшир, але й у пандіастольну глибину, не відриваючись від конкретики. Тобто всюди з урахуванням наявності протилежностей, не забуваючи підпорядкованої, локальної функції суперечностей (на відміну від звичного стереотипу ХХ ст.).

Наукові результати на цьому рівні – це найбільш об'єктивні (відповідні об'єкту) уявлення про суттєвий внутрішній і зовнішній взаємозв'язок як у самих категоріях, поняттях, так і між ними. Так, з одного боку «Виявляйте *значення слів*, і ви позбавите світ *половини його оман*» (Рене Декарт), а з другого – «Виявляйте *взаємозв'язки слів*, і ви позбавите світ *другої половини його оман*». Це тому, що категорії і поняття об'єднані і *координативно*, і *субординативно*, на кожному кроці є єдність і протилежність, вони внутрішньо, тому й зовнішньо перевтілюються одне в одне. Виявляється, все це завжди теж існує в реальній Дійсності буквально всюди.

Разом гносеологічні категорії та поняття допомагають у межах адекватності (вперше!) все ширше і глибше відображати й розуміти іманентну природу об'єкта, його предметів (сторін), природу їх власних складових (аспектів) у взаємозв'язках і взаєморозвитку. Суб'єкт (людина) набирає при цьому незвичної (також всесильної) сили через єдність з об'єктом як цілим і з кожним його проявом. І все це – на ґрунті розуміння *об'єкта як цілісної єдності його структури і системи*, які вперше бачаться як взаємоперехідні через ряд здебільшого відомих опосередковуючих частин та елементів.

Новий метод стає *рухливим* (вперше!), і цей рух дозволяє цілком відповідно усвідомлювати і практично діяти з *рухливими* об'єктами (а інших взагалі немає). Рухливе, як відомо, пізнається рухливим. Так, якщо знаємо і практично залучаємо в підході до обраного об'єкта такий, скажімо, взаємозв'язок всезагальних принципів: «Завжди властива абиякому об'єкту його *суттєва єдність в однині* і одночасно *форми прояву у множині*», – тоді багато що усвідомлюється інакше.

Так, наприклад, стає зрозуміло, що *форми прояву* художнього конфлікту в літературі *множинні*, тому й *різні* (зіткнення людей, зіткнення людини і обставин, зіткнення бажань чи поглядів в духовному світі героя, зіткнення негативних персонажів чи персонажа нега-

тивного і персонажа позитивного, зіткнення якостей: скажімо, добра і зла, розуму й невігластва; зіткнення різних обставин чи явищ, як, зокрема, у прислів'ї «Ранок вечора мудрий», і т. д., і т. п.).

А от, у свою чергу, суттєва єдність і тому суттєве визначення конфлікту – одне на всіх: «конфлікт – це зіткнення образів у творі» (детальніше: 15; 20). А це означає, що незалежно ні від кого «конфлікт – це властивість кожного твору» [20, с. 8], і тим самим «безконфліктних творів взагалі немає». Так само і далі: оскільки, сюжет – це, суттєво, форма будови і розвитку конфлікту, то це означає, що і сюжет однаково має місце у будь-якому творі, а от форми його прояву безкінечно різні: в одних творах сюжет – зовнішній, в інших внутрішній, в одних – психологічний, в інших світоглядний, в одних – повний за розвитком, в інших неповний, в одних – великий, в інших малий...

Результати наукових досліджень на цілісно-системному рівні вперше набувають, крім зазначеного, й суто практичної відповідності. Це тому, що наука свідомо існує і розвивається далі (вперше!) у найсильнішому силовому полі взаємодії двох основних суто реальних сил. З одного боку, це відбувається під впливом дії об'єктивних і всезагальних гносеологічних закономірностей, а із іншого – під впливом емпіричних висновків з приводу обраної для пізнання конкретики. Ці дві гносеологічні сили мають свої власні витoki і пояснення у сфері гармонійної взаємодії найсильніших реальних онтологічних матеріальних утворень, про які мова буде у свій час.

Побіжно нагадаємо деякі штучні, містичні ідеї екзистенціалізму, філософії життя, постмодернізму, постструктуралізму, особливо хаосу життя, шизоаналізу, номадології, деконструктивізму, цих вкрай згубних егоцентрично-світоглядних витворів останніх років [25, с. 320–326]. Чого варті хоча б такі хибні «ідеї», як «смерть автора», «смерть роману», чи «опірність теорії», бо вона «не веде до пізнання дійсності». Або такі хитрі витвори деконструктивіста Поля де Мана: «Література – фікція (омана) не тому, що певним способом відхиляються від пізнання «дійсності», а тому, що це не є *a priori* певним, що *функції мови* представляються принципами, які є такими або *подібними* до принципів феноменального світу. Тому *a priori* не є певним, що література – надійне джерело інформації про щось» [21, с. 649]. Але вже саме «апріорі» (тобто «до», «без досвіду») є оманливою вигадкою, бо ігнорує об'єктивний і всезагальний принцип *взаємозв'язку усього з усім*. І тоді – оманливими стають взагалі усі всезагальні об'єктивні і всесильні принципи-закони, а з ними і **Природа** усієї Дійсності («*pri* (ma) + *ro* (te) + (o) *d* (e)» тобто «першо + збуджувач + усього»). Тоді до чого й «ідея» де Мана про те, що «функції мови» не є «подібними до принципів феноменального світу», як його немає, та й саме сказане де Маном – теж фікція (омана). Та й загалом виходить, що «усе фікція» і «взагалі нічого ніде немає», як немає і самого де Мана.

Подібні «шизоїдні ідеї», «міфотворчі спрямування» з їх механістичними тріадними сполуками (замість органічних ступеневих єднань) властиві й постулатам Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, зокрема: «*єдине* може існувати паралельно до протилежностей, *ціль* – окремо від частин і не об'єднуючи їх», «*міфічне* походження, яке є *Єдиним*, або, радше, це примітивна єдина подвійність», «ми розрізняли *ТРИ* великі соціальні машини, які відповідали *дикунам, варварам та цивілізованим людям*» [9, с. 9–10, 167, 269].

Отже, через такі (міфічно-фікційні чи хитрі) перешкоди якраз і виникає складність сприйняття нового. *Нове*, як відомо, при засвоєнні проходить *три* етапи (знову це «*три*»): перший етап – «цього не може бути», другий – «у цьому щось є», і третій – «хто ж цього не знає». Читач має сам вирішити, на якому з цих етапів він зараз знаходиться і яким для нього є етап наступний. Одночасно корисно виявити, який етап тут не помічено, пропущено у цій «*тріаді* етапів»:

– чи той, що за логікою має бути *четвертим*? (Але тут є четвертий етап, який враховує *безкінечність*: «хто ж цього не знає»);

– чи той, що є *між другим і третім* етапами?.. Як його назвати? – «це варте уваги» чи «це вже варте засвоєння»? Усвідомлення змісту цього етапу нагадає насамперед і про дію *закону домінанти* під час *процесу міркування* (навіть у 2 варіантах, тобто з бінарністю), а потім – і про саму *необхідність*, якою завжди, незалежно ні від кого, тобто *об'єктивно* завершується *кількісне накопичення прогресивних можливостей*...

А загалом, це й є ще один з показників нашого сучасного й масового «*перехідного періоду*» в науці (приблизно з 70-х років ХХ ст.) від третього, *частково-системного* етапу розвитку, яким здебільшого вже незадоволені, до *наступного четвертого*, саме *вищого* етапу, теж об'єктивного, але вже суто природного, тобто *цілісно-системного* розвитку науки загалом і, отже, наук конкретних.

Список використаних джерел

1. Аверьянов А.Н. Система: философская категория и реальность / А.Н. Аверьянов. – М.: Мысль, 1976. – 188 с.
2. Аверьянов А.Н. Системное познание мира / А.Н. Аверьянов. – М.: Мысль, 1985. – 263 с.
3. Аристотель. Соч.: В 4 т. – Т. 1 / Аристотель. – М.: Мысль, 1975. – 552 с.
4. Аристотель. Соч.: В 4 т. – Т. 3 / Аристотель. – М.: Мысль, 1975. – 613 с.
5. Барашенков В.С. Кварки, протоны, вселенная / В.С. Барашенков. – М.: Знание, 1987. – 192 с.
6. Вайнберг С. Открытие субатомных частиц / С. Вайнберг. – М.: Мир, 1986. – 285 с.
7. Валантэн Л. Субатомная физика: ядра и частицы / Л. Валантэн. – В 2-х т. – М.: Мир, 1986. – 272 с.; 336 с.
8. Голдстейн М. Как мы познаем / М. Голдстейн, И. Голдстейн. – М.: Знание, 1984. – 256 с.
9. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі. – К.: Карме-Сінто, 1996. – 384 с.
10. Зигель Ф.Ю. Путешествие к недрам планет / Ф.Ю. Зигель. – М.: Недра, 1988. – 220 с.
11. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант. – Симферополь: Реноме, 1998. – 462 с.
12. Карпенко М. Вселенная разумная / М. Карпенко. – М.: Мир географии, 1992. – 400 с.
13. Климонтович Н.Ю. Без формул о синергетике / Н.Ю. Климонтович. – Минск: Выш. школа, 1986. – 223 с.
14. Лукреций. О природе вещей / Ред. латин. текста и перевода Ф. Петровского / Лукреций. – М.: Изд-во АН Союза ССР, 1946. – 452 с.
15. Муромський В.П. К современным спорам о драматическом конфликте / В.П. Муромський // Вестник Ленингр. ун-та. Серия истории, языка и литературы. – 1965. – № 2. – Вып. 1. – С. 86–95.
16. Налимов В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов. – М.: Прогресс, 1993. – 280 с.
17. Новиков Э.А. Планета загадок. – Изд. 4-е / Э.А. Новиков. – М.: Знание, 1986. – 236 с.
18. Овидий. Метаморфозы / Пер. А. Содомори / Овидий. – К.: Вища школа, 1985. – 365 с.
19. Панченко А.И. Философия, физика, микромир / А.И. Панченко. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
20. Полежаева Т.В. Конфлікт і колізія в контексті розвитку літературознавства ХХ–ХХІ ст.: Пос. для студентів / Т.В. Полежаева. – К.-Луцьк: ВАД, 2011. – 32 с.
21. Ман П. де Опірність теорії / Поль де Ман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – 2-е вид, доп.; за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 641–659.
22. Редже Т. Этюды о Вселенной / Т. Редже. – М.: Мир, 1985. – 191 с.
23. Сенека. Моральні листи до Луцілія; пер. з лат. А. Содомори / Сенека. – К.: Основи, 1996. – 384 с.
24. Словник іншомовних слів / уклад. Л.О. Пустовіт [та ін.]. – К.: Рідна мова, 2000. – 1017 с.
25. Современный философский словарь / С.А. Азаренко, В.А. Алексеева, Д. Анкин [и др.]; под общ. ред. В.Е. Кемерова. – М. – Бишкек – Екатеринбург: Одиссей, 1996. – 608 с.
26. Физика космоса. Маленькая энциклопедия / под ред. А. Сюняева. – Изд. 2-е. – М.: СЭ, 1986. – 783 с.
27. Философский словарь. А-Я / под ред. И.Т. Фролова. – Изд. 5-е. – М.: Политиздат, 1986. – 590 с.

28. Філософський словник / за ред. В.І. Шинкарука. – 2-ге вид. – К.: УЄ, 1986. – 796 с.
29. Філософський енциклопедичний словник / В.І. Шинкарук, Є.К. Бистрицький, М.О. Булатов та ін. – К.: Абрис, 2002. – 744 с.
30. Чеховская Т. Ошелмляющее разнообразие жизни / Т. Чеховская, Р. Щербаков. – М.: Знание, 1990. – 128 с.
31. Шептулин А.П. Диалектика единичного, особенного и общего / А.П. Шептулин. – М.: Высшая школа, 1973. – 273 с.
32. Шкловский И.С. Вселенная, жизнь, разум. – Изд. 5-е / И.С. Шкловский. – М.: Наука, 1980. – 320 с.
33. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.

В исследовании представлена сугубо объективная картина четырех исторических уровней развития любой науки – с опорой на типологию развития ее методологии как основы, на примерах из разных наук, в частности литературоведения, – и кратко идет речь о современном «переходном периоде» в науке вообще, в отдельных науках также, от привычного, частично-системного уровня к высшему, сугубо природному, то есть целостно-системному.

Ключевые слова: наука, методология, исторические уровни развития науки, литературоведение, теория литературы, монадно-дуадно-квадриадный метод, целостность, системность, частичная системность, целостно-системный уровень.

The study presented a purely objective picture of the four historical levels of development of any science – relying on the development of a typology of its methodology as a basis for examples of different sciences, particularly literary criticism – and briefly refers to the current «transitional period» in science in general, and in some sciences as well, from the usual partially – system to the highest level, purely natural, that is, the holistic-systemic.

Key words: science, methodology, historical levels of development of science and literature, literary theory, monad-dyad-tetrad method, integrity, consistency, partly systemic, holistic-systemic level.

Одержано 14.05.2014.

УДК 821.133.1.09

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

СОВРЕМЕННЫЕ ДИСКУССИИ О КОНЦЕПЦИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ РОМАНЕ-ДИАЛОГЕ Ж. ДАВИДА

В статье предлагается анализ художественно-филологического романа-диалога Жерома Давида «Призраки Гете: метаморфозы “мировой литературы”» (2011) в контексте современных литературоведческих и литературно-критических дискуссий.

Ключевые слова: мировая литература, литературоведческие термины, Гете, роман-диалог.

Традиционно филологи сетуют – или просто констатируют, что, в отличие от терминов точных наук, литературоведческие термины сложны, многозначны, неустойчивы, порой разноречивы и требуют постоянного переопределения. Однако и в теории и истории литературы есть определенное количество понятий, которые используются если не как аксиоматичные, то все же как вполне определенные в своих параметрах и смыслах. На мой взгляд, одним из таких понятий является Weltliteratur – мировая литература. По крайней мере, в нашем литературоведении, насколько я могла заметить, последние – они же, собственно, практически, первые фундаментальные исследования по проблеме всемирной литературы, относятся к 1980-м годам: это монография В.А. Аветисяна «Гете и проблемы мировой литературы» (1980), на основе которой автор защитил диссертацию в 1987 г., и книга С.В. Тураева «Гете и формирование концепции мировой литературы» (1989). Немногочисленные отдельные статьи по тем или иным аспектам названного понятия, появившиеся позднее названных книг, скорее конкретизируют положения названных работ, чем вносят в их концепции что-то принципиально новое, поэтому позволю себе их не перечислять.

Совсем иначе обстоит дело в западном литературоведении. Здесь вокруг понятия – концепции – состава «мировой литературы» самые горячие споры развернулись как раз на рубеже XX–XXI ст. Как утверждает Дидье Кост, автор рецензии на монографию Ж. Давида, помещенной на сайте «Фабула» [1], происходящий процесс глобализации культуры, литературы, истории заставляет задуматься, можно ли применять и сегодня методы, работавшие в филологии последние 50 лет, какие новые задачи стоят на повестке дня исследователей – и какие традиционные понятия вновь актуальны? Ученый отмечает сильнейшим образом возросший интерес западных литературоведов к понятию «мировая литература», его политическому, этическому и эстетическому содержанию.

При этом французские, точнее, франкоязычные филологи упрекают себя за своего рода отставание в деле проблематизации гетевского термина, поскольку книга профессора Женевского университета Жерома Давида «Призраки Гете: метаморфозы “мировой ли-

тературы»», вышедшая в 2011 году [2] – лишь третий труд на эту тему: первый – известная (и переведенная на русский язык) работа Паскаль Казанова «Мировая республика литературы» (1999) [3], а второй – коллективная монография К. Прадо и Т. Самуайо «Где находится мировая литература?» (2005) [4].

В самом деле, в англоязычном литературоведении исследований на эту тему не просто больше: они фиксируют постоянно ведущиеся дискуссии по поводу названного понятия, его содержания, границ, эволюции, соотношения с другими понятиями и т. п.

Но книга Ж. Давида представляет интерес не просто потому, что подключает франкоязычных литературоведов к актуализации дискуссии вокруг гетевской концепции, она важна и тем, как это осуществляется ученым. Книга состоит из следующих разделов: Пролог – В аэропорту. Часть первая. Космополитизм. Веймар, 1827. Брюссель, 1847. Часть вторая. Педагогические идеи. Чикаго, 1911. Петроград, 1918. Часть третья. Ученый спор. Нью-Хейвен через Стамбул, 1952. Нью-Йорк (и Париж). 1999. Эпилог. Франкфурт, 2011. Как пояснил сам Ж. Давид в интервью Лионелю Рюффелю [5], ему предложили написать для издательства «Прэри ординэр» исследование о «мировой литературе». Предложение исходило от издателя Никола Вьейказа, который видел актуальность проблемы, бурно обсуждавшейся англоязычной науке, и предлагал синтезировать имеющиеся точки зрения. Ж. Давид столкнулся с необходимостью найти, как он говорит, верный тон для такого труда: нужен ли такой синтез, кому он будет адресован? Все ли потенциальные читатели осознают важность понятия «всемирная литература»? В результате он решает построить книгу как своего рода филологический диалог (под впечатлением чтения Дидро), пригласить к этому диалогу Франко Моретти – современного критика-марксиста (разумеется, такое приглашение – воображаемое), не просто излагать различные концепции гетевского понятия, пытаясь искусственно синтезировать их, а выявлять проблемные точки этих концепций, размышлять о них в процессе воображаемой дискуссии.

Составленная автором аннотация также представляет собой воображаемый диалог:

– Литературный агент: В двух словах, о чем история?

– Он (т. е. один из собеседников в книге Ж.Д.): Два персонажа спорят об исторических формах употребления понятия «мировая литература».

– Я (т. е. сам Ж.Д.): От Гёте до П. Казанова.

– Литературный агент: Назовите мне несколько ключевых слов.

– Он: О, легко! Речь идет о современных формах гуманизма, об амбициях и страхах, связанных с идущей в течение двух веков глобализацией, об амбивалентности критики самой категории универсальности.

– Литературный агент: А какие еще фигурируют имена?

– Я: Карл Маркс, Эрих Ауэрбах, Эдвард Саид, Дэвид Дэмрош, Франко Моретти. Не считая тех, которые вне контекста ничего вам не скажут (См. текст на обороте обложки).

Монография открывается прологом «В аэропорту», в котором некто (Он) вступает в диалог с автором (Я) по поводу понимания им гетевского термина «Weltliteratur». Три части монографии («Космополитизм», «Педагогические идеи», «Ученый спор») содержат анализ основных вех развития концепта «мировая литература». В первой части в разделе «Веймар, 1827» собеседники анализируют содержание этого понятия у Гете. По мнению Ж. Давида («Я»), термин «Weltliteratur» тесно связан с поэтикой «веймарского классицизма», не случайно писатель использует слово «allgemein» (всеобщий, универсальный), размышляя о культурной интеграции Франции, Англии и Италии и полагая, что Германии необходимо включиться в этот процесс. «Там, где Гёте пишет «allgemeine Literatur», французские переводчики предлагают нам читать «littérature universelle». «Он» выступает за иной перевод – «littérature mondiale» (мировая литература), не видя различия между этими понятиями.

Ж. Давид указывает, что термин «Weltliteratur» не фигурирует в текстах Гёте до 1820-х годов, он лишь постепенно становится необходим Гете в его рефлексии о литературе. Ученый полагает, что смысловым горизонтом понятия «мировая литература» у Гете явился гердеровский термин «человечество» (Humanität). Данное понятие охватывает разнообразие литератур, однако наибольшее значение в этом разнообразии имеет античное искусство. Неверно думать, что Гете до конца понимал и принимал, например, китайскую

литературу, он относился к ней иронически отстраненно, был «пленником гуманистической иллюзии» (с. 49). Рассуждения Гете о «мировой литературе» близки позднему Гердеру, он считал, что различные «просвещенные» круги людей во всем мире, в конце концов, объединятся и будут развивать совместную, общечеловеческую культуру, что ни одна культура не развивается в изоляции.

Собеседники упоминают о концепции Ф. Моретти в связи с уточнением форм взаимодействия различных литератур друг с другом. Итальянский филолог использует для характеристики подобного взаимодействия образ дерева, подчеркивая общий индоевропейский корень у всех культур. Одновременно он прибегает и к метафоре волны, анализируя механизм распространения литературных традиций одной европейской страны на другие.

В разделе «Брюссель, 1847» Ж. Давид обращается к тому толкованию понятия «мировой литературы», которое дает ранний К. Маркс. В «Манифесте коммунистической партии» и в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс, рассматривая коммунизм не как реальное положение вещей, а как идеал, по отношению которому реальность находится в состоянии конфронтации, имеют в виду под «человечеством» буржуазное общество. Маркс в «Манифесте» связывает понятие «мировой литературы» и «мирового рынка» и потому трактует это понятие как «совокупность национальных и региональных литератур» (с. 76). При этом ни Маркс, ни Энгельс в своих сочинениях не говорили о качестве литературных произведений, «мировая литература» была для них не нормативной эстетической, а социальной категорией. Поэтому, в отличие от Гёте, различавшего «плохую» и «хорошую» мировую литературу, Маркс обобщенно рассматривает «Weltliteratur» как всестороннее и универсальное явление, выполняющее ту же роль, что и средства массовой информации, и носящее характер «буржуазного космополитизма».

Вторую часть монографии открывает раздел «Чикаго, 1911». В нем собеседники уточняют, как трактовался термин «мировая литература» в работах английского филолога рубежа XIX–XX вв. Ричарда Моултона [6; 7]. Участвуя в программе «расширения университета», Моултон работал в Англии и США и обращался в своих работах к академической и студенческой среде. Для ученого «мировая литература» являлась репрезентацией высоких достижений человеческой цивилизации, воплощенных в творениях Гомера, Еврипида, Вергилия, Шекспира, Милтона, Данте и Гете. С современной точки зрения предложенный Моултоном канон слишком узок. Но этот канон «великих книг» предназначался для курса лекций, служащих введением в историю английской литературы, помогал вписать английскую литературу в контекст других литератур, служил развитию эстетического вкуса. Моултон стремился выработать критерии отбора лучших сочинений «мировой (world) литературы» и дифференцировал это понятие от термина «universal (всеобщая) literature». По Моултону, «всеобщая литература» – это простая сумма всех литературных сочинений, тогда как «мировая литература» для каждой страны – своя, поскольку предполагает отбор лучших сочинений с точки зрения англичанина, японца, американца, француза и т. п. Таким образом, Моултон вводит в понятие «мировой литературы» эстетический и национально-исторический критерии.

В разделе «Петроград, 1918» исследуются идеи российских писателей и ученых послереволюционной эпохи. Одной из важных вех практического воплощения этих идей был проект Горького по изданию серии книг «Библиотека всемирной литературы» (1918), публикация Литературной энциклопедии (1929–1939), учреждение Института мировой литературы в 1936 г. Но еще до этих событий об идее «мировой литературы» говорил Замятин в своей автобиографии, рисуя обстановку в Петрограде 1917–1918 годов. Именно тогда родился амбициозный издательский проект публикации шедевров мировой литературы, доказательством чему служат и записи в дневнике К. Чуковского в ноябре 1918 г. Поэзию в задуманном М. Горьким проекте курировал Николай Гумилев, расстрелянный в 1921 г. В списке примерно из 120 имен писателей наряду с русскими фигурировали английские, немецкие, итальянские и французские авторы. При этом «библиотека всемирной литературы» должна была отличаться от «народной библиотеки», рассчитанной на массового читателя, установкой на публикацию значительных в художественном отношении сочинений.

Под «мировой литературой» понималась такая, которая была создана в той или иной стране, но по своему эстетическому уровню оказалась востребована во всем мире.

В 1930-е гг. выражение «мировая литература» было заменено на сочетание «всемирная литература», по-видимому, чтобы избежать ассоциации с «мировой революцией». На съезде писателей в 1934 г. Карл Радек, выступив с речью «Современная мировая литература и долг пролетарского искусства», говорил о «капиталистической, буржуазной мировой литературе» как об утратившей монополию. Как и Маркс, Радек связывал «мировую литературу» с «мировой буржуазией» и полагал, что «буржуазная мировая литература» утратила свое значение, не отвечает потребностям пролетариата. Советская литература должна была ответить на эти потребности, обращаясь к методу социалистического реализма. Поэтому Радек отрицательно относится к роману Джойса «Улисс», в которой тщательно описаны детали повседневности, но нет героического пафоса и понимания величия революционных преобразований. Таким образом, в 1930-е гг. «мировая литература» оказалась подчиненной идее «мировой революции» и должна была служить этой идее. Кроме того, она, по существу, потеряла смысл мирового явления, распадаясь на «буржуазную» и «революционную».

В третьей части монографии («Ученый спор») дискуссия ведется вокруг концепции «мировой литературы» немецкого филолога Э. Ауэрбаха. Работая в 1930-е гг. в Стамбульском университете, Ауэрбах был сосредоточен на осмыслении европейского канона «мировой литературы», сохраняя дистанцию по отношению к интеллектуальной жизни турецкой столицы. В переписке с В. Бенямином он выказывал беспокойство по поводу разделенности мира на отдельные цивилизации и одновременно – огорчался распространением того варианта модернизации, который «интернационализирует тривиальное», создает своего рода «эсперанто культуры» (с. 151). По мнению «Я», Ауэрбах испытывает ностальгию по гетевскому смыслу *Weltliteratur* и превращает «гуманиста гетевского типа» в идеал, к которому должно стремиться. Переехав в США, Ауэрбах все больше размышляет о «мировой филологии», о том, как воспитать специалиста-гуманитария в духе «исторического гуманизма». Когда в 1969 г. появился перевод на английский язык статьи Ауэрбаха «Филология мировой литературы» [8], сделанный наиболее близким учеником ученого – Э. Саидом, в тексте было сохранен термин «*Weltliteratur*», поскольку в выражении «*world literature*» затухал гетевский смысл немецкого термина. Для Гете, полагает Э. Саид вслед за Э. Ауэрбахом, *Weltliteratur* – это «всеобщая, универсальная литература», выражающая единство Человечества, пронизывающая все национальные литературы, но не разрушающая их индивидуальности. В более позднем переводе «Филология и *Weltliteratur*» превратилась в «Филологию мировой (world) литературы». «Он» полагает, что подобная замена правомерна. Однако «Я» возражает, поскольку убежден, что *Weltliteratur* в своем исходном гетевском значении лишено искажающих идеологических коннотаций. Филология мировой литературы по Ауэрбаху ставит вопрос о мировых культурных обменах, поэтому Ж. Давид сожалеет, что этого ученого считают в первую очередь немецким филологом второй трети XX в., тогда как он является для американской литературной науки основоположником компаративистики.

В следующем разделе третьей части книги («Нью-Йорк и Париж, 1999») констатируется всплеск интереса к трактовке «мировой литературы» в 1990–2000-е гг., вызвавший к жизни целый ряд исследований этого понятия. Особый интерес вызывает концепция Дэвида Дэмроша, который в полемике с идеями Ф. Моретти отстаивает правомерность построения образа «своей (my) мировой литературы» [9]. Тем самым Дэмрош подчеркивает, что концепция «мировой литературы» в разные времена и в разных странах наполняется различным содержанием и представляет собой воображаемое, «виртуальное» единство. Ж. Давид полагает, что столь радикальная индивидуализация понятия неверна. Дэмрош предлагает литературе, прежде чем стать мировой, быть региональной. Он исключает из «мировой литературы» бестселлеры, относит их к иному разряду – «глобальной литературы», которая ему неинтересна. «Рыночному реализму» бестселлеров Дэмрош противопоставляет достижения «локальной литературы». По его мнению, большие писатели, даже оторванные от своей страны (например, С. Рушди или О. Памук) и признанные в международном масштабе, связаны со своей культурной родиной (homeland). Поэтому «мировая литература» в его трактовке – это воображаемое место встречи локальной литературы со своей культурной «другостью» (*altérité*). Вот почему выпущенная Дэмрошем «Антология

мировой литературы» [10] представляет собой пестрое собрание отрывков произведений различных локальных литератур. Давид же считает, что в современных условиях понятие «родины» (homeland) не имеет универсального смысла, а космополитизм многих писателей сегодняшнего дня не отменяет культурных различий между ними.

К собеседникам присоединяется Франко Моретти, концепция которого наиболее последовательно выражена в его работе «Гипотезы о мировой литературе» [11]. Ученый размышляет в ней о связи рынка и литературных форм, полагает, что необходимо заимствовать у естественных наук дух эксперимента, жестко формулировать проблемы и изыскивать способы их решения. В работе «Атлас европейского романа» [12] Моретти выделяет «три литературные Европы»: центральная включает Францию и Англию, где царит разнообразие романских форм, происходит их создание и стабилизация; средняя (Италия, Испания и Германия) перенимает, присваивает и трансформирует эти формы, иногда радикально; периферийная (Польша, Румыния) импортирует в свою литературу романские формы центра, но, не имея культурных ресурсов для их эстетической трансформации, ограничивается подражанием. Моретти, по его собственным словам, обратился к концепции «мировой литературы» у Гете, чтобы продемонстрировать разрыв между намерениями немецкого писателя и реализацией его идей современными учеными. Ведь сравнительное литературоведение, поспешив использовать понятие «Weltliteratur», едва освоило европейские литературные связи в течение двух столетий. Причина, возможно, кроется в том, что десятки тысяч текстов находятся вне поля зрения компаративистов. Для Моретти «мировая литература» – не объект, а «мысленный опыт», предполагающий не сосредоточение на отдельных элементах литературного текста (тропы, тематика и т. п.), а «дистанцированное чтение», предполагающее более широкий обзор (с. 230). Причем если понятие «литературы» более или менее устоялось в филологии, то понятие «мира» очень расплывчато. Между тем содержание «мира» меняется: в XVI столетии это Европа и Америка, но не Азия и Африка, в XIX в. «мир» как культурный концепт распадается на Западную Европу и Восточную Европу с Азией, и лишь в конце этого периода наполняется «планетарным содержанием». Но и тогда обмен между литературами происходит на неравных основаниях, о чем, по мнению Моретти, свидетельствует книга П. Казанова «Мировая республика литературы» [3].

В «Эпиплоге», где собеседники оказываются на всемирной книжной ярмарке 2010 г. во Франкфурте, они приходят к выводу о множественности современных трактовок концепции Гете: «Есть классический Гете, рассматривающий мировую литературу как ряд бессмертных произведений, социологический Гете, анализирующий неравный культурный обмен между национальными литературами, Гете-стратег, сосредоточенный на межкультурных аспектах подобного культурного обмена, Гете-компаративист и т. д.» (с. 264).

Очевидно, что спектр имен ученых, обращавшихся к анализу «мировой литературы» в течение нескольких веков, действительно широк и разнообразен, и при этом нам действительно было бы привычнее увидеть последовательный обзор их работ как фундамент для последующего синтеза. Так, собственно, была построена книга Д. Дэроша «Что такое мировая литература?», в которой при охвате литературы от эпоса «Гильгамеш» до последних сочинений постмодернистов обобщения все же оказались, по мнению критиков, чересчур абстрактны, расплывчаты.

Почему же необычная форма филологического исследования, избранная Ж. Давидом, оказалась более продуктивной?

Как кажется, дело в том, что ее автор осознал чрезвычайно важную вещь: сегодня необходимо переосмыслить категорию «мировой литературы», понять факторы, которые делают ее вновь актуальной, а не механически приложить гетевское понятие к новым фактам культуры.

С этой точки зрения очень выразительно начало диалога в аэропорту между «Я» (Ж. Давидом) и воображаемым собеседником («Он»): когда собеседник обращается к автору с вопросом: «Вы ведь работаете над проблемой мировой литературы?», тот отвечает: «Скажем, я пытаюсь прийти к какому-то суждению об этом понятии», что весьма удивляет задавшего вопрос: «Но мне кажется, что все уже сказано. Разве Гёте, великий Гёте не изобрел этот термин и одновременно своим гением не все уже исчерпывающе объяснил?» (с. 9).

Давид нагадує про те, як давно було це «исчерпывающее объяснение» і оглядаючись на публіку в аеропорту пояснює: люди читають різне – роман американської нобелівської лауреатки і скандинавський детектив, в киоску стоять поряд книги французьких, бразильських, шведських письменників – але немає, наприклад, книг нігерійців або китайців. І справа навіть не в цьому – не в конкретних країнах, мовах, іменах письменників. А в тому, що, як зауважує Автор, в останні 30 років змінилися способи розповсюдження літературних творів, а для деяких це розповсюдження дуже сильно прискорилося. Література стала транснаціональною, отримавши імпульс від видавців, стала швидше перетворювати державні і мовні межі. Особливо так буває, коли письменник отримує престижну літературну премію – його перекладають, пропагандують, рецензують і т. п. Буває, що твір з'являється на десятках мов майже одночасно – як книги О. Гаррі Поттера (с. 10–11).

Співбесідаєць вважає, що це не привід переглянути поняття «світової літератури», оскільки, на його думку, мова йде про комерційну літературу, «промислову», як її називав Ш. Сент-Бев. Звичайно, що така література підкоряється законам глобального ринку, пропонує звичайні товари. Однак для Ж. Давида це не так просто. Оглядаючись навкруги, він бачить в аеропортових киосках стоячих поряд С. Рушді і Марка Леви, Давида Лоджа і Пабло Коэльо, Умберто Еко, Гюнтера Грасса, Хосе Сарамагу – тобто в тому числі, і письменників високого калібру.

Розглядаючи різні форми сучасного повернення до Гете, тобто реактуалізації його концепції «світової літератури», Ж. Давид не випадково уточнює, як трактував це поняття сам Гете, підкреслюючи, що тут є багато аспектів: Гете-класик розглядає всесвітню літературу як сукупність бессмертных творів, як якийсь загальний канон; Гете-соціолог бачить у світовій літературі співвідношення різних національних культур, що знаходяться на різних рівнях у різних народів; Гете-стратег бачить в понятті «світова література» джерело інтернаціоналізації літератури і т. п. Ось чому французький вчений вважає, що вивчати простір або систему світової літератури можливо саме при усвідомленні тих нюансів, які були закладені в це поняття німецьким гением. З точки зору Ж. Давида, це поняття сьогодні часто використовують ті, кого турбує глобалізація. Трактуючи процес глобалізації як виключно комерціалізацію, проникнення в сферу літератури ринку, вони посилаються на Гете, який цього, на їхню думку, боявся. Ж. Давид уточнює, що «світова література» як проєкт передбачала у Гете певне міжнародне товариство письменників, протистоящих транснаціональній посередності, але це не означало відмови від уваги до тих процесів формування подібного міжнародного товариства, які походять «знизу», «з поля» літературного простору. Німецький класик не мріяв про всесвітність, встановлювану зверху. Саме це і робить можливим сьогоднішнє звернення до його концепції «світової літератури».

Список использованных источников

1. Coste D. En attendant Charlotte / D. Coste // Acta Fabula. 14 janvier 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ww.fabula.org/revue/document/7416.php
2. David J. Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale» / Jérôme David. – P.: Les Prairies Ordinaires, 2011. – 320 p. Далі цитати по цьому виданню дані з вказанням сторінок в дужках.
3. Casanova P. La république mondiale des lettres / Pascale Casanova. – P.: Seuil, 1999. – 504 p.
4. Où est la littérature mondiale? / Chr. Pradeau et T. Samoyault éd. – Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2005. – 155 p.
5. Prendre soin de la «littérature mondiale», par Lionel Ruffel et Jérôme David / Atelier de théorie littéraire [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.fabula.org/atelier.php?Prendre_soin_de_la_litterature_mondiale
6. Moulton R.G. Address on the University Extension Movement / R.G. Moulton. – Philadelphia: American society for the extension of university teaching, 1890. – 400 p.

7. Moulton R.G. World Literature and its Place in General Culture / R.G. Moulton. – New York: The Macmillan Company, 1911. – 495 p.
8. Auerbach E. Philologie der Weltliteratur / Erich Auerbach // Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag / W. Muschg, E. Staiger dir. – Berne: Francke Verlag, 1952. – S. 39–50.
9. Damrosch D. What is World Literature? / David Damrosch. – Princeton: Princeton Univ. Press, 2003. – 324 p.
10. The Longman Anthology of World Literature / Damrosch D.L. Pike dir. – New York: Pearson Longman, 2004. – 902 p.
11. Moretti F. Conjectures on World Literature / F. Moretti // New Left Review. – 2000. – № 1. – P. 55–67.
12. Moretti F. Atlas du roman européen / F. Moretti. – P.: Seuil, 2000. – 235 p.

У статті пропонується аналіз художньо-філологічного роману-діалогу Жерома Давіда «При-мари Гете: метаморфози “світової літератури”» (2011) у контексті сучасних літературознавчих та літературно-критичних дискусій.

Ключові слова: світова література, літературознавчі терміни, Гете, роман-діалог.

In article the analysis of Zherom David's art-philological novel-dialogue «Goethe's Phantoms: metamorphosises of “the world literature”» (2011) is offered in a context of modern literary-critical discussions.

Key words: the world literature, literary terms, Goethe, the novel-dialogue.

Одержано 21.04.2014.

УДК 821.161.2

М.К. НАЄНКО,
*доктор філологічних наук,
професор кафедри слов'янської філології Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ШЕВЧЕНКІВ ГЕНІЙ БЕЗ КОРДОНІВ

У статті йдеться про особливості поетичного обдаровання Тараса Шевченка, його геніальність і пророцькі візії. Автор аналізує окремі віршовані твори поета та загадковість порівняно швидкого включення їх у зарубіжний літературний процес. Розглянуто, зокрема, зацікавлення Шевченковою поезією в слов'янських країнах, а також у літературах Закавказзя, в німецькомовному й англomовному художньому середовищі.

Ключові слова: поезія, геніальність, актуальність, переклад, художня правда й істина, підтекст, шевченкознавство.

В одному з американських словників («Біографічний словник Вебстера», перевидання 1948 р.) Тараса Шевченка названо професором Київського університету. У буквальному розумінні – це не точно, але в духовному – більш, ніж точно. У Київському університеті ще чути навіть його кроки, бо він тут працював, хоч і не обіймав посади професора; проте йому судилося стати професором усього українського народу. І не тільки українського.

Серед безсмертних імен в Україні були великі воїни, князі й гетьмани, були великі вчені й політики... Шевченко вирізняється з-поміж них тим, що він не просто безсмертний, а постійно живий. Це помітили ще його сучасники, зокрема – члени Україно-слов'янського братства святих Кирила й Мефодія (далі – Кирило-Мефодіївське братство), які були або слухачами в Київському університеті (як Панько Куліш), або викладачами (як Микола Костомаров). Очільники братства свідомо не зараховували його в офіційне членство, аби уберегти (якщо влада натрапить на їхній слід) від арешту, від репресій. Вони бачили в ньому особливе обдаровання і велику цінність для всієї нації. П. Куліш відчув у ньому пророчий дар чи не під час читання Шевченком одного вірша на Різдво 1846 р., а під час похорону в 1861 р. говорив, що українська мова своїм багатством і чарами відкрилася лише йому одному, і він (як поет) показав її незнані досі, невичерпні художні можливості [13, с. 89]; М. Костомаров стверджував, що його муза «роздирала завісу... прорвала якийсь підземний заклеп, уже кілька віків замкнений багатьма замками, запечатаний багатьма печатями» [9, с. 302]. А в тому заклепі – генетичний код нації, код її духовності. Наближаючись до нього, кожне покоління наближається і до самого Шевченка, і до душі народу, що його виплекав.

Шевченко – геній, але він і звичайна, смертна людина. У часи античності геніальність трактували як якесь відхилення від нормальності, як надприродну, що межує з божеством, здатність людської свідомості. Божественну здатність проникати в такі життєві і природні таємниці, до яких «нормальна» людина навіть не збирається достукатись. Т. Шевченко – серед них, «божественних» і «ненормальних». Не можна його обожнювати, але й прагнення хоча б похитнути його монументальну постать – даремна трата сил. Які б вітри історії не віяли над Україною і світом, а він стоїть, як скеля непорушний. Своєю творчістю і життям він зробив одне з найгеніальніших філософських відкриттів: нація – це ідеальна форма буття людини. Така дефініція відкрилася йому в тому підземному заклепі, в який ще ніхто не

заглядав і в якому всілякі сатрапи намагалися назавжди поховати українську націю. Друге відкриття Шевченка полягає в тому, що вершиною досконалості життя земного є людська особистість, і *«нічого кращого немає, як тая мати молодая з своїм дитяточком малим»*. А третє – його художня мудрість, яка увібрала в себе всі випадки суспільного й етичного буття людського. Скільки, наприклад, є охочих сьогодні бити себе в груди і доводити на мітингах і в парламентах, що саме він (серед тих охочих) є найбільшим праведником і найпершим українцем, а Шевченко, як скаже: *«...Кричите, Що Бог создал вас не на те, Щоб ви неправді поклонились, А хилитесь, як і хилились! І знову шкуру дерете з братів незрячих»*, – і той праведник мимоволі вмовкає. Коли ж спробує доводити свою в чомусь правоту, то Шевченко йому – без натяків, а прямо у вічі: *«Чого ж ви чванитесь, ви! // Сини сердешної України! // Що добре ходите в ярмі, // Ще лучче, як батьки ходили? // Не чваньтесь, З вас деруть ремінь, // А з їх, бувало, й лій топили»*. Усе це не просто правда, а – істина.

Про те, що Шевченко залишається живим і сьогодні, свідчить і та постійна полеміка, яку навколо нього ведуть *«сини сердешної України»*. Не згадуватимемо тих, хто хотів створити свого «Кобзаря» (зокрема – футуристи), а Шевченків «КОБЗАР» – здати в архів. Є приклади значно свіжіші. Недавно один із дослідників з української діаспори написав, що називати Шевченка Кобзарем – означає по-хуторянському принижувати великого поета. Те, що Шевченко так назвав свою першу книжку «Кобзар» та вживав (пишучи російські повісті) псевдонім – Кобзар Дармограй, а народ, схильний до метафоричного мислення, ото-тожнив з цією назвою і ім'я самого поета, тому дослідникові нічого ніби не промовляє. І в нього та його не дуже мудрих послідовників вибудовується такий «логічний» ряд: «Шевченко – не Кобзар», «Франко – не Каменярь», «Леся – не Українка». А хто ж тоді ми в цьому ряду? Спробуй комусь у світі довести, що ми – не *«славних прадідів великих правнуки погані»*, – кажучи його ж словами. Або, як писав Борис Олійник, хто з нас *«син його по духу, а хто – по духу – сучий син»*.

Або ще: несподівано виникла дискусія: «Кому служить Чернеча гора, на якій поховано поета?» Вручати на ній Шевченківські премії чи влаштовувати свято «В сім'ї вольній, новій»? Дискутувати тут нема про що, бо Чернеча гора – це місце останнього спочинку Великого Кобзаря. Туди, за християнським звичаєм, можна прийти, поклонитися, покласти квіти на його могилу, постояти в задумі хвилину-другу і йти потім займатися розбудовою України і втілювати, як колись казали, його ідеї у життя. То тільки вчорашні більшовики регулярно вилазили на труну свого вождя і кованими чобітьми топтали на ній від Октябрю до Октябрю. Від цієї азіатчини час уже б відвкати, а надто, що Шевченко – живий і пильно дивляється кожному нам у вічі і вслухається в кожен наш крок. І так буде завжди... *«Допоки світ у плині літ»*, – як писав І. Драч у поемі «Похорон Шевченка», і допоки здатні будемо промовляти до світу його мовою...

Серед європейських країн однією з перших помітила Шевченка Німеччина. У 1843 р., коли поетові було тільки 29 років, у німецькій пресі з'явилося повідомлення про вихід у Петербурзі поеми Шевченка «Гайдамаки». Згодом німецькі інтелектуали могли відчутти енергію його слова в 1859 р., коли в Лейпцігу вийшла поетична збірка «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки». Упорядник цього видання зазначав: «Следующие (українські. – М.Н.) стихотворения присланы на малороссийском (украинском) языке с примечанием, что стихи Шевченко – выражение всеобщих, наживших слёз; не он плачет об Украине – она сама плачет его голосом» [10, с. 7]. Доречно сказати, що в цьому виданні вперше опубліковано такі Шевченкові твори, як «Заповіт», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», котрі до того (а передав їх туди П. Куліш) відомі були тільки в рукописах; перебували вони під арештом з 1847 до 1906 р. Визволити їх звідти судилося завдяки ініціативі випускника Київського університету 1900 р. Василя Доманицького, який разом з іншими українцями – депутатами російської Держдуми – домогся дозволу на це в самого царя Миколи II і в виданому 1907 року в Петербурзі «Кобзарі» вперше вмістив текстологічно звирені всі (крім восьми) поезії Т. Шевченка. Бо ж доти читачеві пропонувалися тільки «цензурні переїди» їх, як казав один із причетних до того видання «Кобзаря» літератор і громадський діяч О. Лотоцький.

Активніше про Шевченка заговорили німецькі перекладачі й літературознавці в 70–80-х роках XIX ст. У 1870 р. Й.-Г. Обріст видав книгу «Тарас Шевченко – український поет». Після того з'явилися думки німецьких авторів, що Шевченкова муза подібна до музи пре-

славного Готфріда Бюргера, а поема Шевченка «Лілея» могла б зробити честь навіть такому поетові, як Й.-В. Гете. На рубежі XIX–XX століть плідно популяризували твори Шевченка в Німеччині Юлія Віргінія і Анна-Шарлотта Вуцькі. У 1914 р. (до 100-ліття поета) журнал «Ukrainische Rundschau» підготував спеціальний шевченківський номер – статті про його творчість, спогади сучасників, пісні на слова поета. Однак найповніше німецькому читачеві Шевченко був представлений у XX ст. 1951 року в Берліні вийшла книжка Шевченка «Гайдамаки і інші поетичні твори», яку підготував Е. Вайнерт. Тоді ж у Москві німецькою мовою видано двотомне зібрання творів Шевченка під назвою «Der Kobzar», над яким працювали велика група перекладачів і науковців. Шевченків «Заповіт», який став своєрідною українською «Марсельєзою», переклала німецькою мовою Гедда Ціннер. Слова Шевченка з цього твору «*Поховайте та вставайте... і вражою злою кров'ю волю окропіте*» майже дослівно повторювали поетичний мотив французької «Марсельєзи»: «*Хай чорна кров напоїть борозни-лани!*». Німецькою в перекладі Гедди Ціннер ці слова з «Заповіту» звучать так: «Mit dem Blut der bosen Feinde / Di Freiheit behetzen».

У 80–90-х роках XX ст. багато зусиль для поширення творчості Шевченка в Німеччині доклали Елізабет Котмайєр, Альфред Курелла, Рольф Гебнер та ін. Альфред Курелла, до речі, був основним доповідачем на урочистому вечорі в Берліні, коли відзначалося 100-річчя з дня смерті Шевченка (1961). До 200-річчя від дня народження поета ювілейну урочисту академію проведено у Мюнхені (16 березня 2014 р.). Її організаторами були Генеральне консульство України у Мюнхені; Український вільний університет (УВУ); Товариство сприяння, піднесення та поширення української культури в Німеччині «Україна»; Апостольський Екзархат Німеччини і Скандинавії УГКЦ; Об'єднання українських організацій в Німеччині та мюнхенське Товариство «Рідна школа». Крім доповіді автора цих рядків, на урочистому заході звучали твори і пісні на слова Шевченка, а Львівський академічний театр імені Марії Заньковецької показав виставу-візію за мотивами Шевченкової поеми «Катерина».

Російською мовою поезії Шевченка першими перекладали в Росії А. Плещеев, М. Курочкин, М. Михайлов, Л. Мей. 1860 року їх стараннями, а також з участю упорядника і редактора М. Гербея, у Петербурзі побачив світ збірник «Кобзарь Тараса Шевченко в переводе русских поэтов». Тоді ж практично й виникла головна перекладацька проблема: «адекватність» чи «довільна художність» перекладу. Адекватність своїм корінням сягала в «переробки» (пристосування) іншомовних текстів до норм російської мови, які практикувалися в часи російського класицизму (рубіж XVIII–XIX ст.), а художність базувалася на теорії романтизму, який «вимагав» від перекладачів не так лінгвістичної відповідності оригіналам текстів, скільки відтворення їх поетичного духу. Які тоді й пізніше виникали курйози, видно хоча б із таких двох прикладів:

У Шевченка: За городом качки пливуть, / Каченята кричуть...

У перекладача: В огороде овцы блют, / А ягнята скачут...

У Шевченка:

Як умру, то поховайте

Мене на могилі,

Серед степу широкого,

На Вкраїні милій.

У перекладача (О. Твардовського):

Как умру, похороните

На Украйне милой,

Посреди широкой степи

Выройте могилу.

Ні про яку могилу в Шевченка не було й мови; він писав про степовий курган, а не цвинтарну могилу. Тому точнішим і художньо досконалішим видається недавній переклад цієї строфи «Заповіту» Євгеном Євтушенком:

Как умру, похороните

Меня на вершине,

На кургане, понад степью

В милой Украине [15, с. 280].

Середньостатистичний (якщо можна так сказати) читач у країнах слов'янського світу довго щось знав про українську літературу переважно в її класичному варіанті. Ще академік О. Білецький (у студії «Українська література серед інших літератур світу») наголошував, що в слов'янських країнах до початку ХХ ст. знали переважно Шевченків «Кобзар». «Чехам, наприклад, Шевченко дорогий уже тим, що... прославив у поемі “Єретик” національного героя Яна Гуса... Живим зв'язком став Шевченко між болгарською та українською літературою... Не відразу визнала Шевченка польська, навіть демократична література» [1, с. 23–24]. Згодом ситуація змінилася. У ХХ ст. Шевченків «Кобзар» (хай і не завжди в повному обсязі) перекладено всіма провідними мовами світу. Навіть такими далекими від слов'янського світу, як китайська та японська. У 1960 р. видавництво Академії наук України опублікувало «Заповіт» поета сорока п'ятьма мовами. Через 30 років ця цифра зросла до 150. У 1989 р. вийшов збірник з цими 150-ма перекладами за редакцією професора Київського університету Андрія Олександровича Білецького. Нині в подібних збірниках міститься вже близько 160 перекладів «Заповіту».

* * *

Слово як феномен духу людського магічне саме собою. Бо з нього почалося найбільше диво з див – Людина, Homo Sapiens. Помітили це ще біблійні євангелісти, коли писали, що спочатку було Слово... Ним усе почалося, на ньому все й тримається. Завдяки Слову передаються усі без винятку знання людські, передається пам'ять поколінь і тому життя – безсмертне. Давня мудрість, як відомо, твердить: усе на світі тлінне, все зникає і минає, довше залишаються жити тільки архітектурні будівлі та написані в них твори, книги...

Суто художнє слово має подвійну й потрібну магічну силу. Мовлене устами геніїв, воно здатне жити століттями і в кожному з них оновлюватись та впливати своїм дивним чаром на серця й уми нових і нових людських поколінь. Шевченкове слово тут показове особливо. Його таїну вже розгадують друге століття, але наближаються до тієї таїни лише в міру того, що підказує з цього приводу сам поет. Він мріяв про те, щоб його слово – *«пламенем взялось, щоб людям серце розтопило»*. А стане воно лише тоді таким, вважав Шевченко, коли буде правдивим, істинним. Пригадаймо, як уявляв собі Шевченко прихід правди на землю і що після того станеться з людиною:

*Нічим отверзуться уста,
Прорветься слово, як вода,
І дебрь-пустиня неполита,
Зцілющою водою вмита
Прокинеться...*

Дивовижну магію Шевченкового слова, як я говорив, відчули ще його сучасники. І не тільки згадувані кирило-мефодіївці. Григорій Квітка-Основ'яненко писав, що після прочитання «Кобзаря» у нього аж «волосся... на голові... настовпилось» [12, с. 46], хоча до приходу в поезію Шевченка українською мовою вже існувала й дуже численна обсягом література.

Відомо, на яку висоту підняв українське слово автор «Енеїди», син Полтави і всієї України Іван Котляревський; він узняв його в народу і підняв до рівня народу. Деякі зарубіжні дослідники називали І. Котляревського навіть останнім гетьманом України. Коли слухав «Енеїду» тодішній сатрап Російської імперії Микола І, то, кажуть, дуже реготав, особливо з описаного в поемі олімпу та олімпійських небожителів. Реготав і потім нібито проказав: «Умная шалость...». Коли ж він прочитав (чи йому прочитали) Шевченків «Сон», де в сатиричному світлі постав петербурзький олімп із його катами-небожителями, то вже, як знаємо, не реготав, а звелів автора «Сну» відправити в солдати «с заперещением писать и рисовать» [8, с. 378]. Це була «найвища» оцінка Шевченкового слова, якщо дивитися на нього з позицій держиморди. А з позиції народу і людства?.. Тут, як відомо, керуються іншими критеріями. Народ і людство шанують Шевченкове слово насамперед за те, що поет поставив його на *«сторожі... малих тих рабів німих»*, що постійно дбав, аби *«наше слово не пропало»*, і щоб удалося йому *«неложними устами сказати правду»*. Зі свого слова Тарас Шевченко мріяв викувати *«до старого плуга новий леміш і чересло»*, щоб орати *«свій переліг – убогу ниву»*. Ця зворушлива віра великого поета в живу силу рідного слова, – писав Сергій

Ефремов, – «не тільки психологічно нам близька, але фактично вже й справдилася хоч частина в історії українського письменства» [6, с. 375].

Почалося писане художнє слово Шевченка в холодному й далекому від України Петербурзі, але зміцніло і здобуло нову якість таки в Україні, в Києві, у Київському університеті. До 40-х років XIX ст. Київ залишався звичайною провінцією Російської імперії. Хоч тут існував уже протягом десяти років університет, але йому не давала розпросторитись імперська зашореність і частково навіть схоластичні традиції колишньої Києво-Могилянської академії, яку (з її гуманітарним профілем) мав собою замінити в Україні Київський університет. Він **мав** замінити і здобути нове дихання, але йому чогось бракувало. Бракувало, як виявляється, магічного і всесильного слова. У 40-х роках це слово приніс до Києва молодий Шевченко, і місто перетворилося на центр української духовності. Бо його слово було *«не ветхее, не древле слово розтліннее, а слово нове»*, котре здатне було постійно оживати і людокрилений спасати...

Уже перебуваючи в солдатах, Тарас Шевченко пише свого знаменитого «Пророка». Найбільшою силою посланого Господом на землю пророка (писав поет) було те, що він володів дивовижним Словом.

*Слова його лились, текли
І в серце падали глибоко!
Огнем невидимим пекли
Замерзлі душі...*

І яка ж несправедливість! Люди-земляни цього святого мужа не зрозуміли і забили його камінням... Мотив цей майже автобіографічний. Імперська влада Шевченкове пророче слово теж ніби не розуміла і закувала в кайдани. Але – ні! Дуже вже вона його розуміла, і саме тому заслала в солдати. Від страху, що те слово може розхитати її трон...

Сьогодні інколи зринає думка, що слово Шевченка втомилось і почало втрачати на силі. Мовляв, Україна здобула незалежність, якої так жадав Шевченко, у світ нині прийшов *«апостол правди і науки»*, на якого він так сподівався, і т. ін. Так воно, та не так... Шевченко ніколи не мислив словом утилітарно. Воно в нього об'ємне, далекозоре, вічно живе і тому близьке всім часам і всім народам. Бо хіба даремно на нашій планеті височіє йому понад тисячу пам'ятників (один із них на висоті 4200 метрів в горах Кавказу)?! Це більше, ніж пам'ятників усім іншим європейським поетам разом узятих. Бо хіба даремно щороку виходили й виходять численними накладами його «Кобзарі» і не завжди їх знайдеш у вільному продажу: розкуповують та ще й, очевидно, читають. «Чому?» – ще і ще раз запитуємо себе. Мабуть, насамперед, тому, що його правдиве слово – то не просто звуки, а, кажучи його устами, *«самого Господа слово»*. Найбільшою, в уявленні Шевченка, драмою народу є драма, коли цього народу хтось намагається позбавити того Слова. Пригадаймо його знаменитий афоризм із цим пов'язаний:

*Од молдаванина до фіна
На всіх язиках все мовчить,
Бо благоденствує...*

Чи можемо сказати, що ці слова належать учорашньому дню? Добре було б, якби їх узяли своїм епіграфом ті, хто ратує сьогодні за повернення до благоденства в колишньому імперському (замаскованому під «митний») союзі. Так само не зашкодило б узяти цей епіграф до своєї діяльності всім тим, хто чинить багатовікову різню на Кавказі, і не тільки в Чечні... Це ніби для них колись писав Шевченко в своєму «Кавказі»:

*Отам-то милостиві ми
Ненагодовану і голу
Застукали сердешну волю
Та й цькуємо... Слава! Слава!
Хортам, і гончим, і псарям
Слава.
І вам слава, сині гори,
Кригою окуті!
І вам, лицарі великі,
Богом не забуті.*

*Борітеся – поборете,
Вам бог помагає!..*

Кавказькі народи чи не найшвидше зрозуміли зміст і силу Шевченкового слова, бо Шевченко (як говорив свого часу Расул Гамзатов у Київському театрі імені Івана Франка в рамках свята «В сім'ї вольній новій») проблему Кавказу розумів значно глибше, ніж зараз розуміємо її ми. Переклади окремих творів Шевченка найповніше представлені саме мовами народів Кавказу. Грузинською, зокрема, майже повний «Кобзар» виходив уже кілька разів, починаючи з 1939 р. У 2005 р. грузинський і український поет Рауль Чілачава видав книгу «Велика трійця», в якій українською й грузинською мовами вміщено найбільш відомі твори не лише Шевченка, а й молодших за нього класиків української літератури Івана Франка та Лесі Українки. Невдовзі з'явиться грузинською мовою майже вся лірика Т. Шевченка в перекладі Олександра Мушкудіані. Він же нещодавно опублікував дуже докладну бібліографічну працю («Симфонія грузинської шевченкіани») про рецепцію творчості Т. Шевченка в Грузії, починаючи з 60-х років XIX ст.

Коли йдеться про завжденню актуальність слова Шевченка, то зринає в пам'яті висловлювання О. Довженка: «“Кобзар” цитувати трудно. Він нагадує мені огненну піч, з якої обережно вихоплюють вуглики, і, перекидаючи їх між пальцями, прикурюють» [5, с. 36]. Можна сказати й інакше: Шевченків «Кобзар» – це айсберг. Окремо взяті його строфи – лише видима частина айсберга. У невидимій, у підводній його частині, айсберг Шевченка таїть таку енергію, яка поки що й назви не має. Бо вона – не про минуле, не про сучасне, не про сьогоднішнє, а – про завждення, про вічне. У своїй сучасності Шевченко бачив:

*Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить.
А на апостольським престолі
Чернець годований сидить...*

Що можна чекати від цих «годованих» ченців? Нічого... І тому Шевченко спрямовує своє слово в будучину:

*...Орю
Свій переліг – убогу ниву,
Та сію слово: добрі жнива
Колись-то будуть...*

«Слова поета, – писав випускник Київського університету (1919) і найбільший український славіст і філософ XX ст. Дмитро Чижевський, – якоюсь мірою – слова Божі, бо поет – Божий пророк. І “правда і воля”, і “слава” залежні не лише від закликів поетового, але безпосередньо від Божого слова, Божої волі.

*Ми віруєм Твоїй силі
І духу живому...
Неначе срібло куте, бите
І семикрати перелите
Огнем в горнилі, словеса
Твої, о Господи, такіі...*

Слово, що оновить життя народу, що покличе поснувших до нового життя, що їх “збудить” – так уявляє собі свою поетичну творчість Шевченко» [14, с. 473]. Так уявляємо її й ми, бо вона справді відкрита для століть. І для всіх народів.

Англомовний світ уперше почув про Шевченка наприкінці 60-х років XIX ст. Ентузіастами тут були переважно українські емігранти, а на початку XX-го до перекладів його поезій долучилася авторка знаменитого роману «Овод» Етель Лілліван Войнич. В її поле зору потрапили насамперед твори близького їй героїко-романтичного спрямування. Вона побачила в них такий самий бунтарський дух, як і в її улюбленого героя Овода: «Заповіт», «Мені однаково, чи буду...» й ін. Пізніше до перекладів окремих поезій Кобзаря вдавалися англомовні поети найрізноманітніших літературних уподобань. «Садок вишневий коло хати...», наприклад, має більше десяти перекладних варіантів, а «Заповіт» – понад двадцять. Епічні поеми поета вперше побачили світ англійською мовою завдяки «чистокровній» британці Вірі Річ (народилася в Лондоні, похована, за заповітом, в українському Каневі, поблизу могили Т. Шевченка). У 60-х роках XX ст. вона переклала дев'ять Шевченкових поем, серед

яких і найвідоміші «Сон», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Великий льох» та ін. Активізація англомовних досліджень спадщини поета припадає теж на 60-ті і ближчі до нас роки минулого вже століття. Але лідерство тут перехопили знову українські емігранти. 1975 року канадський професор Юрій Луцький переклав англійською мовою «Історію української літератури» Д. Чижевського («A history of Ukrainian literature»), в якій запропонована англомовному читачеві модерна (стильова) інтерпретація Шевченкової поезії (перевидана з доданим розділом про реалізм та написаним Ю. Луцьким розділом про модернізм у 1997 р.). Витоки такої інтерпретації – у методологічній роботі філологічного семінару, який функціонував у Київському університеті в 1904–1919 роках, розгромленого радянськими наглядачами за освітою в 20–30-х роках ХХ ст. і відродженого лише в середині 90-х років того ж століття. Один із слухачів цього семінару поет і майбутній професор університету М. Зеров у курсі лекцій «Українське письменство ХІХ ст.» (1928) теж у стильовому ключі проаналізував практично всю творчість Т. Шевченка [7, с. 145–185]. У часи радянського більшовизму таку методологію літературознавства було засуджено й відкинуто, і протягом півстоліття (в дусі вигаданого радянськими ідеологами від науки методу соціалістичного реалізму) на творчості поета зарясніли наліпки марксистської псевдоестетики про класовий характер його творчості, про нього як тільки революціонера-демократа, предтечу ідей пролетарської революції і т. ін. Дійшло до того, що на постаті генія з'явилася бронза однакової з усіма нібито подібними до нього «революційно-демократичними» письменниками. Леонід Плющ писав, що зрушення в цій справі почалися в діаспорному шевченкознавстві 1979 р., коли з'явилася його розвідка про поему «Причинна», стаття Г. Грабовича «До питання глибинних структур у творчості Шевченка» і раніша студія цього автора про Шевченка як поета-міфотворця (перекладена з англійської і видана в Україні 1991 та 1998 рр.). Названі праці, писав Л. Плющ, «не гарантують нехибності, але, навіть буди спірними або й просто збоченими, вони виводять шевченкознавство з його сну, непритомності, зціпеніння, мертвоти, викликають дискусію, боротьбу думок, змагання концепцій» [11, с. 6]. У цій цитаті я звертаю увагу на слова про «спірність» і «збоченість». Саме так сприйняли згадані дослідження (а також монографію О. Забужко «Шевченків міф України», 1997) Валерій Шевчук («Personae verbum. Слово іпостасне», 2001), П. Іванишин («Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка», 2001) та деякі інші дослідники. Торкнувся цієї проблеми Ю. Барабаш у книзі «Коли забуду тебе, Єрусалиме... Гоголь і Шевченко» (2001), а автори передмови до найновішого академічного видання творів Т. Шевченка в 12 томах І. Дзюба та М. Жулинський (2001–2014) її ніби обійшли, але, швидше всього, від неї відмежувались. Зрозуміти це не важко: неоміфологічна методологія, в якій задіяне «архаїчне», «первісне» уявлення про міфотворчість, викладене в дослідженнях французького Леві-Строса, бельгійця Ружмона та ін., мало що додало до розуміння Шевченкової творчості. Шевченко – художнє явище не первісного, а цивілізованого суспільства; про нього самого слід говорити не як про міф-фантазію, а як про реальність, котра всього лиш не до кінця збагнена; в Україні, пишуть у згаданій передмові І. Дзюба та М. Жулинський, «...це не тільки те, що вивчають, а й те, чим живуть» [3, с. 65]. Ширше з цього приводу висловлювався академік О. Білецький: «Гомер, мабуть, безсмертний поет, але Шевченко **живий** (виділено мною. – М.Н.) і для нас, і для всього прогресивного людства» [1, с. 301].

Остання думка змушує ще й ще раз повернутися до означення «геніальний». Живий, отже, геніальний. Цього ніхто не може спростувати. Проблема лиш у виявленні складників геніальності. Почнемо з того, що міфи як найдавніший фольклорно-науковий жанр творять теж геніальні. Але – колективи. У власне міфах герої... міфічні. Авторі євангельських міфів про Ісуса Христа як творця відомих чудес уявляли свого героя теж тільки як міфічну постать. Шевченко ж – постать реальна, однак наділена дивовижною здатністю творити такі поетичні узагальнення, які за художньою силою порівняти можна тільки з міфічними. Звідси пряме підтвердження думки, що міф – центр поезії і що в міфах обов'язково наявне романтичне начало. Підходи до таких висот Шевченко почав із головного, кардинального: його попередники лише писали українською мовою, але до творення власне української літератури тільки наближались. Чому? Бо українців і Україну вони всього лиш по-книжному **називали**; Шевченко ж **заговорив** про них як дійових осіб історії і філософії. Відчуваєте різницю?.. Щоб здолати бар'єр між називанням явища і включенням його в естетику філософської сис-

теми буття, «чистої» свідомості замало; потрібна робота надсвідомості, яка, проте, матеріал для творчості черпає усвідомлено з... реально існуючого життєвого матеріалу. Ось така діалектика і такий взаємозв'язок. Тому є потреба ще раз повернутися до праці Г. Грабовича «The Poet as Mythmaker» («Поет як міфотворець») і коротко спинитися на студії Богдана Рубчака «Shevchenko's Profiles and Masks...» («Шевченкові профілі і маски...»), що опублікована у збірнику «Shevchenko and Critics» (1980). У цьому (другому) випадку йшлося про особистісний характер Шевченкової поезії (підкреслене вираження в ній власного «Я» поета), а в першому – про міфозмістовий характер її. Хоча обидва ці підходи в основі своїй усього лише констатаційні (поетична, а особливо – лірична, творчість завжди є особистісною, а висока поезія – це найочевидніша спорідненість її з міфом як головним первнем поезії). За відомим висловлюванням Платона, «поет... повинен творити міфи, а не балачки» (російською – «рассуждения»). Пам'ятаючи все це, слід однак брати до уваги, що і в Б. Рубчака, і в Г. Грабовича пропонувалося в чомусь нове розуміння Шевченкового слова; бо ж до його трактування застосовувалися новітні (порівняно з народницькими у давнішому минулому чи соцреалістичними у недавньому сучасному радянської України) літературознавчі методології (психоаналітика, неоміфологізм, рецептивність та ін.). Про методологію Г. Грабовича і трактування з її допомогою Шевченкового слова говорилося в діаспорному літературознавстві загалом із розумінням (Л. Рудницький: «...Це перелом, що може оживити сучасне шевченкознавство і надати йому нові напрями на майбутні роки» [2, с. 210]), але й з критичним пафосом. На думку Я. Боберського, «такого Шевченка наш загаль не знає, і, напевно, ніколи не захоче знати» [2, с. 210]. «Особистісне» ж потрактування поезії Шевченка Б. Рубчаком (як констатаційне) протягом тривалого часу залишалося майже непоміченим і лише недавно на нього звернув серйозну увагу академік І. Дзюба: наголосивши на продуктивності наукових спостережень Б. Рубчака (особливо в розумінні особистісних «масок», «напівмасок» та іронічних «прокладок» у слові поета), академік застерігає від надмірної абсолютизації такої інтерпретаційної моделі; вона, вважає І. Дзюба, може породити небезпеки схематизму чи й статуарності, котрі здатні «поховати невловні вібрації постійного зростання Шевченкового “вираженого Я”» [4]. Інакше кажучи, абсолютизація в розумінні «тексту» поета може породити неувагу до його вібраційних «підтекстів»; а вони ж, за великим рахунком, є найголовнішою ознакою справді художньої творчості.

* * *

У якому б напрямку не розвивалися такі чи подібні до них міркування про Шевченкове слово, маємо справу з фактом, що кожне нове покоління (принаймні українців) прагне відкрити для себе щось нове в реально існуючого, але недопрочитаного до кінця слова Шевченка як слова художнього. Чи це примха, чи тільки намагання чимось відрізнитися від своїх попередників? Думається, що ні те, ні інше. У кожного нового покоління науковців і так званих звичайних читачів усього-на-всього актуалізується обов'язкова потреба все-таки розгадати феномен Кобзаря чи бодай ще на один крок наблизитись до цього.

Протягом усього радянського часу нас учили, що найбільша сила Тараса Шевченка – в його революційності, в його закликах до сокири, в його боротьбі з усіляким панством, буржуазією, націоналістами та іншими реакціонерами. Відтак перед студентами, школярами й усім народом постав односторонній Шевченко, такий собі страж порядку, що дуже нагадував майора колишнього КаДеБе. Подавали, отже, не того Шевченка, яким він був насправді, використовували його творчість не з людинознавчою, а з пропагандистською метою. Як наслідок, його ім'я з'являлось на бібліотеках і бульварах, на бортах кораблів і фронтонах навчальних закладів, але глибинний і всеохопний дух його не допускався ні до читачів бібліотек, ні до студентів університетів. В аудиторії викладач не мав права відступитись від «офіційного» Шевченка. Коли якийсь із студентів потрапляв, наприклад, до пам'ятника Шевченку в день 22 травня (день перепоховання поета в Україні), то на нього спрямовувались бранусбийти не лише з міліцейських машин, а й з уст університетських чиновників. Один із них у 60–70-х роках ХХ ст. так і казав: «Дорога мимо пам'ятника Шевченку 22 травня є дорогою не до університету, а геть з університету».

Сьогодні настав час читати Шевченка не як пропагандиста вигаданої більшовицьким ладом ідеї, а як багатогранного художника-мислителя. Наприклад, у вірші «Якось-то йду-

чи уночі...» великий Кобзар ні до чого не закликав; він зображував, як завжди, буттєву екзистенцію; він міркував сам-таки з собою *«про те ж таки, що й перше думав»*, про те, що не слід хилитися перед царями й царятами, про те, що *«апостольська брама»*, як символ насильницької влади, не є всесильною; вона становить собою щось не більше, ніж кошеня, котре лупає очима серед ночі і проти нього достатньо лиш осінить себе святим хрестом... Звичайно, це всього лише художній образ, мистецький прийом, але за ним – огром великих узагальнень.

Однією із загадок Шевченка є те, що він нібито простий як поет і для всіх зрозумілий у всій своїй поезії. Через те, мовляв, в Україні всі українці – шевченкознавці. Насправді він один із найскладніших світових поетів. Кожне покоління читачів, як було сказано, відкриває в ньому щось своє, і тим відкриттям – кінця немає. Багато років наша наука (як виявилось – псевдонаука) доводила, що Шевченко – цілком соціальний поет. Насправді вся його поезія походить з глибини людського духу, а не соціальних ситуацій. Або таке: вважалося, що Шевченко дуже національний поет і добре зрозумілий тільки українській нації. Насправді він загальнолюдський, а йшов до загальнолюдських ідей через духовність саме своєї нації. Важливо, що він був не просто сином своєї нації, не слугою свого народу, як повторювали донедавна наші соцреалістичні вчені та їхні підручники. У своїй поезії він був творцем своєї нації і людської цивілізації загалом.

Історичний досвід показує, що такого типу творці кожного народу з'являлися один раз на 300–500 літ. І що характерно – з'являлися, сказати б, парами. Так, в епоху нашого першого відродження, тобто в часи Київської Русі, вивисуються над усіма чи не очих два: Ярослав Мудрий та автор *«Слова про Ігорів похід»*. Завдяки їм світ знає про нас не лише як про сучасний, а й як про давній, з тисячолітньою історією народ.

В епоху другого відродження України (XVI–XVII ст.) земля наша народила Богдана Хмельницького й Івана Мазепу. Вони не тільки присвятили себе відродженню нашої державності, а й уперше всіх нас порахували, зробили щось на зразок першого перепису українського населення. Сьогодні дехто хоче протиставити Хмельницького й Мазепу, а особливо в цьому *«преуспеваєт»* наш колишній *«старший брат»*. Даремна трата часу й енергії! Обидва ці фенікси нашої героїчної історії **однаково** дбали про свій народ і його державу. Різними в них були тільки шляхи та неоднаково кожен із них помилявся. Тарас Шевченко написав про ці помилки не один рядок своєї полум'яної поезії.

Третій український Ренесанс (XIX ст.) народив саме його, Тараса Шевченка. Попередником його був Іван Котляревський. Але тільки попередником, а не двійником. Такого двійника не маємо до сьогоднішнього дня. Передчуття його появи сьогодні як ніколи актуальне. Насамперед тому, що твори Шевченка нині звучать так, ніби сьогодні написані і спогаданий вірш *«Якось-то йдучи уночі...»* від букви до букви – сьогоднішній. І похилені раби, що годують хортів та плачуть на майданах, і царювання псарів у палатах з апостольськими брамами, і туга за братом та сестрою як символом ідеального буття земного, і нарікання на брак Бога і півбога в тому бутті – усе це атрибутика нашого сьогодення. Єдина, можливо, неточність чи неадекватність у тій атрибутиці пов'язана з річкою і плачем. Замість Неви – треба *«Дніпро»*, а плач... Сьогодні наш народ уже не так плаче, і навіть не так виє совою, як писав Тарас в іншому вірші. Сьогодні народ скиглить і підвиває в конанні, бо його, як і передбачав Тарас, таки збудили до волі обкраденим. І продовжують обкрадати. Інакше-бо він не виходив би на майдани. І не актуальними залишалися б його слова з поеми *«Саул»*:

*Во Іудеї, во дні они,
Во время Ірода-царя,
В Сіоні й навколо Сіона
Романські п'яні легіони
Паскудились...*

Сьогодні кремлівські п'яні легіони паскудяться не тільки в українському Криму; *«Бай-стрюки Єкатерини»*, – як писав Шевченко в іншому творі, – *«сараною сіли»* вже в південно-східній частині України і мріють про її цілковите загарбання. Поет ніби передбачав такий розвиток історії і тому закликав:

*Схаменіться, недолюдки
Діти юродиві...*

*Схаменіться, будьте люди,
Бо лихо вам буде...
Настане суд, заговорять
І Дніпро і гори,
І потече сторіками
Кров у синє море...*

* * *

Пророчий характер Шевченкової поезії внутрішньо захований у глибинах творчості як філософської надії, котру поет завжди пов'язував із суто своїм творчим буттям і покликанням:

*Пошли мені святее слово,
Святої правди голос новий!
І слово розумом святим
І оживи, і просвіти!..*

Бо йому, як тому біблійному Пророку, знаменовано на цій землі –
*Свою любов благовістити!
Святу правду возвістити!..*

Через місяць після смерті поета М. Костомаров говорив на вечорі його пам'яті в актовому залі Петербурзького університету: «Поэзия всегда идёт вперёд, всегда решается на смелое дело; по ее следам идут история, наука и практический труд» [9, с. 302].

Геніальність Шевченка, отже, в тому, що він мовою поезії виривався вперед і означив можливі шляхи розвитку інших форм духовної діяльності українців; історії, мови, філософії та ін. І навіть – права та економіки. З позицій суто літературних слід бачити в його творчості принаймні три етапи розвитку: «фольклорний», «історичний» і «етап сучасної дії». Розглядаючи їх, можна прийти до висновку, що в усіх «етапах» Шевченко виявляв геніальність ще й тому, що породжував після себе... епігонів. У кожній літературі з подібним явищем зустрічаються не більше, як один раз на століття. А може – два. В Україні XIX ст. зграю епігонів народили тільки Котляревський (відома «котляревщина») і Шевченко (його епігонів умовно можна назвати «обмеженим народництвом»). Саме про епігонів-народників писав І. Франко: у нас багато-хто вже пробував порвати, як Шевченко, кайдани, полюбити, як він, Україну-неньку, але художньої геніальності Шевченка так ніхто з них і не досяг...

Здавалося б, що такого особливого містить рядок «*О думи мої, о славо злая...*»: кілька звичайних слів та й годі. Але, будучи поєднаними, вони витворюють образ філософського роздуму про суперечність у сфері людських прагнень: замість добра, на землі примножується зло; ліричного героя чекає не вдоволення життям, а неслава зла й ненависті. Двічі повторений вигук «О!» робить цей образ об'ємним за змістом і летючим за експресією. Народитися лише з «чистої» обдарованості поета такий образ не може; потрібна була ще й естетична грамотність, освіченість тієї обдарованості. Одержав її Шевченко в світлих класах петербурзької Академії художеств. Там учили його класти мазок на полотно таким чином, аби він передавав і насиченість кольору і світився зсередини. Літературне слово кладеться на папір за таким же принципом, а освоїти його допомагає не лише інтуїція, що дається Богом, а й навчання в великих майстрів і навіть в академічних стін, що намолені духовністю тих майстрів. Якби Шевченко не засвоїв таку науку в Академії художеств, він був би автором хіба що «Причинної» чи «Лілеї». Значущі, як художньо інтерпретовані мотиви фольклорного романтизму, вони залишалися б дітьми тільки свого часу (як подібні твори поетових сучасників Л. Боровиковського чи А. Метлинського), але не сягнули б висот того великого часу, на п'єдестал якого зійдуть його послання «І мертвим, і живим...», поеми «Кавказ», «Саул», «Марія» та численні медитації про «*славу злую*», яка привітала й полюбила однаково і «*кесаря-ката, і грека доброго*». В поезії «N.N.» Шевченко назвав усіх їх поіменно – Нерона лютого, Сарданапала, Ірода, Каїна, Христа, Сократа... Доречно сказати, що в «Журналі» та листах поета зустрічаються десятки й сотні великих імен з міфології, літератури, історії, філософії, естетики. Брав він їх не з енциклопедій чи словників, а з власної пам'яті, яка була і Богом даною, але й гартована освітою в Академії. Ось чому його творчістю цікавилися і будуть цікавитися і нащадки античного світу – греки та італійці, і ті європейські народи,

писемність яких і літературна творчість виростили саме з їхньої традиції – французи, англійці, німці, іспанці... І навіть далші від них культурою народи Сходу. За них усіх свого часу добре сказали про Тараса Шевченка два генії XX століття: американський художник і письменник Рокуел Кент і турецький поет Назим Хікмет. «Я американський художник і американець плоттю і кров'ю, – писав перший, – але те, що я бачив з творів Шевченка-художника, і те, що я знаю про нього як про поета, викликає найглибші чуття щирого захоплення його талантом і творчістю. Я пишу цими творами, немовби я сам українець. Ваш Шевченко – це мій Шевченко» [13, с. 314]. А другий ніби уточнював: «Є поети одного міста, одного села, одного народу. Але є поети всіх міст, всіх сіл, усіх народів. Шевченко саме такий» [13, с. 317]. Такими міркуваннями великі митці абсолютно заперечували звужені, вульгарні погляди на поета як поета однієї, нібито «мужицької» теми, як поета тільки «своєї», української нації. І це, незважаючи на те, що в нього й самого є тексти, які цілковито спростовують цю думку. Хоча б такі: «Нехай я буду і мужицький поет, аби тільки поет». Або: «В непробудимому Китаї, // В Єгипті темному, у нас, // І понад Індом і Євфратом... // Дрібніють люде на землі, // Ростуть і висятьсь царі».

Великі імена і геніальні поетичні візії Шевченко-романтик вимовляв, звичайно, не сам. Разом із ним говорила і попередня, барокова, епоха, а та, в свою чергу, – зі старокиївським автором «Слова про Ігорів похід» і з чарівним мелосом народної творчості. А навколо Шевченка – ціла плеяда великих умів, його сучасників, які вивели майбутнього генія з кріпосницької тьми в широкий світ культури, духовності. Там були геніальний художник Брюллов і поет-романтик Жуковський, уважні й талановиті земляки Сошенко й Гребінка (вони стали для Шевченка своєрідним університетом знань про Україну та її тодішню й давнішу літературу), а ще – ціла когорта кирило-мефодіївців, які допомогли Шевченку усвідомити себе справжнім українцем у великій слов'янській родині, і діяльність яких захитала була навіть царський трон Російської імперії...

Геніальність, як на мене, це коли людина (людство) творить чудеса. Щоб створити відомих сім чудес світу (єгипетські піраміди, висячі сади Семіраміди, індійський Тадж Махал та ін.), потрібні були століття; творення чудес Ісусом Христом («зцілення», «оживлення», «перетворення» тощо) відбулося за кілька років і навіть днів... «Сім чудес» – реальність, яка в більшості випадків пояснена, але – незбагнена; диво Ісуса Христа – міф, збагнути до кінця який ніхто не береться; в нього можна тільки вірити. Дуже загадковими в міфі про Христа є його вік і міфологеми підступної зради та розп'яття. Зрада Христового учня Юди і мученицьке розп'яття за геніальні діяння наклали відбиток на розвиток усієї християнської цивілізації: щоб визнали твою геніальність (синонім – святість), треба обов'язково пройти крізь зраду (поцілунок Юди!), стати мучеником і бути (хоча б у переносному значенні) розп'ятим. У випадку з Шевченком збіглася навіть вікова характеристика: основні свої шедеври геніальності він (як і Христос) створив до тридцятирічного віку, а в тридцять три (1847 мінус 1814) був фактично розп'ятим. Солдатчиною. Але – переміг. Як писав Є. Євтушенко, «Тарас переміг, як, в кінці кінців, дух человеческий побеждает бездуховность. Но не слишком ли дорогой ценой, как, в кінці кінців, победили и Пушкин, и Лермонтов, и Пастернак, и Мандельштам, и Ахматова? И победило ли свободолюбие?». На жаль, «не победило». Бо ж на півдні і сході України продовжується той жах, що його описав О. Пушкін у характеристиці російсько-імперського завойовника Котляревського:

*О Котляревский, бич Кавказа,
Куда ни мчался ты грозой –
Твой ход, как чёрная зараза,
Губил, ничтожил племена...*

Як вистояти Україні перед загрозою новочасної «чорної зарази»? Єдина надія (не на владу, яка в незалежній Україні була й залишається вкрай безпорадною) на Божу волю і на те, що збудуться такі пророцтва Великого Кобзаря:

*Встане Україна.
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі діти!..*

Список використаних джерел

1. І. Білецький О. Зібрання праць у 5 томах / І. Білецький. – К.: Наукова думка, 1965. – Т. 2. – 672 с.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець / Г. Грабович. – К.: Критика, 1998. – 208 с.
3. Дзюба І. На вічному шляху до Шевченка / І. Дзюба, М. Жулинський // Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 1. – 784 с.
4. Дзюба І. «Відчайдушно станеш над собою»: Богдан Рубчак / І. Дзюба // Українська літературна газета. – 2013. – № 26. – С. 14–15.
5. Довженко О. Твори в п'яти томах / О. Довженко. – К.: Дніпро, 1996. – Т. 5. – 544 с.
6. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Феміна, 1996. – 688 с.
7. Зеров М. Твори в 2 томах / М. Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 604 с.
8. Кирило-Мефодіївське товариство. У 3 томах. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 3. – 438 с.
9. Костомаров М. Слов'янська міфологія / М. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
10. Новые стихотворения Пушкина и Шевченки. – Лейпциг: [б. и.], 1859. – 46 с.
11. Плющ Л. Вибране. Екзот Тараса Шевченка / Л. Плющ. – К.: Факт Мова, 2001. – 384 с.
12. Світова велич Шевченка. Збірник матеріалів про творчість Т.Г. Шевченка: В 3 т. – К.: Держлітвидав, 1964. – Т. 1. – 512 с.
13. Світова велич Шевченка. Збірник матеріалів про творчість Т.Г. Шевченка: В 3 т. – К.: Держлітвидав, 1964. – Т. 3. – 528 с.
14. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К.: ВЦ Академія, 2003. – 568 с.
15. Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. – Вип. 12. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – 313 с.

Стаття посвящена особливостям поетического дарования Тараса Шевченко, его гениальности и пророческим визиям. Автор анализирует отдельные поэтические произведения поэта и загадочность активного включения их в зарубежный литературный процесс. Сделан акцент, в частности, на интересе к поэзии Шевченко в славянских странах, а также в литературах Закавказья, в немецкоязычной и англоязычной художественной среде.

Ключевые слова: поэзия, гениальность, актуальность, перевод, художественная правда и истина, подтекст, шевченковедение.

Article is devoted to features of poetic talent of Taras Shevchenko, its genius and prophetic visions. The author analyzes separate poetic works of the poet and mysteriousness of their active inclusion in foreign literary process. It is accented, in particular, on interest to poetry of Shevchenko in the slavic countries, as well as in literatures of Transcaucasia, in the German-speaking and English-speaking art environment.

Key words: poetry, genius, a urgency, translation, the art truth and true, implied sense, shevchenkology.

Одержано 21.04.2014.

УДК 83.3 /2/1 + 15.13 + 85.33

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

ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА: ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Статья знакомит с общим взглядом на драматургию А.П. Чехова, типологией и своеобразием его малых пьес, восприятием больших пьес его современниками и наукой XX в., с более глубоким, целостно-системным прочтением «еретически гениальной» (Горький) поэтики большой драматургии А.П. Чехова, а также с необычностью ее образной системы, конфликтности, сюжетности и жанрово-родовой природы. Особое внимание уделено механизму «подтекстов» и «подводного течения» больших пьес Чехова.

Ключевые слова: драматургия, А.П. Чехов, целостно-системное прочтение, подтекст, подводное течение, мировоззрение.

Художественный тип творчества Чехова – *реализм*. В последнее время суть этого термина стали извращать, воспринимать поверхностно и узко, как *миметизм*, и то лишь как поверхностное, конкретно-чувственное, фотографическое отражение жизни, как *натурализм*, а не как это понимал Аристотель. Произошла подмена понятий, «оснований»: тип творчества подменили его разновидностью, причем поверхностной. Между тем М. Горький в свое время довольно точно высказался о сущности *Реализма* как типа творчества: «Что такое *реализм*? Кратко говоря: объективное изображение действительности, изображение, которое выхватывает из хаоса жизненных событий, человеческих взаимоотношений и характеров наиболее общезначимое. Писатель-реалист имеет склонность к синтезу, к сведению общезначимого... в единое, *целостное*. Это единое есть типическое, и, кроме своей стройности, красоты-ценности эстетической, – оно имеет для нас ценность неопровержимого исторического документа» [12, с. 348–349].

Иными словами, *реализм* (как тип творчества, противоположный не-реализму, который еще называют, неточно, романтизмом) – это адекватное, верное (целиком соответствующее) отражение действительности (это словосложение < гр: двояко существующего живого) в единстве ее конкретного (гр. термин), т. е. сгущенного проявления, воспринимаемого органами чувств, и, наоборот, диастольного, (гр. термин), т. е. разреженного проявления, тонкой энергетики, «духовной», которая воспринимается разумом.

Еще иначе, реализм – это отражение в литературе жизни-действительности в единстве ее внешних явлений и глубинных, сущностных закономерностей [14, с. 573–574].

В свою очередь, *реализм как тип творчества* имеет свои конкретно-исторические проявления, которые называются конкретно-историческими литературными *методами*: среди них выделяют натурализм, просветительский реализм, критический реализм, нео-реализм, объективный, т. е. высший или глубинный, научный реализм (его главный принцип: *бинарное* отражение жизни в литературе с позиций понимания всеобщих принципов развития самой действительности).

Конкретно-исторический художественный *метод* Чехова (т. е. конкретно-историческая разновидность реализма как типа творчества) – *критический реализм*, если гово-

ритель о привычном, традиционном представлении о творчестве писателя. Если же сказать точнее, у Чехова далеко не все произведения укладываются в эти привычные рамки, т. е. относятся к *критическому реализму* (с его преобладающей над всеми остальными ракурсами социально-классовой направленностью, которая составляет главный принцип критического реализма). Большинство его произведений и в прозе, и в драматургии – иного реалистического метода, намного более глубокого и широкого.

Точное, сущностное название этого метода еще не вошло в научный обиход в литературоведении. Иногда его называют термином «*неореализм*» [14, с. 504]. Этот термин, однако (как и многие другие термины, обозначающие художественные, или творческие методы, а то и тип творчества) имеет лишь формальный смысл: «*нео-*», т. е. «новый» – без указания на суть литературно-художественного явления. Но речь о чеховском «*неореализме*», точнее «объективном, философско-аналитическом реализме», еще впереди.

«Малые» пьесы Чехова – это водевили, шутки, сцены, этюды (согласно авторскому определению). Среди наиболее известных – «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Лебединая песня (Калхас)», «Юбилей» и др. Малые чеховские пьесы относятся к типу пьес поэтически-традиционных. Это означает: они – во-первых, «геройные» (главную роль играют герои-персонажи; знакомясь с ними, их поступками, отношениями, историями, взглядами, вполне можно понять, ради чего написана пьеса), во-вторых – это пьесы преимущественно автологического характера (автология – использование слов в прямом значении), в-третьих, конфликты в них – тоже геройные (это связи, столкновения, борьба героев между собой). Типологическое содержание конфликтов – преимущественно социальное, привычное для современников Чехова. Сюжеты – привычного характера, т. е. это истории, происходящие с героями. Среди героев, по традиции, или все отрицательные (что привычно для комедий), или наряду с отрицательными – положительные герои (что привычно для драм и трагедий). Жанровая природа «малых» пьес – простая, это «чистые жанры», где четко видны доминирующие жанровые принципы или комедии, или драмы, или трагедии.

Новизна в «малых» пьесах («На большой дороге») оказывается или на уровне их социально-психологического содержания, или на уровне откровенно мировоззренческой направленности (учитывая принцип противоположности, можно догадаться, что есть и скрытая, иносказательная направленность, например, прочтение бытового материала в мировоззренческом ключе: читаешь «в стороне от большой дороги», а понимать это надо не только в бытовом плане, но и в мировоззренческом: в стороне от большой жизненной дороги), или речь в пьесах идет о критике ложных взглядов героев. Такие пьесы Чехова легко воспринимались, привычно понимались и постоянно пользовались успехом, шли, как говорили в театральных кругах, под аншлаг.

Совсем иное дело – «большие» (четырёхактные) пьесы Чехова. Их – шесть: «Безотцовщина» (1881), «Иванов» (1889; первая редакция 1887 г.), «Чайка» (написана в 1896; первая редакция 1890 г. носит название «Леший»), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903), который является своеобразным завещанием Чехова.

Эти пьесы – полностью новаторские, более того – теперь их чаще всего называют «подлинно чеховской драматургией», а раньше некоторые современники называли их «совершенно новыми... для всего мира формами писания» (Л.Н. Толстой), «новым видом драматического искусства» и, более того, «еретически-гениальными» пьесами (А.М. Горький).

Вообще же современники Чехова, современный ему театр вначале совершенно не понимали этих больших его пьес. О Чехове в таком случае обычно говорили и писали, что он «вовсе не драматург», что он «бессмысленный разрушитель» вековых канонов драматургии и театра (и в самом деле – конфликт у него не привычно геройный, сюжет тоже не геройный, традиционной событийности также нет; и т. д.). Некоторые считали, что Чехов – «драматург-дилетант». Писали, что эти его пьесы – «праздная игра таланта», что Чехов – «объективист», который якобы «ни на что не жалуется, ничего не хочет, никуда не зовет, ничему не учит» [30, с. 587–593; 18, с. 3–5]. Даже гениальный Лев Толстой вначале не понял новаторских больших пьес Чехова. Как вспоминает один из современников (А.С. Суворин. Дневник. Запись 11 февр. 1897 г.), посмотрел Лев Толстой первый акт чеховской «Чайки» и, уходя из театра, недовольно заявил: «Нагорожено чего-то, а для чего оно, не известно» [15, с. 329]. Другой современник (П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. –

Л., 1929. – С. 181) записал, что Лев Толстой однажды сказал Чехову: «Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но Ваши еще хуже» [15, с. 330]. Однако позже, разобравшись в чеховских приемах, Лев Толстой изменил на диаметрально противоположное свое отношение к Чехову-драматургу.

Из современников глубже всех и сразу понял новаторство пьес тридцативосьмилетнего Чехова тридцатилетний Горький. Это он, сам очень смелый и тонкий новатор в драматургии и прозе, писал в одном из писем (20–30 ноября 1898 г.) Чехову: «На днях смотрел «Дядю Ваню», смотрел и плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый Вашей пьесой, написал Вам длинное письмо и – порвал его. Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на ее героев: как будто меня перепиливают тупой пилой. Ходят зубцы ее прямо по сердцу, и сердце сжимается под ними, стонет, рвется. Для меня – это страшная вещь, Ваш «Дядя Ваня» – это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым Вы бьете по пустым башкам публики. Все-таки она непобедима в своем туподушии и плохо понимает Вас и в «Чайке», и в «Дяде Ване». Будете Вы еще писать драмы? Удивительно Вы это делаете!» [19, т. 2, с. 299].

Эти строки показывают, что реализм Чехова-драматурга (и во многом прозаика) – это не привычный *критический* реализм с его ставшими догматическими традициями (социально-классовой направленностью как точкой отсчета всего изображаемого). Чехов «отвлекает... от реальностей до философских обобщений», он «возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа», не превращаясь, однако, в «символизм». Чехов лишь использует эти приемы как сопутствующие «иному» (сразу скажем – *неореалистическому*, *научному*) методу с его главным принципом объективного проникновения в глубины объективной реальности ради выявления вечных, общечеловеческих ценностей.

Недаром 5 января 1900 г. Горький писал Чехову: «Читал «Даму» Вашу («Даму с собачкой»). Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм (много позже Горький назвал его критическим реализмом – Т.П.). И убьете Вы его скоро – насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время – факт! Дальше Вас никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа – все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И – главное – все кажется не простым, т. е. не правдивым. Это верно».

О большой драматургии Чехова Горький в 1898 г. писал: «Вчера некто, прекрасно знающий театр, знакомый со всеми нашими корифеями сцены, человек, которому уже под 60 лет, – очень тонкий знаток и человек со вкусом – рассказывал мне со слезами от волнения: «Почти сорок лет хожу в театр и многое видел! Но никогда еще не видал такой удивительной *еретически-гениальной* вещи, как «Чайка» [19, т. 2, с. 304].

В чем состоит эта не просто «гениальность», а «еретическая гениальность» новаторской, большой драматургии Чехова? Чем вызваны ее принципы, совершенно необычная поэтика? – настолько необычная, что подавляющее большинство современников ее вначале не поняли. Не поняли под давлением чуждого чеховским пьесам характера давних традиций в мировой драматургии и под влиянием первых театральных постановок чеховских пьес, вначале совершенно далеких от воплощения авторских принципов изображения жизни.

Чеховедение продолжает исследовать новаторскую поэтику «подлинно чеховской» драматургии. Ни о Шекспире, ни о драматургии Пушкина, Гоголя или Островского, Ивана Франко или Леси Украинки, Л.Н. Толстого, Золя, Ибсена или Бернарда Шоу (а ведь они подлинны новаторы в драматургии) немислимы замечания, раздававшиеся в адрес драматурга Чехова. Из множества приведем лишь некоторые. Станиславский писал на заре чеховедения: «Глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность» [25, с. 277].

Кстати, именно он, великий режиссер вместе с не менее великим Вл.И. Немировичем-Данченко нашли, что у Чехова-драматурга в новаторских пьесах есть довольно неожиданное, и больше всего для драматургии, новаторство – «подводное течение». От него позже чеховедение, однако, отказалось, заменив «подтекстом», не заметив, что логическое движение «подтекстов» как раз и образует «подводное течение» сугубо авторских мыслей.

Более чем через полстолетия, в 1974 г. исследовательница драматургии Чехова Т.К. Шах-Азизова писала: «Слишком сложна природа чеховской драмы... Процесс нового прочтения Чехова все еще далеко не исчерпан» [31, с. 388, 342]. С ней согласны и многие другие ученые [9, с. 249; 17, с. 131; 7, с. 1; 18, с. 125; 26, с. 5]. Потому и не решался, в частности, такой немаловажный вопрос: с какой пьесы начинается Чехов как драматург-новатор. Одни считали, что с «Чайки» [8, с. 80], другие – что с «Иванова» [16, с. 94], третьи – с «Безотцовщины» [26, с. 17], то есть с первой же большой чеховской пьесы из тех, что нам известны.

Время и факты показали, что последнее мнение является самым верным. Чехов очень ценил свою первую пьесу (она при жизни Чехова не была ни опубликована, ни поставлена на сцене; обнаружена была после смерти Чехова в его сейфе) и сам однажды заявил, что многое из первой пьесы было использовано им в последующих его произведениях. Специальный анализ этой пьесы показывает, что она содержит все поэтические новаторские черты, присущие остальным его большим пьесам [27, с. 110–131].

Наконец, в 80-е годы XX века было обращено внимание, что качество *методики и методологии*, с позиций которых исследователи обращались к большой драматургии Чехова, – недостаточны, что они узки, поверхностны по сравнению с поэтикой «еретически-гениального» Чехова. В одних случаях в печати замечали начальные замечания о необходимости «семантического уточнения ряда понятий и терминов, употребляемых в науке о литературе и литературном процессе» [24, с. 130].

Другие выводы выглядели шире и смелее. В.Б. Катаев писал: «По отношению к этому «странному миру» (миру Чехова) теряют смысл и значение многие и многие привычные мерки». И далее: «Чеховская поэтическая система требует иных методов анализа, чем те, которые применяются к произведениям с традиционной поэтикой» [11, с. 141–142, 151]. Это уже означает, что применяемые к пьесам Чехова подходы и принципы анализа были всего лишь частичными, точнее *частично*-системными (напомним, что этот исторический уровень вообще был свойственен науке XIX–XX вв. [28; с. 29]). И сразу скажем, что наиболее точно и удивительно метко определил то, что Чехов совершил в мировой драматургии, – известный английский драматург и прозаик Джон Бойнтон Пристли: «По существу, то, что он делает, – это переворачивание традиционной «хорошо сделанной» пьесы вверх ногами, выворачивание ее наизнанку» [20, с. 179].

Практическое применение иных (а это не иначе, как *целостно*-системных) методов анализа к литературе и времени жизни в России 1870–1900-х годов, к текстам «еретически-новаторских» пьес Чехова как раз и открывает, что главные истоки чеховского необычного новаторства – не в литературе предшественников и современников (хотя ряд особенностей, конечно, использованы). Больше всего Чехов как «еретический» новатор шел все же от *эпохи*, от наблюдений над жизнью России конца 70-х гг., когда назревал общенациональный кризис. Надежды передовых кругов, что кризис этот выльется в социальную революцию, не оправдались. Они рухнули с разгромом «Народной воли». Наступила эпоха мучительной, противоречивой переоценки духовных ценностей. Одновременно, с другой стороны, это была «полоса мысли и разума», когда передовые представители общества подводили итоги прошлому и строили новые *мировоззренческие* системы, искали новые пути развития жизни. Судя по всему, Чехов сразу уловил и воспринял поток *общечеловеческих* и *демократических* исканий, взглядов, надежд, устремлений.

Еще в конце 60-х гг. передовой журналист Н.В. Шелгунов опубликовал программную статью «Русские идеалы, герои и типы». И в ней, и позже, в 70–80-е годы он, как и Салтыков-Щедрин, не разделял народнической теории «героев» и «толпы», считая, в противовес П.Л. Лаврову, что «историю творят массы обыкновенных людей» [10, с. 11]. Салтыков-Щедрин в унисон предлагал перенести центр тяжести в литературе с «исключительных натур» на «среднего человека»: «Этот средний человек именно и есть действительный объект истории. Для него пишет история свои сказания» [23, с. 226]. В «Очерках русской жизни» Н.В. Шелгунов утверждал: Салтыков-Щедрин и Гл. Успенский уже уловили, что «теперешняя жизнь течет таким потоком, что не дает ничему кристаллизироваться в установившуюся твердую форму. Поэтому предметом исследования могут быть не кристаллы, которых нет, а *общий поток*, мешающий им образоваться» [32, т. 3, с. 544].

На эту литературную дорогу, не оставляя в то же время без внимания прежний путь, вступили многие писатели-демократы, молодые и маститые, каждый со своей творческой концепцией. Среди них, вслед за Салтыковым-Щедриным и Гл. Успенским, – были Чехов, Короленко, Гаршин, Эртель, Мамин-Сибиряк, Гарин-Михайловский и др. Отдали дань этому новому пути поздний Лев Толстой, а также молодой Горький и ряд других.

Новое время требовало совершенно юного подхода, во многом противоположного. *Как*, например, перенести центр тяжести в пьесе с «героя», «личности» на «общий поток жизни», на объективные ее требования к человеку? *Как* показать в пьесе, что «среднему человеку» остаются неизвестными объективные требования «общего потока жизни», веление времени? *Как* научить читателя-зрителя *самостоятельно* делать выводы, извлекать из текста важные мысли, не сформулированные в открытую? (напомним слова Чехова: «Субъективность ужасная вещь», «Надо отречься от благоприобретенной субъективности»). *Как* показать, что дело очень часто не в отдельных личностях, не в героях, а в *объективных* причинах и процессах? *Как* дать понять, что за внешними проявлениями, за бытовыми и обыденными вещами, явлениями, поступками надо уметь видеть их *внутренние* законы и неизбежные потребности? *Как* представить на сцене тягу героя к *новым идеалам*, когда и первое и второе еще не осознается, а лишь витает в воздухе как ощущение? *Как* «закрутить» сюжет, чтобы он не был, говоря словами Чехова, «искусной постройкой», где «ловко все пригнано к месту», а был как «сама жизнь» и воздействовал на читателя-зрителя тоже как «сама жизнь»? [30, Письма, т. 11, с. 272].

Прецедентов такого рода в драматургии не было. И Чехову пришлось основным поэтическим принципам учиться у самой жизни, учиться сознательно, специально. Кроме того, естественно, брать на вооружение все мало-мальски помогающее из достижений предшественников – Шекспира (перед которым преклонялся), Гоголя (которого он любил с детства, «мыслил по Гоголю»), Пушкина, Тургенева, Островского, Салтыкова-Щедрина и др. Чехов рано понял важность находить для изображения «то, что жизненно, что *вечно*, что действует не на мелкое чувство, а на истинно человеческое чувство» [30, Письма, т. 1, с. 54]. Здесь виден и четкий реализм, и нежелание ограничиваться миметизмом, только «сегодняшними» интересами и симпатиями, конкретно-чувственным восприятием жизни.

Исходя из этого и опираясь на конкретные факты, «еретическая гениальность» чеховской драматургии сводится к тому, что она демонстрирует всегда одно общее для *бинарностей* качество – свою «перевернутость», созданность «наоборот» в отличие от предыдущей, традиционной и довольно долгой (более 2,5 тыс. лет) конкретной практики развития мировой драматургии. В этом новаторстве Чехова-драматурга вовсе нет ничего разрушительного, поскольку об этой второй объективной возможности применительно к пьесам впервые, оказывается, писал Аристотель: «Трагедия есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и образу мыслей» [1, с. 651]. Да и В.Г. Белинский сделал справедливый вывод: «В эпосе господствует событие, в драме – человек. Герой эпоса – происшествие; герой драмы – личность человеческая» [4, с. 302].

И эти определения, и сама мировая драматургическая практика накрепко приучили нас, как и современников Чехова, именно к таким представлениям о пьесе, ее форме. Мимоволи прочнейшим образом утвердилось представление, что только так и может выглядеть пьеса, только такой и может быть ее форма. Какой? Той, где главную, ведущую роль играют герои, «действующие лица», «человек», «личность человеческая», где противоположную, *вспомогательную* роль играют остальные образы – *обстоятельные* (как известно, в произведении вообще и в пьесе в частности нет ничего, кроме образов-характеров, т. е. образов героев, обобщений, – и образов-обстоятельств, т. е. так или иначе образных деталей, конкретно-чувственных в том числе).

Между тем, оказывается, это не единственный вариант распределения функций образов, а лишь один из двух возможных. Есть и противоположное распределение, противоположный вариант. О нем, как о возможном, тоже писал Аристотель в «Поэтике»: «Не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а (наоборот), характеры затрагиваются (лишь) через посредство действия; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание (сюжет – Т.П.), а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невоз-

можно, а без характеров возможна: трагедии очень многих новейших поэтов – без характеров... Стало быть, начало и как бы душа трагедии – именно сказание... и только во вторую очередь – характеры...(Трагедия) есть (прежде всего) подражание действию и главным образом через это – действующим лицам» [1, с. 652–653]. О таком же типе пьесы писал много позже Дидро в «Беседах о «Побочном сыне»: «До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром» [2, с. 324].

Таким образом, видны две объективные возможности, существование двух типов пьес – противоположных:

1) первый тип пьес, который издавна стал предельно привычным, «железнодорожно-стереотипным» – это так называемые *геройно-событийные пьесы*. Главную роль в них играют герои, их действия, истории. В мировой драматургии таких пьес подавляющее большинство, отсюда и привычка *геройного восприятия* всего, что есть в пьесе;

2) второй, противоположный тип пьес – предельно непривычный; назовем его *обстоятельно-событийным*. Главную роль в таких пьесах играют образы *обстоятельства*, их связи и поступательное движение, развитие.

Отсюда вполне понятно, что даже Лев Толстой вначале не понял логику развития действия в чеховских больших пьесах – тогда, в 1897 г. он был приверженцем геройно-событийных пьес, а кроме того – действовал, конечно, многовековой «железнодорожно-стереотип». Однако тут опять важно сказать и то, что позже Л. Толстой едва ли не первым конкретно высказался о противоположном свойстве новаторской поэтики Чехова-драматурга.

Сравнивая пьесы Шекспира и Чехова, Л. Толстой заметил: «У него (Шекспира) всякий человек действует... А теперь (у Чехова) совершенно наоборот» [21, с. 137]. Писал об этом в XX в. и Б.А. Бялик: «Казалось бы, драматургия (Чехова) ушла... бесконечно далеко от Шекспира, очутившись где-то на противоположном полюсе искусства. А между тем она вплотную приблизилась... к новому прославлению человека» [5, с. 31]. Наиболее же точно сказал Пристли в 1976 г.: «Это почти как если бы он (Чехов) прочитал какие-то руководства по написанию пьес, а потом сделал бы все обратно тому, что в них рекомендовалось» [20, с. 179].

На самом же деле Чехов опирался на глубинные жизненные потребности своего времени, стремился осуществить их наиболее последовательно в соответствии с имманентной (собственно природной) логикой.

Поэтому в мировой драматургии впервые и появилась потребность практического воплощения в жизнь *второго* из двух возможных типов пьесы, диаметрально противоположного типу первому, привычному. Эта «перевернутость» драматургического произведения предстала у Чехова особенно смело, веско и законченно. В древнегреческой драме до Аристотеля (о чем он вскользь вспоминает) сделаны были только первые, самые начальные шаги в этом направлении, апробирована сама возможность.

Итак, Чехов не нарушал объективных законов драматургии. Но он мастерски разрушил традицию, тысячелетиями устоявшийся «железнодорожно-стереотип» *одностороннего* отношения к поэтике содержания и поэтике формы пьесы. Вначале интуитивно, под давлением особенностей жизни Чехов вырабатывал новое собственное всеохватное мировоззрение. Сперва наощупь (в «Безотцовщине»), затем вполне осмысленно для воплощения нового содержания использовал иную, целиком соответствующую ему форму, которая оказалась противоположным типом пьесы. Поскольку в содержание проникают сквозь его форму, необходимо детально рассмотреть новые, противоположные традиционным, «перевернутые», «вывернутые наизнанку» *принципы оформления* содержания больших пьес Чехова:

1. Доведение главного героя до уровня остальных. Взамен наличия в пьесах мировой драматургии, как правило, главного героя и, так сказать, «остальных», Чехов в больших, новаторских пьесах центр тяжести постепенно переносил с *одного* героя на *многих* героев – и по ходу действия (акта) в каждой пьесе, и в целом от пьесы к пьесе. Цель – усиление внимания читателя-зрителя к обстоятельствам, к общим для всех жизненным глубинным процессам. Поэтому каждый из заглавных героев – Платонов («Безотцовщина»), Иванов («Иванов»), дядя Ваня («Дядя Ваня») – скорее *формально главный* герой. В «Трех се-

страх» и таких уже нет (есть *три героини*), а в «Чайке» и «Вишневом саде» – все герои одинаково важны (Петя Трофимов главным героем не является так же, как и все остальные). То есть в этих двух последних пьесах уже окончательно создано *геройное равновесие* – ради того, чтобы формальный геройный пласт пьесы не мешал читателю-зрителю воспринимать *основное*, чтобы зритель и читатель могли полностью сосредоточиться на том, что же на самом деле происходит с героями, вокруг них и в них самих независимо от их воли и их сознания, – по другим, намного более важным и глубинным причинам.

2. Отказ от положительного героя и опора на скрытую авторскую позицию. Чехов постепенно отказался от наличия в больших пьесах положительного героя. Вместе с тем отказался и от основного традиционного приема выражения главной идеи пьесы через положительного героя. Заодно и от выражения главной идеи с помощью авторского СМЕХА в его привычном значении. Объясняется это тем, что герои Чехова – «средние люди», которые в те годы, как всякий обычный человек, имели одновременно положительные и отрицательные качества, достоинства и слабости, при этом *не понимая* глубинных процессов и глубинных жизненных требований современности. Поэтому в больших пьесах Чехова нет героев, которые бы высказывали главные авторские мысли, главные идеи пьесы. Иными словами, *все* герои-персонажи – не положительные, а отрицательные герои, которые не понимают самого главного в жизни. Поскольку подобное сразу не было понято и принято, Чехову пришлось объяснять: «Если Вам подадут кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю... Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в *манере* высказывания их, не в их *происхождении* и проч.?.. Для меня, как автора, все эти *мнения* по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их; она переменчива и не нова. Вся суть в *природе* этих мнений, в их зависимости от *внешних* влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как *симптомы*, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их. Если я опишу пляску св. Витта, то ведь Вы не взглянете на нее с точки зрения хореографа? Нет? То же нужно и с мнениями...» [30, Письма, т. 3, с. 266]. И в другом письме – то же самое: «Я писал Вам... о том, что мнения, которые высказываются действующими лицами, нельзя делать *status'ом* (основой) произведения, ибо не во мнениях вся суть, а в их *природе*» [30, П., т. 3, с. 271]. Для Чехова герои, их поступки, взгляды, не главное, не *цель*, а только *средство*, материал, «симптомы», помогающие распознать особенности того «заколдованного круга», в который попадают герои-персонажи.

В свою очередь, это является свидетельством того, что чеховская «еретическая» обаятельная система в произведении – *не геройная*, что все в пьесе сфокусировано, наоборот, в противоположную сторону, *обстоятельную*, т. е. в сферу мелких, средних и крупных образных *деталей*. В результате весь текст произведения призван заставить читателя-зрителя смотреть, так сказать, *сквозь* героев, поступки и мнения, приучая так же смотреть и на жизнь, *сквозь ее конкретику*. Среди героев Чехова нет ни «привычно положительных», ни «привычно отрицательных» персонажей. Это именно «средние, обыкновенные люди», представители среды. В такой среде одни выглядят лучше, другие хуже, но одновременно *все слабы в главном*.

3. Главная слабость всех «героев» Чехова-драматурга – крайне необычный и непривычный для восприятия принцип новаторства. До Чехова главная слабость героев была преимущественно или бытовой, или социально-бытовой, или политической, или социально-нравственной, или моральной, психологической, а на протяжении всего XIX в. – прежде всего социально-классовой. Потому сформировалась *привычка* видеть в персонаже обязательно *представителя* какого-то социального класса, слоя или прослойки (провинциальные или столичные дворяне, представители буржуазии, чиновничества, купечества, интеллигенции, духовенства, представители народа и т. д., и т. п.). Очень важным также был род занятий героя (генерал, артист, писатель, канцелярист, учитель, охотник, военный, служанка и пр.). Эти конкретные «*ракурсы*», качества, черты стали обязательными, а все остальные – *только* вспомогательными. В том числе и такие важные, как *мировоззренческий* и *общечеловеческий*. У Чехова как раз эти два ракурса и стали *главными*, а все остальные, традиционные – *вспомогательными*. Поэтому непривычный к такому ракурсу современ-

ник принимал Иванова только за мягкотелого интеллигента, Аркадину только как самолюбленную актрису, Тригорина лишь писателем, Раневскую – дворянкой, Лопахина лишь буржуа, Петю Трофимова – студентом из числа передовой демократической интеллигенции. И не замечали, что все герои Чехова – прежде всего *люди*, у которых есть общие и разные черты характера, духовного мира, определенного уровня *мировоззрения*. Причем какие-то стороны своего мировоззрения персонажи осознают (да и то не все), но *главные* остаются за пределами их понимания. Об этих *главных* сторонах в первую очередь и идет речь в пьесах, *мировоззренческих* по доминирующему свойству содержания, определяющему их жанровую природу. Для понимания этого принципа Чехов использует своеобразную, тоже необычную форму конфликта.

4. Новаторство поэтики чеховского конфликта. Конфликт в больших пьесах Чехова оказался столь же непривычным, если не сказать больше – неожиданным. В XIX в. терминами «конфликт», «коллизия», тем более в их художественном варианте, почти не пользовались. Они в то время только начинали входить в обиход, сказывалась слабая разработанность литературной теории. Практика же мировой драматургии убеждала в том, что конфликт – это всегда «острая борьба между героями-людьми». Кроме того, такая борьба считалась *родовой* принадлежностью драматургии (хотя есть она и в романах, повестях и т. д.). Именно этого давнего «железного правила» не было у Чехова. Недаром современная ему критика, стоявшая на привычных, традиционных позициях, писала, что Чехов «разрушает природу драмы», что он не умеет писать пьесы, что он дилетант в драматургии. Да и в первой половине XX в., кроме восторгов вперемешку с многочисленными недоумениями, появлялись следующие фразы: «пьесы Чехова бесконфликтны», «они бесфабульны», «у него ослабленная конфликтность и фабульность», «у Чехова нет обычных конфликтов», «у Чехова нет привычной интриги», «нет привычного действия». Лишь постепенно в лучшем случае находили, что у Чехова в больших его пьесах «главное – *внутреннее* действие и *подтексты*». В общем, попросту не учитывалось, что названная выше форма (острая борьба между героями-людьми) – это всего лишь *одна из форм проявления* конфликта, которая наиболее бросается в глаза. Не учитывали и то, что конфликт и коллизия – это одинаково «столкновение образов», любых образов в произведении, а не только образов героев-людей, а кроме того, что конфликт – это *главное* столкновение образов в произведении, пьесе, а коллизия – это *вспомогательное*, частное, дополнительное и даже мелкое столкновение (образов). Не учитывалось также, что есть и другие формы конфликта, типы столкновения образов в пьесе, что эти непривычные формы в литературе были и раньше, до Чехова – однако выполняли обычно служебную роль (чаще функцию фоновых коллизий), хотя на самом деле являлись *противоположными* традиционным представлениям. Чтобы почувствовать это, стоит обратить внимание, что в пьесе кроме образов героев, *геройного* пласта есть и пласт *обстоятельств* – тот, который состоит из образов-обстоятельств, образов-деталей, крупных и мелких фактов, картин и картинок. Потому противоположны между собой столкновения героев, с одной стороны, и, с другой, столкновения образных деталей. До Чехова главную роль в пьесах (в виде конфликтов) обычно выполняли столкновения героев, а столкновения деталей – вспомогательную. У Чехова в больших пьесах стало наоборот. И это было особенно непривычно. Непривычным было не ограничиваться геройным восприятием пьес в поисках голоса автора, а идти в восприятии *сквозь* геройный пласт – в сферу столкновения образных деталей и тут искать авторский голос с его идеями и главной идеей пьесы. Герои же у Чехова стали не столько действующими, сколько *суггестивными*, т. е. подсказывающими иное, даже то, чего они сами не осознают, не понимают. Прежде всего чеховские герои не понимали слабости, узости, формальности или ложности своего собственного мировоззрения.

5. Новаторство поэтики чеховского сюжета. До Чехова в большом сюжете пьес главным был первый, *геройный* пласт (с геройным конфликтом: *внешним* или *внутренним*, психологическим). Стоило проследить за развитием *геройных* взаимоотношений и судеб, за миром (внешним и внутренним) *героев*, – можно было выйти к осознанию главной проблемы и идеи. Если на первом плане *геройный внешне-событийный* пласт (*геройное внешне-событийное* развитие сюжета), – в нем и надо искать способы воплощения главной проблемы, идеи («Антигона» Софокла, «Всадники» Аристофана, «Двенадцатая ночь» Шек-

спира, «Недоросль» Фонвизина, «Вильгельм Телль» Шиллера, «Горе от ума» Грибоедова, «Борис Годунов» Пушкина, «Ревизор» Гоголя); все остальные пласты – *вспомогательные*. Если главная роль отводилась *геройно-психологическому (внутренне-событийному)* пласту, – значит и главная проблема, идея имеются в нем («Медея», «Ипполит» Еврипида, «Гамлет», «Король Лир» Шекспира, «Гроза», «Бесприданница» Островского). Иного в пьесах до Чехова не было. Чехов же в больших пьесах ослабил внешнесобытийный пласт почти до предела. С этой стороны в сюжетах у него нет ничего особо значительного. Так, в «Дяде Ване» в виде события имеем всего лишь то, что постепенно нарастает угроза продажи имения, принадлежащего Соне. В «Трех сестрах» – надежды трех сестер на переезд в Москву, которые не осуществились. А в «Вишневом саде» – печальная судьба вишневого сада и имения, которые были проданы с молотка; сад был вырублен, имение заколочено. Наиболее точно о роли событий у Чехова писал Н. Берковский: «В драмах Чехова *события – фон*, а *быт* выдвигается на первый план, вопреки традиции, где *фон* занят *бытом*, а *события* выдвинуты на первый план» [4, с. 148–149]. Итак, второй пласт пьесы – это «*быт*», «*обыденное течение жизни*», «*повседневность*» (герои приходят, уходят, говорят о погоде, волочатся друг за другом, спят, удят рыбу, читают книгу и т. д.). Однако и этот пласт у Чехова – тоже *фон*, нужный не сам по себе, а как материал, который содержит то, что непонятно героям. Этот пласт содержит массу фактов, намеков, микроэпизодов, которые играют двойную роль: а) *геройную* (помогают рисовать образы героев) и б) *внегеройную* – ведут своими намеками читателя-зрителя вглубь «жизненной повседневности». Эта глубина – не третий пласт, названный «подтекстом», на который обратили внимание чеховеды в XX веке. Он, правда, заставляет обобщать представленное, опираясь на авторские подсказки, и делать вывод не только о духовном состоянии героев, о том, что они все недовольны жизнью и все не знают путей к лучшей жизни. Но уже одно это, имеющее место во всех больших пьесах Чехова, говорит, что и третий пласт главным тоже не является.

Главным оказывается четвертый пласт сюжета, названный К.С. Станиславским «*подводным течением*» – именно он содержит в себе то, ради чего написаны пьесы Чехова. Обращать на него внимание, осмыслять его содержание, главные, но скрытые авторские мысли, помогают в пьесах Чехова многочисленные «подтексты» как авторские подсказки.

6. «Подтексты» и механизм «подводного течения». Д.В. Григорович, который первым заметил талант молодого Чехова, назвал его «подтексты» «*блестками*» [19, т. 1, с. 285], а сам Чехов в ответ назвал их «*фокусами*» и «*картинками*» [19, т. 1, с. 288]. Они-то и представляют собой не что иное, как *столкновение образных деталей*, то столкновение, которое призвано «высекать» у читателя-зрителя «подводную мысль», т.е. рождают «подтекст», как называли этот чеховский «фокус» чеховеды, считая его вначале изобретением Чехова. Постепенно было замечено, что встречается он в литературе и до Чехова, хотя и не так откровенно. А главное, что у Чехова в больших пьесах «подтексты» выполняют особую – основную, ведущую роль. «Подтекст» – это внутренний смысл близко расположенных (и потому сталкивающихся при обращении на них внимания) образных фактов, образных деталей внегеройного смысла. *Последовательная связь таких «подтекстов» – это и есть «подводное течение» (подтекстов)*. Сам Чехов об этом писал Григоровичу: «Картинки» или, как Вы называете, блёстки тесно жмутся друг к другу и идут непрерывной цепью» [19, т. 1, с. 288]. Например, ремарка в первой пьесе Чехова – в «Безотцовщине». С этой ремарки начинается первая картина второго действия: «Сад. На первом плане цветник с круговой аллейкой. В центре цветника – статуя. На голове статуи – *плошка*». В ремарке видна однократная коллизия-противоречие («на голове статуи – *плошка*»). Содержание коллизии усилено образом «на первом плане» (сцены) и сводится к мысли о наличии чего-то неестественного, нелепого и грустно-смешного. Этот подтекст призван окрасить, задать тон в восприятии всего, чему читатель-зритель станет свидетелем в этом действии. Другой пример, переключки мыслей-реплик из «Безотцовщины»: «Софья Егоровна (бледная, с помятой прической): ...Душно здесь!.. Он или погубит, или... вестник новой жизни! Приветствую, благословляю... тебя, новая жизнь! Решено! *Голос Войнищева* (за сценой): Берегись! (Фейерверк)». Два подчеркнутых образа-детали («*блики*») связаны тут не конкретной связью. Софья Егоровна решается на *иллюзорный* способ достижения *личного счастья* с Платоновым, а крик «Берегись!» – между прочим, это крик ее мужа – слышен из-

за кулис и вызван другим, тем, что за сценой готовится фейерверк. Связь между образами-детальями происходит на уровне «подтекста», который для героев остается не известным. Подтекст рассчитан на восприятие читателя-зрителя: это весьма тревожное предупреждение о *нереальности такого пути достижения счастья*.

Итак, логическая связь «подтекстов» образует в чеховской пьесе «*подводное течение*» авторских мыслей. Прочитывается это «течение» *поактно*, т.е. в каждом акте есть своя «подводная» тематическая фокусировка и перекличка «подтекстов». В результате «*подводный смысл*» каждого последующего акта – это продолжение «*подводного смысла*» акта предыдущего, чем и обеспечивается «*подводный разговор*» автора с читателем-зрителем по ходу развития четырехпластного сюжета всей пьесы. Все, что есть на уровне первых 3 пластов (геройных: а) почти бессобытийного, б) обыденного течения жизни и в) подтекстно психологического), само по себе «рассыпается». По этой причине Л. Толстой вначале и не понял поэтику Чехова. Только «*подводное течение*» – четвертый пласт – *крепит* все, что впрямую (автологично) или иносказательно (металогично) представлено в пьесах. Пьесы Чехова, говоря иначе, созданы по аналогии с «*течением самой жизни*», что, как верно отмечено нашими современниками, действует на читателя-зрителя «*как сама жизнь*», а цель их – «*учить думать*» [13, с. 503, 504], формировать у читателя и зрителя новое, сугубо *природное* мировоззрение.

Список использованных источников

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Сочинения: В 4 т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – 415 с.
2. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – 455 с.
3. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 3 / В.Г. Белинский. – М.: Худож. литература, 1978. – 614 с.
4. Берковский Н. Литература и театр / Н. Берковский. – М.: Искусство, 1969. – 639 с.
5. Бялик Б.А. М. Горький – драматург / Б.А. Бялик. – М.: Сов. писатель, 1977. – 639 с.
6. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – Т. 23 / М. Горький. – М.: Гослитиздат, 1954. – 456 с.
7. Гушанская Е.М. Поэтика драматургии А.П. Чехова девятидесятых годов: характер конфликта, построение действия, система героев: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.М. Гушанская. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. – 24 с.
8. Ермилов В.В. Избранные работы: В 3 т. / В.В. Ермилов. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 3. – 567 с.
9. Залыгин С.П. Литературные заботы / С.П. Залыгин. – М.: Сов. писатель, 1979. – 464 с.
10. История русской литературы XIX века / под ред. С.М. Петрова. – Т. 2. – Ч. 2. – М.: Просвещение, 1971. – 587 с.
11. Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 326 с.
12. Лесин В.М. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – К.: Радянська школа, 1971. – 431 с.
13. Лакшин В.Я. Лев Толстой и Чехов / В.Я. Лакшин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 569 с.
14. Літературознавчий словник-довідник / ред. кол.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
15. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени / Л.М. Лотман. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 124 с.
16. Малюгин Л. Чехов начинается с «Иванова» / Л. Малюгин // Вопросы литературы. – 1961. – № 5. – С. 94–108.
17. Основин В. Русская драматургия второй половины XIX в. / В. Основин. – М.: Просвещение, 1980. – 190 с.
18. Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова / З. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 284 с.
19. Переписка А.П. Чехова в двух томах. – Т. 1, 2. – М.: Наука, 1984. – 468 с.
20. Пристли Дж.-Б. Антон Чехов / Дж.-Б. Пристли // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. – М.: Книга, 1976. – 216 с.

21. Русская литература конца XIX – начала XX вв. Девяностые годы. – М.: Просвещение, 1968. – 438 с.
22. Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX вв. – М.: Наука, 1982. – 397 с.
23. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. – Т. 14 / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Худож. лит., 1972. – 478 с.
24. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей / А.П. Скафтымов. – М.: Худож. лит., 1972. – 548 с.
25. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 1 / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1950. – 467 с.
26. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – 182 с.
27. Удалов В.Л. Поэтика драматургии А.П. Чехова / В.Л. Удалов. – Луцк: ИВЦ АПК, 1993. – 262 с.
28. Удалов В. Частично- и целостно-системные принципы / Компаративно-доминантный дискурс / В. Удалов, Т. Полежаева. – К.-Луцк: ВАД, 2013. – 52 с.
29. Удалов В. Рівні розвитку науки та сучасний «перехідний період» / Науковий посібник / В. Удалов, Т. Полежаева. – К.-Луцьк: ВАД, 2014. – 287 с.
30. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1974–1983.
31. Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес / Т.К. Шах-Азизова // В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974. – С. 336–353.
32. Шелгунов Н.В. Сочинения: в 3 т. – Изд. 3-е / Н.В. Шелгунов. – СПб.: Типография О.Н.Попова, 1904. – 1098 с.

Стаття ознайомлює із загальним поглядом на драматургію А.П. Чехова, типологією та своєрідністю його малих п'єс, із сприйняттям великих п'єс його сучасниками та наукою XX ст., з більш глибоким, цілосно-системним прочитанням «єретично геніальної» (Горький) поетики великої драматургії А.П. Чехова, а також з незвичайністю її образної системи, конфліктності, сюжетності та жанрово-родової природи. Особливу увагу приділено механізму «підтекстів» і «підводної течії» великих п'єс Чехова.

Ключові слова: драматургія, А.П. Чехов, цілісно-системне прочитання, підтекст, підводна течія, світогляд.

Article introduces a general view of the A.P. Chekhov's drama, typology and originality of his small plays, with the perception of big plays by his contemporaries and science of the twentieth century, with a deeper, holistic – systemic reading “heretical genius” (Gorky) poetics big A.P. Chekhov's drama. Also with its unusual imagery, conflict, plot, generic nature. Particular attention is paid to the mechanism “subtexts” and “undercurrent” big of Chekhov's plays.

Key words: drama, A.P. Chekhov, system-integrity reading subtext, underset, ideology.

Одержано 21.04.2014.

УДК 82.09

Д.С. ТИЩУК,

*аспірант кафедри теорії літератури і компаративістики
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*

АСОЦІОНІМ ЯК ТРОП: СВОЄРІДНІСТЬ МЕТАТЕКСТОВОЇ ПРИСУТНОСТІ

Статтю присвячено розгляду асоціоніма як репрезентанта міжтекстових зв'язків у художніх творах. Асоціонім – поліфонічний за сутністю троп, естетична функція якого полягає у відсиланні свідомості читача до множинності інших текстів як складових загальнокультурної смислової площини. Джерельна база статті – праці М. Бахтіна, Ю. Крістевої, Ж. Дерріда. Художнє тло розвідки – романи І. Роздобудько та Г. Тарасюк.

Ключові слова: асоціонім, інтертекстуальність, діалогічність.

Асоціонім як троп, естетична роль якого у художньому творі реалізується через породження асоціативних зв'язків у свідомості реципієнта, функціонує в загальнокультурному міжтекстовому дискурсі. Семантично множинна природа асоціоніма – базис для аналізування тропу під вектором розуміння культури як тексту, поняття, «що призвело до розгляду культури як взаємозв'язку значень, до існування поширених методів інтерпретації тексту також на соціальні дії, що розуміються як констеляції текстів, як символічна семіотична конструкція, яку можна прочитати, виходячи з форм вираження та викладення у певній культурі» [1, с. 1].

Мета запропонованої статті – визначення особливостей літературознавчої природи асоціоніма як маркера міжтекстових зв'язків твору (на матеріалі прозової творчості І. Роздобудько та Г. Тарасюк).

Теоретико-методологічна основа роботи – Р. Барта [3], М. Бахтіна [4], М. Фуко [7], Ю. Крістевої [6], Ж. Дерріда [5] тощо.

Асоціонім в аспекті форми засобу образності має вигляд слова, поєднання слів, речення, комплексу речень, при відтворенні яких у тексті твору автор вдається до різноманітних шрифтових експериментів за обов'язкової умови написання першого компонента тропу (первинно – слова на позначення загальної назви) з великої літери. В аспекті змісту, в асоціонімі сублімовано співвідносну з певними подіями, явищами чи ситуаціями, представленими у творі, інформацію, яку читач має інтерпретувати, співвіднівши сприйнятий смисл на власний внутрішній світ як цілісний мікрокосм.

Слід зазначити, що значення слова-основи в асоціонімі не деформується, а трансформується – збагачується конотативними семантичними відтінками – в авторській площині, та згодом – у читацькій.

У текстах художніх творів асоціонім покликаний привернути увагу на певні речі, уособлені в художній белетристиці в іпостасі засобу образності. Словосполучення «певні речі» щодо асоціоніма має умовний характер – троп привертає увагу на тематико-проблематичні ланки, співвідносні з модальними щодо віртуальної реальності твору, що мають віддзеркалення у реальному житті. З точки зору теоретико-літературного характеру асоціоніма, доцільно розглядати троп у кореляції до наукового дискурсу, де слово тлумачиться як синтетична смислова матерія, що існує у множинності творів та сентенцій, не обмеженого хронологічними чи тематичними кордонами, а інтертекстуальний вимір є саме таким.

Асоціонім як засіб образності вимагає рефлексії сутності читання як процесу, що виконує роль діяльнісного поля для смислової комунікації між автором і читачем. За Ц. Тодоровим, читання – «це своєрідна подорож у просторі тексту, – подорож, маршрут якої не обмежується послідовним перебором літер – зліва направо та зверху донизу» [2, с. 39]. «Читаючи, людина немов подумки накидає свій власний текст, перетворює те, що читає, додаючи та опускаючи те, що хоче або не хоче в ньому бачити» [2, с. 38].

Засіб образності – узуальна формально, проте не семантично модель естетичної самоцінності тексту твору. Натомість, текст – це цілісне явище, що корелює у полі взаємодії численних інтелектуальних систем-континіумів: попередніх текстів, історичних подій, актуального появи твору часу тощо. «Суть читання у тому, щоб об'єднати множинні системи, враховуючи не їх підсумкове число, а власне множинність» [3, с. 38].

Наукові звершення М. Бахтіна як предтеча полікультурного феномену інтертекстуальності – висхідна позиція аналізу мистецької природи асоціоніма як репрезентанта метатекстовості (метатекстовість тлумачимо як концептуальний означник сфери міжтекстових зв'язків, учасником яких у тексті твору виступає асоціонім).

Завдання митця, на думку вченого, полягає у «створенні з різномірних, рівноцінних та глибоко відчужених матеріалів єдиного і цілісного художнього створіння» [4, с. 11]. Асоціонім – результат естетичного виробництва смислу, зітканий з поєднання інформації загальнокультурної парадигми та синтагматичного пласту фонових знань, переконань і зацікавлень автора, які обумовлюють появу відповідників у контексті свідомості читача під час естетичної комунікації. Асоціонім як троп апіорі діалогічний, оскільки постає на основі трансформації слова основи у процесі взаємодії денотативного значення, навмисно обраного письменником, та безлічі конотативних семантичних відтінків, які постають у процесі читання. Діалогічним за сутністю є процес появи асоціації реципієнта як наслідок реакції на написаний з великої літери троп.

«Діалогічні відносини можливі не лише між цілими (відносно) висловлюваннями, але діалогічний підхід можливий до будь-якої значущої частини висловлювання, навіть до окремого слова, якщо воно сприймається не як безособове слово мови, а як знак чужої смислової позиції, як представник чужого висловлювання, тобто якщо ми чуємо в ньому чужий голос. Тому діалогічні відносини можуть проникати в середину висловлювання, навіть в середину окремого слова, якщо в ньому діалогічно стикаються два голоси» [4, с. 172].

Діалогічною є структура асоціоніма, елементами якої є: авторська сентенція, денотативне значення слова-основи, шифр (варіант графічної репрезентації) та результат читацької рефлексії. Закономірно постає питання про доцільність виокремлення результату читацької рефлексії. Дослідник, в об'єктиві наукової уваги якого перебуває асоціонім, має два статуси: вже згаданий дослідницький та статус читача, причому перший безапеляційно випливає з другого. Під час первинного ознайомлення з твором та звернення уваги на незвичний троп з великої літери, реципієнт мимоволі задається питанням, чому автор акцентує увагу саме на цьому слові. Таким чином, процес появи результату рефлексії розпочинається на підсвідомому рівні і має певні етапи: візуальне сприйняття, ототожнення тропа з твором, ототожнення із площиною знань, до яких означений троп відсилає через асоціювання, проведення паралелей із власним світосприйняття, фінальна ж крапка – поява результату читацької рефлексії.

Асоціонім як троп, парадигма дослідження якого перебуває у стадії становлення, потребує дефінітивних уточнень у контексті теорії міжтекстової взаємодії як засіб образності, виразно позначений вже згаданими показникам. Для цього проведемо певні паралелі із дефініціями означень інтертекстуальних семантичних осередків, якими послуговуються Ж. Дерріда [5], Ю. Крістева [6], М. Фуко [7].

Ж. Дерріда в ролі означення джерела міжтекстової взаємодії у творі використовує формулу «мова, що почала як знак-сигнал»: «Саме почивши як знак-сигнал, написане й народжується як мова, тоді воно висловлює, відсилаючи тим самим лише до себе, знак без значення, гру або чисте функціонування, тому що припиняє бути використаним як природна, біологічна або технічна інформація, як перехід від одного сутнісного до іншого або як від означаючого до того, що означається. Та власне запис володіє могутністю виводити мову з її знакової сплячки. Воно [письмо] творить смисл, фіксуючи його, довіряючи його

різьбленню, рельєфній поверхні, від якої вимагається, щоб вона передавалася до безкінечності» [5, с. 20]. Асоціонім наближається до мови, що спочила як знак сигнал за показником естетичної гнучкості та здатності до невичерпності.

У дискурсі Ю. Крістєвої побутує поняття «ідеологема». «Ідеологема – зіткнення певної текстової організації (семіотичної практики) з іншими висловлюваннями (сегментами текстів), які вона всотує у свій власний простір або до яких вона відсилає у просторі зовнішніх щодо неї текстів (семіотичних практик)»; це інтертекстова функція, яка «матеріалізується на тих чи інших рівнях структури кожного тексту, поширюється всією траєкторією, задаючи йому історичні та соціальні координати» [6, с. 135, 136].

Спільна транстекстова риса асоціоніма та ідеологеми – фрагментарність як орієнтир у просуванні читача загальнокультурним інформаційним континуумом.

М. Фуко у праці «Що таке автор» презентує поняття знаки локалізації, які «ніколи не відсилають точно ані до письменника, ані до моменту, коли він пише, ані до самого жесту його письма; вони відсилають до певного alter ego, до того ж між ним та письменником може бути більш або менш значна інстанція, що змінюється паралельно із розгортанням твору» [7, с. 13]. І знак локалізації, і асоціоніму притаманна здатність до естетичної іманентної динаміки в межах тексту, яка водночас є і позатекстовою, на чому наголошує А. Галич у монографічному дослідженні, присвяченому асоціоніму. «Конотативні інтенції асоціоніма як тропа часто досить різні: в момент першої його появи у тексті одні, в момент останнього – інші. Відбувається процес поглиблення та розширення значень цього художнього засобу, еволюції його естетичних функцій» [8, с. 23].

Н. П'єге-Гро у дослідженні «Вступ до теорії інтертекстуальності» виокремлює два типи показників інтертекстуальності присутності: експліцитні та імпліцитні [9, с. 133]. «Експліцитні форми інтертекстуальності присутні у тексті явним чином; на них можуть вказувати друкарські знаки або семантичні показники, наприклад ім'я автора твору, що згадується, його назва або персонаж, що двозначно відсилає до іншого твору» [9, с. 133]. Щодо імпліцитних, невиявлених формально показників інтертекстуальності, дослідниця зауважує таке. «Іноді доводиться керуватися відчуттям неоднорідності тексту: читач розуміє, що його відсилають до іншого тексту, який імпліцитно присутній у даному, являючи читачеві свої сліди» [9, с. 133].

Експліцитним шляхом інтертекстова природа асоціоніма ілюструється у романі І. Роздобудько «Амулет Паскаля». Головна героїня роману Голка опиняється у Франції та починає працювати в будинку місцевого багатія мсьє Паскаля. Коло її обов'язків – наливати вино. Напередодні дивного вояжу дівчина навіть не передбачала, що новий роботодавець сприйме її за іншу людину, а може й не іншу – вона сама згодом втратить здатність тверезо оцінювати дійсність, проте, дівчина не дарма дивно почувалася перед від'їздом: «А ще останнім часом, який передував від'їзду, мені запали рядки, вчитані в романі улюбленого Маркеса „Оповідь того, хто не потонув у великому морі“: *“Лежачи на своїй койці – я думав про рідну домівку, про рейс, який мав відбутися, і не міг заснути. Підклавши руку під голову, я дослухався до ледь чутного шелесту моря та спокійного дихання моряків. Піді мною було ліжко Луїса Ренфіхо, він хропів, ніби дмухав у тромбон. Не знаю, які він бачив сни, але певен, що він не спав би так безтурботно, коли б міг передбачити, що за ВІСІМ ДНІВ лежатиме мертвий на дні моря...”*»

Осі ці ВІСІМ ДНІВ хвилювали мене не менше, ніж уявлення про цеглину, що висить над головою» [10, с. 22]. ВІСІМ ДНІВ у Г.Г. Маркеса та І. Роздобудько – дні напередодні життєвих змін, можливо й фатумних. Немоżliво не погодитися з тим, що в житті кожної людини, незважаючи на вік та соціальне становище, є періоди подібні до підготовчого перед ключовими подіями часу, натяк на які відтворено у семантиці тропи.

Голка врешті повернеться додому, але витівки долі не завершаться – виявляється, дівчина хвора на астеничний синдром. Після виписки з лікарні Голка відзначає зміни в собі: «Я більше не боялася прямих запитань на кшталт: «Ну що, дурепо, більше не ковтатимеш пігулок?!» І я б відповіла: «Ні. Тому що я добре сплю і в мене пречудовий апетит! І – купа РОБОТИ... Годинник тікає» [10, с. 183]. Асоціонім РОБОТА – уособлення порятунку та бажання залікувати душевні виразки.

Вище наголошувалося на естетичній гнучкості асоціоніма, з якою пов'язана спроможність тропа до утворення міжетекстових ланцюжків. Асоціонім РОБОТА зі значення «уособлення порятунку та бажання залікувати душевні виразки» також актуалізовано у романі Г. Тарасюк «Сестра моєї самотності».

У центрі твору – Лариса Орленко, талановита письменниця та глибоко порядна людина, та Олександра Рибенко-Ясинська, кар'єристка, життєві принципи якої не відрізнялися моральною чистотою. Олександра з користю для себе використовує момент перебування Лариси в депресії, під маркою якої Ясинська банально приписує собі авторство над романами талановитої Лариси. Намагаючись підтримати примарний образ подруги-рятівниці, нібито виливає душу Ларисі: «...Розверещалась, обзивала тебе поганими словами, думала, що ти мені очі колола тими наймитами, і це тоді, коли я, єдина в цілому світі, хотіла врятувати тебе РОБОТОЮ від падіння» [11, с. 203]. Цікавим метатекстовим моментом також є те, що асоціонім РОБОТА в контексті роману «Сестра моєї самотності» співвідноситься з образом Лариси Орленко, ім'я якої (як ім'я героїні роману Г. Тарасюк) співвідноситься з авторською інтерпретацією особистості Лесі Українки: Лариса – справжнє ім'я письменниці, імені Лариса, що у перекладі з грецької означає «чайка» душевна відкритість та чистота, пристрасний спротив будь-яким проявам цинічності, відтвореним у прізвищі Орленко (використання концепту «орел» – показник граничної міри внутрішньої цільності та фатальності героїні).

Вважаємо доцільним називати естетичну взаємодію романів І. Роздобудько та Г. Тарасюк як інтертекстуальну кореляцію в площині поетики художнього твору.

Інтертекстуальні зв'язки, репрезентовані через асоціоніми, можуть розгортатися як у дискурсах декількох авторів, так і в межах монодискурсу письменника – в нашому випадку І. Роздобудько. До того ж, тропи, що мають смислові конотативні ланки перетину, можуть побутувати у різних за тематикою та жанрових різновидах творах. Есей «Мандрівки без сенсу і моралі» корелює з психологічною драмою «Гудзик» через асоціонімну пару ХОТІТИ – ХОТІЛОСЯ з первинним рефлексійним значенням «вияв внутрішнього прагнення особистості здійснити певний намір за неоднозначних обставин».

Естетичний витвір І. Роздобудько під назвою «Мандрівки без сенсу і моралі» тяжіє до художнього-публіцистичного нарису, насиченого авторськими філософськими сентенціями.

Описуючи Єрусалім, авторка доходить висновку: «Варто лише дуже ХОТІТИ побувати ТАМ. І тоді, в часи відчаю, посеред зими відчуєш, як хтось бере тебе на крила і несе в цю коліску людської величч і ганьби – і опускає просто посеред юрми» [12, с. 150].

Денис, один з головних героїв роману І. Роздобудько «Гудзик», мимоволі опиняється в амплуа грані трикутника: з молодих років він без відповіді закоханий у Єлизавету Тенецьку, а в Дениса згодом закохується її донька Ліка. Складається так, що Денис та Ліка одружуються, але чоловік ставиться до дружини доволі дивно: «У перші місяці нашого дивного шлюбу мене охоплював жах від того, що відбулося. Крім цього, я зрозумів, що зовсім непристосований до сімейного життя. Не міг приходити додому вчасно, не міг планувати „вікенди“ й купувати потрібні речі, не збирався відмовлятися від старих звичок і терпіти не міг звітувати про свої пересування містом. Навіть тоді, коли мені ХОТІЛОСЯ йти до неї, я змушував себе звертати в „Суок“ чи в сауну або взагалі – йшов почувати до когось у майстерню» [13, с. 111–112].

Резюмуючи, слід зазначити що асоціонім як троп має значний метатекстовий потенціал, що реалізується через ілюстрацію інтертекстових зв'язків у межах творчості одного письменника, між творами декількох письменників, відсилаючи читачку думку до проникнення у концептуально значущі аксіологічні смислові поля.

Список використаних джерел

1. Бахман-Медик Д. Режимы текстуальности в литературоведении и культурологии: вызовы, границы, перспективы [Электронный ресурс] / Д. Бахман-Медик // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 107. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2486>.
2. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 37–112.

3. Барт Р. S / Z / Р. Барт; под ред. Г.К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского [Электронный ресурс] / М. Бахтин. – Режим доступа: http://royallib.ru/book/bahtin_mihail/problem_poetiki_dostoevskogo.html.
5. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида; пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общая ред. В. Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
6. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. с франц. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с.
7. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко; пер. с фр. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
8. Галич А. Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонічний вимір: монографія / А. Галич. – Луганськ: Книжковий світ, 2011. – 192 с.
9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вст. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
10. Роздобудько І. Амулет Паскаля / І. Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2007. – 189 с.
11. Тарасюк Г.Т. Сестра моєї самотності / Г.Т. Тарасюк. – К.: Освіта України, 2010. – 322 с.
12. Роздобудько І. Мандрівки без сенсу і моралі / І. Роздобудько. – К.: Нора-Друк, 2011. – 192 с.
13. Роздобудько І. Гудзик / І. Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2008 – 222 с.

Статья посвящена рассмотрению ассоционима как репрезентанта межтекстовых связей в художественных произведениях. Ассоционим – полифоничный по сути троп, эстетическая функция которого состоит в отсылании сознания читателя к множественности других текстов как составляющих общекультурной смысловой плоскости. Первоисточники статьи – работы М. Бахтина, Ю. Кристевой, Ж. Деррида. Художественный фон – романы И. Роздобудько и Г. Тарасюк.

Ключевые слова: ассоционим, интертекстуальность, диалогичность.

This article devote the research the role of associonym as a representat of relation between the literary works. Associonym is a trope with polyphonic nature, which aesthetic function is in the departing the reader's mind to plurality of another texts as components of cultural semantic sphere. The bases of sources of article – are work of M. Bahtin, U. Kristeva, J. Derrida. The artistic material for analysis – novels by I. Rozdobudko and H. Tarasuk.

Key words: associonym, intertextuality, dialogism.

Одержано 14.05.2014.

НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 821.14:398.22

В.Е. ТУРЕНКО,
аспірант кафедри філософії
Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова
(м. Київ)

ГОМЕР ТА ГЕСІОД: ДО ПИТАННЯ ПРО КОНОТАЦІЇ ЛЮБОВІ В ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ ЕПОСАХ

У статті аналізуються епоси Гомера та Гесіода через призму ідеї любові. Автор в цій науковій праці доводить багатогранність та глибину конотацій любові, що відображені в найперших літературних пам'ятках.

Ключові слова: Гомер, Гесіод, епос, конотації, любов, людина, життя.

«Кожен розумний та добродішесний чоловік
кохає і береже свою дружину»

II. IX 341 – 342^{1,2}

«Тих, хто тебе любить – люби!»

Opera et dies 353³

Актуальність означеної теми дослідження полягає в тому, що ми живемо в добу «переоцінки всіх цінностей», що призводить до створення симулякрів – на зміну вічним цінностям приходять і стають «во главу угла» ерзац-цінності. Цей процес, на жаль, не оминув на ідею любові і не вплинув на неї, а тому слід звернути увагу на попередній досвід людства, в якому можна віднайти істинне її розуміння та значення. Розуміння ж любові в добу античності має велику та прекрасну історію, яка наповнена різними оригінальними концепціями, чудовими метафорами, легендами та міфами. Однак найперші протофілософські інтенції стосовно любові можна зустріти вже на сторінках давньогрецьких епосів, авторами яких були Гомер та Гесіод. Спадщина цих видатних постатей в історії людства і донині є предметом уваги наукових студій.

Наукові студії, присвячені темі античної філософії любові та гомерівській і гесіодівській спадщині, стали для нас теоретико-методологічною базою дослідження. Проте слід зазначити, що навіть серед найбільш сучасних та свіжих наукових дослідження щодо ідеї любові у творах цих давньогрецьких письменників фактично відсутні. Навіть у таких фундамен-

¹Цитування творів Гомера та Гесіода, а також Платона і Аристотеля здійснюється за загальноприйнятою міжнародною пагінацією.

²Цитування українського перекладу «Одісеї» та «Іліади» здійснюється за такими виданнями: Гомер. Одісея / пер. із старогрец. Б. Тена. – К.: Дніпро, 1978. – 414 с.; Гомер. Іліада / пер. із давньогрец. Б. Тен. – К.: Дніпро, 1978. – 431 с.

³Цитування творів Гесіода здійснюється за виданням: Гесиод. Подстрочный перевод поэм с греческого и прим. Г. Властова. – СПб., 1885. – 280 с. Переклад здійснений автором власноруч.

тальних працях, як «Гесіод та його етика» П. Вальтца [1], «Гомер» О.Ф. Лосева [2], «Вступ до "Теогонії" Гесіода» Н. Брауна [3], «Пенелопа, цариця Ітаки» О. Вен [4] та Р. Гордесіані [5], П. Людвіга [6], Ч. Стейтен [7] та А. Сісті [8] не приділено окремої уваги ідеї любові в спадщині давньогрецького письменника. Варто також відзначити статтю французького дослідника Ф. Блезе [9], де він аналізує Ерос як божество виключно у «Теогонії» Гесіода, проте любов як екзистенціаль людського існування зовсім не аналізується, а також невеличку наукову розвідку С. Левіна [10], де досліджуються гомосексуальні відносини та почуття між Ахіллом та Патроком. Слід також сказати про найновіше фундаментальне дослідження, яке присвячене гомерівському еросу, а саме «Нравоперемена Ахілла: Истоки морали в архаическом обществе (на материале гомеровского эпоса)» проф. Р.Г. Апресяна [11], де він аналізує джерела моралі для західного суспільства. Відповідно, можна зробити висновок, що говорити про концепцію любові у Гомера та Гесіода не має жодного сенсу, а тому можливим лише є дослідження конотації.

Метою ж нашого дослідження є висвітлення конотації ідеї любові у спадщині Гомера та Гесіода.

Одразу ж слід сказати, що серед численних інтенцій людської (і олімпійських богів) любові, які зустрічаються на сторінках давньогрецьких епосів, а це і любов до їжі [Il. I 469], до бенкетів [Theog. 917], до міст [Il. IV 51] до війни [Il. IX 63–64] і т.д., ми виокремили найбільш фундаментальні та значущі для цих творів і взагалі для античної традиції. Це змусило через поставлену мету виокремити такі завдання:

- 1) проаналізувати специфіку любові олімпійських богів до людей;
- 2) дослідити особливості погляду на міжстатеву любов;
- 3) з'ясувати конотації батьківської та дитячої любові.

Перед тим, як розглядати безпосередньо поставлені завдання, на наше переконання, слід звернути особливу увагу на досить глибоку думку, що вміщена в «Іліаді»: «Люди несхожі: одні люблять одне, а інші – інше» (αὐτὰρ ἐμοὶ τὰ φίλ' ἔσκε, τὰ που θεὸς ἐν φρεσὶ θῆκεν· ἄλλος γάρ τ' ἄλλοισιν ἀνὴρ ἐπιτέρπεται ἔργοις) [Od. XIV 226–229]. На думку російського дослідника В. Строгачева, ця цитата Гомера сама по собі істотно свідчить про те, що вже принаймні в його часи існувало явне розрізнення індивідуальних потреб і безумовно про значну роль індивідуумів у гомерівському розумінні [12, с. 96].

Любов між олімпійськими богами і людьми

Фактично з перших рядків «Іліади» ми зустрічаємо те, що люблять не тільки люди богів, але й боги людей. Так, зокрема можна відзначити такі цитати:

I) «О Ахілле! Велиш мені, Зевсові любий, вішати

Гнів Аполлона-володаря, далекострільного бога» (ἼΩ Ἀχιλεῦ, κέλεαί με, Διὶ φίλε, μὴθήσασθαι μῆνιν Ἀπόλλωνος ἐκατηβέλεται ἀνακτος) [Il. I 74–75];

II) «Сміло, яка б не була, нам волю кажи божественну.

Зевсові любим клянусь Аполлоном, якому, Калхасе...» (Θαρσῆσας μάλα εἰπέ θεοπρόπιον ὃ τι οἴσθα σὺ μὰ γὰρ Ἀπόλλωνα Διὶ φίλον, ᾧ τε σὺ, Κάλχαν) [Il. I 85–86];

III) «Сердцем люблячи та и берущи обох броненосців Афіна» (οὐρανόθεν· πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσα τε κηδομένη) [Il. I 195–196];

IV) Син Гармоніда Тектона Ферекл був тоді Меріоном

Вбитий, а мав до майстерності він усілякої вмілі

Руки, – його відзначала й любила Паллада Афіна (Μηριόνης δὲ Φέρεκλον ἐνήρατο, τέκτονος υἱὸν Ἀρμονίδεω, ὃς χερσὶν ἐπίστατο δαίδαλα πάντα τεύχειν· ἔξοχα γάρ μιν ἐφίλατο Παλλὰς Ἀθήνη) [Il. V 59–61];

V) «О, якби так полубила й тебе ясноока Афіна,

Як Одиссеєм славетним дбайливо вона піклувалась

В краї троянським, де стільки, ахеї, ми горя зазнали, –

Я-бо не бачив, щоб смертного мужа боги так любили,

Як Одиссеєві явно сприяла Паллада Афіна, –

Зволила б так і тебе любити вона й піклуватись.

То не було б уже в них і згадки про те женитися» (εἰ γὰρ σ' ὥς ἐθέλοι φιλέειν γλαυκῶπις Ἀθήνη, ὥς τότε Ὀδυσσεύς περικήδετο κυδαλίμοιο δῆμῳ ἐν Τρώων· ὅθι πάσχομεν ἄλγε' Ἀχαιοί

οὐ γάρ πω ἶδον ὥδε θεοὺς ἀναφανδὰ φιλεῦντας, ὡς κείνῳ ἀναφανδὰ παρίστατο Παλλὰς Ἀθήνη
εἴ σ' οὕτως ἐθέλοι φιλέειν κῆδοιτό τε θυμῷ, τῷ κέν τις κείνων γε καὶ ἐκλεάθοιτο γάμοιο) [Od.
III, 218–224];

VI) Блаженна людина, якщо Музи

люблять його: як приємний голос з його вуст [Theog. 97–98].

Як ми бачимо, конотації любові між людьми та олімпійськими богами такі – піклування, заступництво, доброзичливість, милість. Відносини між богами та людьми в цих уривках – схожі на відносини батьків та дітей. Вони люблять їх немов, своїх дітей. Проте лише ті, хто їх поважає, цінує та виконує їх волю. Однак все ж, ми тут бачимо, опонування Аристотелю, згідно з яким, неможлива любов між богами та людьми [13, с. 133], а також Платону, згідно з яким, ерос прямує від нижчого до найвищого [Symp.210a–211c], але аж ніяк не навпаки.

«Два вектори» міжстатевого кохання

Найбільш розвиненою ж ідеєю любові у гомерівському та гесіодівському корпусах творів – є, безсумнівно, любов між чоловіком та жінкою, між чоловічим та жіночим началом (якщо брати до уваги «Теогонію» Гесіода). Причому варто відзначити, що давньогрецьке слова «φιλότητι», що найчастіше вживається в текстах обох письменників позначає саме чуттєву любов, сексуальний (тілесний) її аспект. Хоча цілком зрозумілим є те, що воно похідне від філії. Це слово вживається виключно щодо подружньої любові, але лише включає інтимний аспект, проте в давньогрецькому словнику – значення цього слова як любові є лише третє і останнє [14, с. 1734].

З приводу цього відомий російський дослідник Р. Апресян зауважує, що: «Так само, як ерос, філія спонтанна, природна, але, на відміну від еросу, філія – це схильність, народжена внутрішнім спонуканням, душевним розташуванням, почуттям близькості і спільності. На близькість і відкритість почуття філії вказує і родинне слово φίλημα – поцілунок. Це спільність, яка цінна сама по собі і тому вона самодостатня. У Гомера родинне слово вживається для позначення саме чуттєвих стосунків» [15, с. 28]. У текстах «Іліади» та «Одіссея» чітко відображено різницю між подружньою любов'ю, яка вбирає в себе піклування, відповідальність, співчуття, та сексуальною любов'ю, що вбирає в себе стихійність, пристрасність тощо.

Щодо першого аспекту любові між чоловіком та жінкою варто зазначити такі цитати.

А) «Хто переможе, тому ти дружиною любово станеш» (τῷ δέ κε νικήσαντι φίλη κεκλήσῃ ἄκοιτις) [Il. III 138].

В) «Де я залишив любу дружину та малого сина» (οἰκῆας ἄλοχόν τε φίλην καὶ νήπιον υἱόν.) [Il. VI 380].

Г) «Усією душею вона полюбила свого чоловіка, як не кохала, жодна з жінок кротких та ніжних» (ἥ δὲ καὶ ὥς κατὰ θυμὸν ἐὼν τίεσκεν ἄκοιτην, ὡς οὐ πῶ τις ἔτισε γυναικῶν θηλυτεράων) [Hes.Sh. 9–10].

Вищеазначені дві цитати з «Іліади» та «Щита Геракла» свідчать про ніжне ставлення до другої половинки. Любов тут має конотацію ніжності. Ніжність є одним з фундаментальних атрибутів любові, адже остання немислима там, де місце жорстокості, неповаги тощо.

Д) «Тож кожен розсудливий чоловік і порядний

дбає про жінку свою і кохає її так же само,

Як покохав я душею оту, хоч придбав її списом» (ἐπεὶ ὃς τις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρῳ τὴν αὐτοῦ φιλέει καὶ κήδεταί, ὡς καὶ ἐγὼ τὴν ἐκ θυμοῦ φίλεον δουρικτητὴν περ ἑοῦσαν) [Il. IX 341–343].

Любов, для люблячих є немовби захисною покрівлею, що оберігає їх, і щоб у їхній будинок не просочилася вологість, щоб нами не оволоділи негативні настрої. Любов як будинок, в якому ми можемо жити, дім, в якому відчуваємо себе захищеними і закритими. І коли нам у ньому затишно, то ми з нашою любов'ю можемо запропонувати притулок і Іншому. Любов запрошує інших у наш будинок, наше життя [16, с. 105–106]. Крім цього, одним з атрибутів любові є хвилювання: «Любити означає переживати за іншого, бути підмогою в його слабкості. Любов означає буття-для-Іншого, а бути-для-Іншого, означає бути добрим. Справжня любов є виявлення добра: вона не потребує від того, кого ми любимо не-

можливого, але йдучи назустріч її слабкості, наділяє її собою, тобто врешті-решт, пробуджує в неї звернену любов. Люблячи я не чекаю від коханої підкорення, підтвердження влади мого «Я», «видачі» мені таїн її ніжності. Люблячи її по-справжньому, я радію її радості, насолоджуюсь її насолодами, люблю її, звернену до мене любов» [17, с. 366].

Е) Й за Одиссеєм, за мужем коханим, там плакала, доки

Сон їй солодкий на вії звела ясноока Афіна (κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα φίλον πόσιν, ὅφρα οἱ ὕπνον ἥδυν ἐπὶ βλεφάροισι βάλε γλαυκῶπις Ἀθήνη) [Od. XVI 450–451].

Тут відчувається біль, страждання Пенелопи за предметом її любові – Одиссеєм. Д. де Ружмон, відомий французький амуролог, зауважує, що онтологічність болю страждання в любові пов'язана з феноменом «пристрасть». Від бажання через пристрасть до смерті – такий шлях західного романтизму, основа якого безперечно лежить в античній міфології, філософії та взагалі культурі; ми всі залучені в нього, оскільки залежимо – зрозуміло, несвідомо – від сукупності вдач і звичаїв, символи яких створила куртуазна містика. Пристрасть означає страждання [18, с. 14].

Щодо сліз та переживань, то французький дослідник ідеї любові Р. Барт, підкреслює також, що в любові головне навіть не слова, а саме сльози: «плачучи я хочу когось вразити, вплинути на нього (Дивися, що ти зі мною робиш). Можливо і так, – зазвичай так і є, – що цим способом спонукається іншого відкрито взяти на себе співчуття або нечутливості; але це може бути і я сам: я доводжу себе до сліз, щоби довести собі, що біль мій не ілюзорний; сльози – це знаки, а не висловлювання. Своїми сльозами я розповідаю історію, породжую міф про горе і тим самим з ним змиряюся; я можу з ним жити, оскільки плачучи, заводжу собі емпатичного співрозмовника, що сприймає найбільш «істинне» послання – послання мого тіла, а не мови» [19, с. 155].

Відповідно, суб'єкт любові, як зазначає французький амуролог, переживає почуття гострого співчуття щодо улюбленого об'єкта всякий раз, коли бачить, відчуває або знає, що той нещасний або знаходиться в небезпеці з тієї або іншої причини, зовнішньої по відношенню до самих любовних відносин.

Вищенаведені цитати свідчать про те, що подружнтя любов, для цих давньогрецьких письменників, наповнена такими конотаціями, як ніжність, лагідність, піклування, хвилювання та страждання.

Щодо другого аспекту, то доречними буде згадати такі нижче означені цитати з епосів Гомера:

α) «Чи хочеш ти нову жінку, щоб з нею коханням насолоджуватись,

В сіні одному заховавшись. Ні, недостойна справа

Бути керманичем народу, і в різні біди залучати нас, ахейців» (ἢ ἐ γυναικα νέην, ἵνα μίσγεαι ἐν φιλότῃ, ἣν τ' αὐτὸς ἀπονόσφι κατίσχεαι; οὐ μὲν ἔοικεν ἀρχὸν ἔοντα κακῶν ἐπιβασκέμεν υἱὰς Ἀχαιῶν) [Il. II 231–234];

β) «Ну, а тепер у постелі заживимо розкошів кохання!

Ще бо мій розум ніколи таке не мутило бажання,

Навіть як викрав тебе з Лакедемона я чарівного

На кораблях мореплавних, і ми на Кранаї, скелястім

Острові, вперше коханням і ложе з тобою з'єднались, –

Весь я коханням горю і солодкого повен жадання» (ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃ τραπέιομεν εὐνηθέντε οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὥδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν, οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι, νήσω δ' ἐν Κραναίῃ ἐμίγην φιλότῃ καὶ εὐνῇ ὥς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἡμερὸς αἰρεῖ.) [Il. III 441–445];

γ) «Претова з ним зажадала жона, богосвітла Антея,

Потай в коханні з'єднатись. Але не схилила до того

Повного добрих бажань, розумного Беллерофонта,

Й, зводячи наклеп на нього, вождю вона мовила, Прету:

“Прете, умри чи убий ненависного Беллерофонта!

З ним у коханні з'єднатись хотів він мене приневолисть”» (τῷ δὲ γυνὴ Προΐτου ἐπεμήνατο δὴ Ἀντεία κρυπταδίῃ φιλότῃ μιγήμεναι· ἀλλὰ τὸν οὐ τι πείθ' ἀγαθὰ φρονέοντα δαΐφρονα Βελλεροφόντην· ἥ δὲ ψευσαμένη Προΐτον βασιλῆα προσηύδα· τεθναῖς ὦ Προῖτ', ἥ κάκτανε Βελλεροφόντην, ὅς μ' ἐθέλεν φιλότῃ μιγήμεναι οὐκ ἐθέλουση) [Il. VI 160–165];

δ) «Чи не запалиться він на ложі кохання жагою
До її тіла, вона ж насолодним окрие й живлющим
Сном і повіки його, і розважності повну свідомість» (εἰ πως ἰμεῖραιτο παραδραθῆεν
φιλότῃτι ἢ χροῖῃ, τῷ δ' ὕπνον ἀπήμονά τε λιάρόν τε χεύῃ ἐπὶ βλεφάροισιν ἰδὲ φρεσὶ πευκαλίμῃσι).
[Il. XIV 163–165];

ε) «Тільки-но глянув, як пристрастю розум йому охопило,
Наче тоді, як уперше зазнав він із нею кохання,
Разом на ложе зійшовши, від любих батьків своїх потай» (ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἔρωσ πυκινὰς
φρένας ἀμφεκάλυψεν, οἷον ὅτε πρῶτόν περ ἐμισγέσθην φιλότῃτι εἰς εὐνὴν φοιτῶντε, φίλους
λήθοντε τοκῆας) [Il. XIV 293–295];

Окремо варто зупинитись на цьому фрагменті, адже в ньому вперше в західній літературі та культурі говориться фактично про «перше кохання», що неодноразово можна буде зустрічати і подальших текстах, наприклад, у книзі «Апокаліпсис Іоанна Богослова» [Одрк. 2, 4] та «Божественній комедії» Данте [Пекло 3, 6; Рай 6, 11], і що вплинуло на європейське суспільство та свідомість в цілому на подальші тисячоліття.

ζ) «Це я нагадую знов, щоб підступи ти припинила
Та щоб упевнилась, чи допомгло тобі любощів ложе,
Що від богів віддала ти на нього мене спокусила!» (τῶν σ' αὐτίς μνήσω ἴν' ἀπολλήξης
ἀπατάων, ὄφρα ἴδῃ ἦν τοι χραῖσμη φιλότῃς τε καὶ εὐνῇ, ἣν ἐμίγῃς ἐλθοῦσα θεῶν ἅπο καὶ μ'
ἀπάτησας.) [Il. XV 31–33];

η) «Прала вона близ бокастого їх корабля, і один з них
Ложем із нею й коханням з'єднався. А легко звести цим
Жінку кволу, хоч би вона й дуже була добродісна.
Став він у неї розпитувати, хто вона й звідки походить,
І показала на батьківський дім вона високоверхий» (εὐνῇ καὶ φιλότῃτι, τὰ τε φρένας
ἡπεροπεύε θεηλυτέρῃσι γυναιξί, καὶ ἡ κ' εὐεργὸς ἔχουσιν. εἰρώτα δὲ ἔπειτα, τίς εἴη καὶ πόθεν ἔλθοι
ἡ δὲ μάλ' αὐτίκα πατρὸς ἐπέφραδεν ὑψερεφὲς δῶ) [Od. XV 420–424];

θ) «От Одиссей із дружиною, жаданої втіхи зазнавши,
Стали потому втішатись розмовою поміж собою» (τῷ δ' ἐπεὶ οὖν φιλότῃτος ἐταρπῆτην
ἐρατεινῇς, τερπέσθην μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντες) [Od. XXIII 300–301];

Що стосується епосів Гесіоду, то найбільш розвиненою цей аспект розвинений в «Теогонії», проте лише між олімпійськими богами та богинями [Наприклад, Теог.125, 132, 177, 206, 306 і т. д.].

У цьому контексті кохання має такі конотації, як насолода, сексуальність, непередбачуваність, радість, стихійність, некерованість, але й також і втіха. На нашу думку, слід звернути особливу увагу саме на стихійність та непередбачуваність цього вектора любові.

Те, що кохання між чоловіком та жінкою частіше за все стихійне та некероване – стало взагалі традицією для розуміння сутності любові в Давній Греції [Див., наприклад: Phaedr. 238c–d, Eth. Eud. II 1225a21] і взагалі вплинуло на подальше герменевтику її природи. Вона є такою тому, що, згідно з уявленнями давніх греків, вона надсилається небом, від олімпійських богів Афродіти та Ерота, а тому людина не здатна керувати любов'ю. Любов – дійсно не «від світу цього», вона над нами. І не дивно, що унікальність природи Еросу полягала в тому, що під владою його було все, згідно з давньогрецькою міфологією – і боги Олімпу, і смертні люди. Тому й таку всемогутність, всеохопність Еросу Платон у «Бенкеті» пояснює легендою про народження його від Поросу та Пенії, а звідси – його маргінальну, амбівалентну природу.

Варто також зазначити, що на думку відомого російського вченого Р. Апресяна, в «Одіссеї» міститься протоформула заповіді любові. Згідно з ним, її можна побачити в словах Каліпсо, яка звертається до Одиссея:

«Що не замислю тобі я ніякого іншого лиха.

Думаю й мовлю я так, як самій би собі я бажала

Радить, коли б і мені яка трапилась в тому потреба.

Маю-бо розум і я справедливий, і в грудях у мене

Дух не залізний, а здатний до жалощів та милосердя» [Od. V 187–191]. [1; 188–189].

Любов – дійсно не є чимось наперед заданим нами. Ми не можемо полюбити із власної волі. Ми можемо лише обрати, але до кінця – предмет любові є таким, що поза нашою волею. У цьому контексті досить мудрим є вислів М. Бубера «Любов не належить ні мені ні тобі, вона між нами, між Я і Ти». Любов завжди «трапляється» в нашому житті, коли ми не чекаємо на неї, проте наше серце та душа готові сприйняти її та нести відповідальність і піклуватися про цей найбільший Дар в житті.

Про випадковість еросу, випадковість виникнення любові (її дискурсу, риторики) дуже влучний образ застосував Р. Барт у «Фрагментах мови закоханого». Любов настільки несподівано виникає, вривається в наше повсякденне існування немов та несподівана бесіда про бенкет в будинку Агафона, яку затіває Аполлор із другом йдучи до Афін [19, с. 156].

Батьківська любов до дітей

а) «Винесла так з бойовища вона (Афродіта – В.Т.) свого любого сина» (ἡ μὲν ἐδὼν φίλον υἱὸν ὑπεξέφερεν πολέμοιο) [Il. V 318];

б) «За нею ішла годівниця

З милим при грудях дитям, ще зовсім малим немовлятком,

Гектора сином коханим, гарненьким, мов зіронька ясна» [Il. VI 404–483].

Як же я можу один залишитись без тебе, мій любий сину? (πῶς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος αὐθι λιτοίμην) [Il. IX 437];

с) «От чому, любя дитино моя, я не хочу без тебе

Тут залишатись, коли б і сам бог обіцяв обтесати

Старість із мене й квітучим зробити, яким я раніше був...»

(ὥς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος οὐκ ἐθέλοιμι) [Il. IX 444–446];

д) До можновладця Пелея. Мене він, прийнявши прихильно,

Так полюбив, як батько лиш любить єдиного сина (καὶ σε τοσοῦτον ἔθηκα θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ, ἐκ θυμοῦ φίλῶν, ἐπεὶ οὐκ ἐθέλεσκες ἄμ' ἄλλῳ) [Il. IX 480–481].

У цьому випадку ми бачимо, що говориться саме про любов між батьками та дітьми, і не важливо батьки – це люди чи олімпійські боги; вони однаково люблять тих, кого вони народили. Любов батьків до дітей наповнена також конотаціями ніжності, піклування, ласк, гідності. Проте пізніше Аристотель у «Нікомаховій етиці» буде говорити не про любов між батьками та дітьми, а саме про дружні відносини між ними: «Що стосується дружби родичів, то й вона, очевидно, має багато різновидів, але будь-яка зумовлена батьківською, бо, з одного боку, батьки люблять дітей як частину самих себе, а, з іншого – діти люблять батьків, будучи часткою їх. Знання батьків, що діти від них, глибше, ніж знання народжених, що вони від батьків, і «той-від-кого» міцніше прив'язаний до ним – народженого, ніж народжений до свого творця. Дійсно, те, що виходить з чогось, рідне для того, звідки виходить (наприклад, зуб, волос чи що б то не було – для їх володаря), але для того, що виходить, «те-з-чого» воно виходить нічого не значить або, принаймні, значить менше, (є різниця) і з точки зору часу, а саме: батьки люблять народжене ними відразу ж, а діти батьків – через певний час, коли вони почнуть думати чи відчувати. Звідси ясно й те, чому матері сильніше відчують дружбу до дітей, ніж батьки [Eth.Nic. 1161 b 16–33]^{4,5}.

Таким чином, зробивши певні дослідження щодо феномену любові в давньогрецьких епосах Гомера та Гесіода, можна зробити такі висновки:

⁴Давньогрецький оригінал цитати: «οἱ γονεῖς μὲν γὰρ στέργουσι τὰ τέκνα ὡς ἑαυτῶν τι ὄντα, τὰ δὲ τέκνα τοὺς γονεῖς ὡς ἅπ' ἐκείνων τι ὄντα. μᾶλλον δ' ἴσασιν οἱ γονεῖς τὰ ἐξ αὐτῶν ἢ τὰ γεννηθέντα ὅτι ἐκ τούτων, καὶ μᾶλλον συνωκείωται τὸ ἄφ' οὗ τῷ γεννηθέντι ἢ τὸ γενόμενον τῷ ποιήσαντι: τὸ γὰρ ἐξ αὐτοῦ οἰκεῖον τῷ ἄφ' οὗ, οἷον ὁδοὺς θριῖξ ὅτι οὖν τῷ ἔχοντι: ἐκείνῳ δ' οὐδὲν τὸ ἄφ' οὗ, ἢ ἦττον. καὶ τῷ πλήθει δὲ τοῦ χρόνου: οἱ μὲν γὰρ εὐθὺς γενόμενα στέργουσιν, τὰ δὲ προελθόντος χρόνου τοὺς γονεῖς, σύνεσιν ἢ αἰσθησιν λαβόντα. ἐκ τούτων δὲ δηλὸν καὶ δι' ἃ φιλοῦσι μᾶλλον αἱ μητέρες. γονεῖς μὲν οὖν τέκνα φιλοῦσιν ὡς ἑαυτούς (τὰ γὰρ ἐξ αὐτῶν οἷον ἕτεροι αὐτοῖ τῷ κεχωρίσθαι), τέκνα δὲ γονεῖς ὡς ἅπ' ἐκείνων πεφυκότα, ἀδελφοὶ δ' ἀλλήλους τῷ ἐκ τῶν αὐτῶν πεφυκέναι: ἢ γὰρ πρὸς ἐκεῖνα ταυτότης ἀλλήλοις ταὐτὸ ποιεῖ: ὁθεν φασι ταὐτὸν αἷμα καὶ ρίζαν καὶ τὰ τοιαῦτα. εἰσὶ δὲ ταὐτὸ πῶς καὶ ἐν διηρημένοις. μέγα δὲ πρὸς φίλιαν καὶ τὸ σύντροφον καὶ τὸ καθ' ἡλικίαν: ἡλιξ γὰρ ἡλικία»

⁵Цитування «Нікомахової етики» здійснений за виданням: Аристотель. Нікомахова етика / Αριστοτέλους. Νῆικα Νικομαχεῖα. – К.: Аквілон-Плюс, 2002. 480 с. (білінгва).

- 1) найбільш розвиненими проявами любові в текстах епосів є любов між богами та людьми, між чоловіком і жінкою та батьківська любов;
- 2) любов богів до людей – носить конотації заступництва, піклування, збереження людей від чогось лихого; причому варто зауважити, що як у Гомера так і Гесіода – вона імпліцитно є взаємною;
- 3) міжстатева любов в епосах описується двояко: з одного боку вона як подружжя – носить конотації ніжності, лагідності, відповідальності, а з іншого боку, вона як сексуальна – має конотації некерованості, стихійності та задоволення.

Список використаних джерел

1. Waltz P. Hésiode et son poème moral / P. Waltz. Bordeaux [б. в.], 1906. – 214 p.
2. Лосев А.Ф. Гомер / А.Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1960. – 350 с.
3. Brown N.O. Introduction to Hesiod: Theogony / N.O. Brown. – New York: Liberal Arts Press, 1953. – 253 p.
4. Wen A. Penelope, queen of Ithaka: A study of female power and worth in the Homeric society. Magister thesis. Department of Archeology and Ancient History / A. Wen. – University of Uppsala, 2009. – 64 p.
5. Гордезиани Р.В. Проблемы гомеровского эпоса / Р.В. Гордезиани. – Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1978. – 394 с.
6. Ludwig P.W. Eros & Polis. Desire and Community in Greek Political Theory / P.W. Ludwig. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – P. xiii + 398.
7. Staten H. Eros in Mourning: Homer to Lacan / H. Staten. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. – xvi + 231.
8. Sisti A. Penelope's Role in the Odyssey: Ideal Wife and Lover – A Female Odysseus / A. Sisti // Greek-American Review. – 2004. – № 1. – С. 31–33.
9. Blaise F. La figure d'Eros dans la Théogonie d'Hésiode / F. Blaise // Uranie. – 1998. – № 8. – P. 51–62.
10. Levin S. Love and the Hero of the Iliad / S. Levin // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. – Vol. 80. – 1949. – P. 37–49.
11. Апресян Р.Г. Нравоперемена Ахилла. Истоки морали в архаическом обществе (на материале гомеровского эпоса) / Р.Г. Апресян. – М.: Альфа, 2013. – 224 с.
12. Строецкий В.М. Формирование представлений о мире человека в классической Греции / В.М. Строецкий // Мнемон. – Вып. 3. – СПб., 2004. – С. 94–106.
13. Жмир В. Возлюби? / В. Жмир // Філософська думка. – 2006. – № 12. – С. 125–145.
14. Дворецкий Х.П. Древнегреческо-русский словарь: В 2 т. – Т. 2 / Х.П. Дворецкий. – М.: Гос. из-во иностранных и национальных словарей, 1958. – 1910 с.
15. Апресян Р.Г. Слова любви: eros, agape, filia / Р.Г. Апресян // Философия и культура. – 2012. – № 8 (56). – С. 27–40.
16. Грюн А. Жити в домі любові / А. Грюн; [пер. з нім. О. Конкевича]. – Львів: Свічадо, 2005. – 120 с.
17. Малахов В.А. Погляд на любов / В.А. Малахов // Етика спілкування: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2006. – С. 362–369.
18. Ружмон Д. де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон; пер. з франц. Ярина Тарасюк. – Львів: Літопис, 2000. – 304 с.
19. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / Р. Барт. – Львів: Культурологічний журнал «І», 2006. – 320 с.

В статье анализируются эпосы Гомера и Гесиода через призму идеи любви. Автор в данной научной работе доказывает многогранность и глубину коннотаций любви, которые отражены в первых литературных памятниках античности.

Ключевые слова: Гомер, Гесиод, эпос, коннотации, любовь, человек, жизнь.

This paper analyzes the epics of Homer and Hesiod through the prism of the idea of love. Author of this research work demonstrates the diversity and depth of the connotations of love, which are reflected in the earliest literary monuments.

Key words: Homer, Hesiod, epic connotations, love, people, life.

Одержано 21.04.2014.

УДК 82-94:141.33

В.Ю. ВЕНЕДИКТОВ,

кандидат исторических наук, доцент

Российского православного университета святого Иоанна Богослова (г. Москва)

Е.В. НИКОЛЬСКИЙ,

кандидат филологических наук,

доцент кафедры истории и теории словесности

Российского православного университета святого Иоанна Богослова (г. Москва)

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ: МЕЖДУ ЛОГОСОМ И СОФИЕЙ

В статье рассмотрена творческая эволюция известного российского философа и поэта с украинскими корнями Владимира Сергеевича Соловьева. Авторы приходят к выводу, что Соловьев не был в полном смысле ни славянофилом, ни западником, ни консерватором, ни либералом – он был сам собой. Церковно-конфессиональную разделенность Соловьев расценивал как подмену любви к Богу буквой догматических учений, усматривая в догматизме современных ему православных «патриотов-фанатиков» корень жестокостей, несправедливостей, религиозных гонений. Сохранением своей яркой индивидуальности, своей «неумещаемостью» в прокрустово ложе классификаций Вл. Соловьев более всего обязан одной сильной черте своей натуры – высокой нравственности.

Ключевые слова: русская религиозная философия, русский символизм, философская поэзия, эволюция мировоззрения, консерватизм и модернизм, проблема национальной самобытности, православие, католичество.

Меня пророки миру возвестили,
Мужи – ревнители моих державных прав,
Трудами их моя открылась слава,
И всяк достойный в ней получит часть.
С паденьем тех, что в слепоте блуждали,
Везде царят спокойствие и мир

(В.С. Соловьев)

Интерес к биографии и творчеству В.С. Соловьева появился сразу после его кончины. Кем только его не представляли: одни считали за пророка, другие принимали за сумасшедшего. Одному из биографов Соловьева, С.М. Лукьянову, чтобы описать лишь только молодые годы философа, понадобилось провести долгую работу, венчавшуюся тремя книгами.

Учитывая то, что до настоящего времени выпущено бесчисленное количество монографий, статей, защищено множество диссертаций на тему жизни и творчества В.С. Соловьева, опубликованы и неоднократно переизданы сочинения самого философа.

Владимира Сергеевича Соловьева, пожалуй, самого выдающегося и известного русского философа по праву считают родоначальником русского религиозно-философского ренессанса. Оказаться первым у истока новой философии мог лишь человек твердых убеждений и отважной решимости в отстаивании собственного мнения и критике догм признанных авторитетов. Другое дело, кого из авторитетов критиковал В. Соловьев. И что предлагал взамен этим общепризнанным авторитетам философ, для многих явившийся «предтечей горячки религиозных исканий?

В.С. Соловьев родился 16 января 1853 г. По отцовской линии его предки издревле принадлежали к духовному сословию. Мать Соловьева принадлежала к украинско-польской фамилии юга России. По материнской линии он являлся потомком выдающегося философа XVIII ст. Григория Саввича Сковороды. (1722–1794 гг.). Между прочим, творчество и личность Г.С. Сковороды тоже иной раз отличались интересным и значительным соединением необычно возвышенного образа мыслей, почти прямого платонизма и опять-таки все той же юмористики. Правда, родство с Г.С. Сковородой у Полиksены Владимировны отдаленное. По одной генеалогии он приходится ей двоюродным дедом, а по другой – даже двоюродным прадедом. Но из генетики и жизненных наблюдений мы знаем, что физические и психические особенности человека часто бывают весьма устойчивыми и нередко передаются через несколько поколений. Семья Соловьевых была многочисленной – в ней было девять детей.

В генеалогии же Григория Саввича Сковороды есть весьма примечательный (хотя и полубогатый) эпизод: один из его предков, казачий атаман Сковорода (то есть «быстро ведущий», выделено мною – Е.Н.), совершил разбойничий налет на Крымское ханство (в том числе и на Бахчисарайский дворец) и в качестве приза взял себе царевну, которая стала потом своего рода прима-дамой у казаков. Сама фамилия Сковорода вопреки советской мифологии указывает на ее принадлежность к богатой прослойке украинского казачества. Ведь такое прозвание обычно получали люди, занимавшие привилегированные посты и должности в казачьих войсковых подразделениях, лица, ведавшие картами, схемами, хорошо ориентировавшиеся на местности. Среди представителей этого клана было много именитых персон, а среди родни – и певчие из петербургской придворной капеллы, и настоятели Киевских монастырей.

Если от отца Владимир унаследовали аналитический ум, то от матери – склонность к таинственному, проявившуюся в стремлении постичь и проанализировать непознанное. Мальчик обладал богатым воображением, он жил в придуманном им мире, наделяя окружающие его вещи чертами живых существ, давая им имена и вступая с ними в сложные отношения. Когда ему было девять лет, в московском храме Святой мученицы Татианы во время литургии он увидел нечто таинственное, поразившее его детскую натуру; впоследствии он назовет это происшествие – встречей с Софией:

Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нездешних стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне и скрылась в туман.

В четырнадцать лет, во время обучения в гимназии переживает первый религиозный кризис: теряет веру в Бога. И в пылу воинствующего атеизма Соловьев порой совершал святотатственные поступки: так, однажды вечером, в присутствии пораженных соучеников, он разломал иконы, перед которыми когда-то молился.

Обстановка ранних лет Владимира Соловьева сложилась весьма благоприятно для его последующего духовного развития. Отец Соловьева отличался строгостью нрава, необычайной систематичностью в своих исторических занятиях, в силу чего он почти каждый год издавал по одному тому своей «Истории России с древнейших времен» (1851–1879), и таких томов он издал двадцать девять. В его семье все было подчинено строгим правилам, которые и обеспечивали для С.М. Соловьева его необычайную научную продуктивность в течение всей жизни. Его «История России» современными историками расценивается весьма высоко. В молодости он слушал Ф. Гизо и Ж. Мишле, исторический процесс понимал весьма органически, сделал большой вклад в историю развития русской государственности, был настроен прогрессивно и либерально, имел среди своих учеников таких, как В.О. Ключевский.

Среднее образование Владимир Соловьев получил в московской 5-й гимназии, в которую поступил в 1864 г., а высшее образование – в Московском университете, в который поступил в 1869 г. и окончил в 1873 г. Необычайно одаренная натура Соловьева и его постоянные и, можно сказать, страстные поиски высших истин сказались уже в ранние годы его жизни.

Владимир Соловьев очень рано начал читать славянофилов и крупнейших немецких идеалистов. Однако в последние годы гимназии и первые годы университета Владимир Соловьев зачитывался тогдашними вульгарными материалистами и даже пережил весьма острую материалистическую направленность, заставившую его перестать ходить в церковь, а однажды даже и выкинуть иконы из окна своей комнаты, что вызвало необычайный гнев у его постоянно добродушного отца. Хотя, вообще говоря, Сергей Михайлович Соловьев был настроен достаточно либерально, чтобы насильственно внедрять религию в своих детей. К чтению Владимиром тогдашней вольнодумной литературы он относился вполне спокойно, считая это болезнью роста своего сына. Что же касается значительного либерализма в семье Сергея Михайловича, то об этом достаточно говорит, например, такой факт, как возмущение и отца, и сына по поводу известия в 1864 г. о ссылке Чернышевского на каторгу. 11-летний Владимир Соловьев уже тогда счел это большой несправедливостью в отношении уважаемого писателя и философа. Факт этот ярко свидетельствует о том, насколько ярко и глубоко и насколько давно, почти в детстве, залегали корни соловьевского либерализма, принесшие в дальнейшем весьма значительные плоды.

Вероятно, не без влияния материализма Владимир Соловьев поступил сначала на физико-математический факультет, где преподавались не только математика и физика (их он никогда не любил), но и все естественные науки. Владимир Соловьев увлекался в те годы биологией, а из биологии больше всего – зоологией и ботаникой. Но достаточно было ему только провалиться на каком-то экзамене на II курсе физико-математического факультета, чтобы он тут же перешел на историко-филологический факультет того же университета и с еще большим рвением приступил к изучению чисто философских наук. «...Наука не может быть последнею целью жизни, – пишет он своей кузине Кате Романовой. – Высшая истинная цель жизни другая – нравственная (или религиозная), для которой наука служит одним из средств». Свою жизненную задачу он видит в том, чтобы реформировать христианство, выявить его подлинную, гуманную сущность, облечь в современную форму, сделать всеобщим достоянием.

Итак, семнадцатилетний Соловьев поступает на физико-математический факультет Московского университета. Там на него оказали влияние преимущественно два профессора: П.Д. Юркевич и протоиерей А.М. Иванцов-Платонов.

Юный интеллектуал увлекается, как и прочие студенты, дарвинизмом, но постепенно отходит от позиций, занимаемых большинством студентов, и в 1872 г. полностью отказывается от взглядов, которые он так рьяно проповедовал в течение шести лет. Он занимается религиозной философией и чтением Святых отцов, переходит на историко-филологический факультет. Надо сказать, что отец никогда не стеснял творческую инициативу сына. В 1873 г. Соловьев окончил университет, в это же время в качестве вольнослушателя посещал Московскую духовную академию.

В декабре 1874 г. Соловьев много размышлял о Софии – божественной Премудрости, личностному воплощению божественной первоосновы мира. Премудрость, живущая от вечности в Боге, после грехопадения мировой души (тварного образа нетварной Премудрости) осталась в Боге. Для Соловьева это не просто миф, София для него – предмет чувственно-сверхчувственного мистического опыта. Свою задачу отныне он видит в том, чтобы содействовать восстановлению целостности мира, объединению мировой души с небесной Софией. Это содействие не могло для него ограничиться академической и литературной сферой. Участие в осуществлении Всеединства состоит в подчинении воле Бога, играющей определяющую роль во всех областях частной и общественной жизни. Соловьев называет это «теургическим творчеством» или «христианской политикой».

Стоит отметить, что собственнo университетским занятиям Соловьев уделял мало внимания и предпочитал заниматься самообразованием. Не случайным в жизни философа остается факт посещений им лекций в Московской духовной академии. Конечно, поначалу появление Владимира Соловьева вызвало некоторое волнение в академии. В целом, Соловьеву лекции в академии были несравненно полезнее, чем в университете: он обнаружил, что интеллектуальный уровень профессоров и студентов выше, чем в университете, общая атмосфера в меньшей степени отличалась сектантской нетерпимостью и узким догматизмом, чем на физико-математическом факультете. Магистерская диссертация Со-

Соловьев, направленная против позитивизма, написана в стенах академии. Большое влияние на молодого мыслителя оказал профессор В.Д. Кудрявцев-Платонов, к тому часу зрелый философ. Кроме Кудрявцева, Соловьев слушал лекции ректора Академии, профессора протоиерея А.В. Горского, В.Н. Потапова, С.К. Смирнова, архимандрита Михаила (Лузина).

О влиянии академии на мирозерцание Соловьева, можно будет судить лишь только после сопоставления идей Соловьева с позициями тех профессоров, лекции которых он слушал. Важно одно: МДА произвела на Соловьева сильное впечатление и не правы те биографы философа, которые склонны преуменьшать влияние Академии на Соловьева.

Работы таких известных славянофилов, как А.С. Хомяков и И.В. Киреевский, учебный год, проведенный в стенах МДА позволили молодому мыслителю в двадцать с небольшим лет защитить диссертацию с острой полемической направленностью: «Кризис западной философии (Против позитивистов)». В ней Соловьев пришел к выводу, о том что синтез веры и разума, без достижения которого дальнейший прогресс невозможен, осуществится не в Европе, а на христианском Востоке. Свою работу он заключал провозглашением совпадения и согласия древних «созерцаний Востока» и новейшего «умозрения Запада», он говорил не о философском «оправдании» христианства, но именно о пессимизме.

В «Кризисе западной философии» Соловьев высказывает убеждение, что философия как умозрительная, так и эмпирическая в смысле отвлеченного знания окончила свое развитие; Соловьев старается определить положительные результаты всего развития западной философии. Задачу автор облегчил себе тем, что в «Философии бессознательного» Гартмана видит законный и необходимый результат этого развития, потому критика, главным образом, этой философской системы и дает ему возможность формулировать следующие три положения: 1) в учении о познании западная философия пришла к признанию односторонности, а потому неистинности обоих направлений философского познания, а именно, чисто рационалистического, дающего только возможное познание, и направления чисто эмпирического, не дающего никакого познания; 2) в метафизике развитие западной философии пришло к признанию в качестве абсолютного всеначала вместо прежних абстрактных сущностей и гипостасей конкретного всеединого духа; 3) в этике развитие западной философии пришло к признанию, что последняя цель и высшее благо достигается только совокупностью существ и посредством необходимого и целесообразного хода мирового развития, конец которого есть уничтожение исключительного самоутверждения частных существ в их вещественной розни и восстановление их как царства духов, объемлемых всеобщностью духа абсолютного. Общая точка зрения автора видна в заключительных словах его: «Оказывается, что последние результаты философского развития утверждают в форме рационального познания те самые черты, которые в форме веры и духовного созерцания утверждались великими теологическими учениями Востока; таким образом, новейшая философия с логическим совершенством западной формы стремится соединить полноту содержания духовных созерцаний Востока; философия подает руку религии». Точка зрения Соловьева, таким образом, ясно выразилась уже в первом его философском труде; но она была обоснована на историческом материале.

Исследование привлекло к себе внимание общества и получило множество откликов в печати. Официальный оппонент Соловьева – профессор М.И. Владиславлев – дал высокую оценку диссертации, а ученый совет петербургского Университета удостоил Соловьева ученой степени магистра философии. «Любопытно, что известный историк Бестужев-Рюмин заявил после диспута: “Россию можно поздравить с гениальным человеком”» [1, с. 454].

По возвращении в Москву Владимир Сергеевич работал доцентом Московского университета по кафедре философии. Ему предложено читать лекции в Московском университете и преподавать философию на недавно открытых Высших женских курсах. В течение учебного года читает Соловьев лекции, затем уезжает в Англию, в Лондон – для изучения средневековой философии. К багажу знаний философа прибавилось изучение гностиков и каббалы. В Англии Соловьев имел мистический опыт, нетипичный для аскетической традиции Православия. Долгие ожидания чуда оправдались. В читальном зале библиотеки Британского музея он увидел Софию – Вечную Женственность. Событие повлияло сильно на

жизнь философа: отношения его с другими людьми, особенно с женщинами, изменились; философско-религиозная деятельность приобрела новые неожиданные формы.

Эта была та София, что явилась ему в Москве в далеком детстве. На сей раз он услышал голос, приказавший ему немедленно отправиться в Египет (см. его стихотворение «В пустыни я – иди туда за мной»), и он без колебаний откликнулся на призыв. Два дня спустя он покидает Лондон, и в конце ноября 1875 г. страстное желание Соловьева в очередной раз увидеть Софию исполнилось: ему открылась Божественная Премудрость вновь – состоялась третья и последняя из встреч. Он описывает это в стихотворении «Три свидания».

Не веруя обманчивому миру
Под грубою корою вещества,
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье Божества.

Все видел я, и все одно лишь было –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, –
Передо мной, во мне – одна лишь ты.

Еще невольник суетному миру
Под грубою корою вещества
Так я прозрел нетленную порфиру
И ощутил сиянье Божества.

Подруга вечная, тебя не назову я.

Эта последняя встреча с Софией в предрассветной пустыни Египта чуть не стоила Соловьеву жизни: когда он, одетый во все черное, в одиночестве бродил по пескам, на него напали бедуины, решив, что перед ними сам дьявол.

Удивительно, что им сказал философ, как он смог их успокоить, разъяснил, что они ошибаются!? Бедуины позволили Соловьеву удалиться, не причинив ему вреда.

Откровение Соловьева было мистического характера, оно не содержало в себе главного – стимула к нравственному изменению, духовному обновлению (покаянию). В индивидуальных христианских откровениях, в этом и есть их отличие от мистических переживаний, не сообщается каких-либо принципиально новых истин по сравнению с Евангельскими, но дается более глубокое, опытное познание того, что уже дано в Откровении общем.

Мистический опыт – вещь очень личная. Соловьев понимал, что его описания встреч с Софией вызовут многочисленные насмешки. Лишь в своих стихотворениях он раскрывал то, что было скрыто им же самим. Трудно сказать, почему он не поделился своим мистическим опытом, например, с тем же Амвросием, оптинским старцем, про которого он знал и даже почитал.

Через год примерно, осенью 1876 г. Соловьев возвращается в Москву. Где работает лектором в университете. Популярностью в то время Соловьев не пользовался, для студентов его лекции были малопонятны.

В феврале 1877 г. Соловьев отказывается от университетского поста и переезжает в Санкт-Петербург, где занимает скромную должность в Министерстве народного просвещения.

Очевидно, что служба при министерстве была для Соловьева побочным делом. Она обеспечивала его средствами к существованию и ничего больше он от нее не ожидал. За время службы Соловьев был произведен в коллежские советники. Что касается его творческой деятельности, то к этому времени относятся его: «Философские начала цельного знания» (1877), «Чтения о Богочеловечестве» (1878) и «Критика отвлеченных начал» (1877–1880). Кстати было бы отметить, что и свое исследование «Философские начала...» Соловьев в 1877 г. публикует именно в «Журнале министерства народного просвещения». Самым значительным духовным событием этого периода жизни Соловьева было его сближение с Ф.М. Достоевским.

В начале 1878 г. Соловьев задумывает прочесть серию публичных лекций о религии. Лекции начались 26 января, – пишет современник Соловьева, – в Соляном городке в Пе-

тербурге. Они были большим событием в жизни столицы. Посещали их видные бюрократы, дамы из аристократии, общественные деятели, писатели, студенческая молодежь. Софья Андреевна Толстая и Софья Петровна Хитрово были неизменными слушательницами Соловьева. Посещал его лекции и Достоевский; один раз был сам граф Лев Толстой.

Значение лекций в том, что несмотря на позитивизм и безрелигиозность, царившие в просвещенном русском обществе, вопреки нигилистическим настроениям среди университетского студенчества Соловьев покорял сердца многочисленных слушателей, часть которых под его влиянием снова вернулась к христианству. После лекций в Петербурге он стал знаменитым человеком.

Во время своих лекций Соловьев высказывал те свои мысли и убеждения, которые вошли в его известный цикл – «Чтения о Богочеловечестве». Через два года выходит в свет докторская диссертация Соловьева «Критика отвлеченных начал», отдельные главы которой печатались в «Русском вестнике».

Соловьев получил докторскую степень, но в кафедре философии ему отказано и в Петербургском, и в Московском университетах.

После убийства Александра II (1 марта 1881 г.) Соловьев произнес речь на Высших женских курсах (13 марта), которую закончил решительным осуждением русского революционного движения. 28 марта он прочитал заключительную лекцию цикла, и последние слова ее буквально поразили всех. Обращенные к новому императору Александру III, они содержали в себе страстный призыв простить убийц. В июне 1876 г. Владимир Соловьев приступил к преподаванию в университете, но из-за профессорской склоки в марте 1877 г. покинул Москву и переехал в Петербург.

В начале 1878 г. Соловьев читает цикл публичных лекций по философии религии, которые публикует под названием «Чтения о богочеловечестве». Лекции имели шумный успех, вся образованная столица съезжалась «на Соловьева». В «Чтениях...» Соловьев уже одинаково критически смотрит и на западное, и на восточное христианство, признавая одновременно и заслуги каждой религии. Запад выпестовал идею индивидуальности, воплотившуюся в образе «богочеловека». Восток создал идею «человекобога», олицетворение универсализма. Задача состоит в том, чтобы свести воедино оба христианских принципа. Идея синтеза владеет умом Соловьева, раньше он отстаивал ее в философии, теперь переносит на религиозные дела, которые в скором будущем поглотят его целиком. Но игравший в Петербургском университете основную роль М.И. Владиславлев, который раньше столь положительно оценил магистерскую диссертацию Владимира Соловьева, стал теперь относиться к нему довольно холодно, так что Владимир Соловьев оставался на должности доцента, но не профессора.

В Петербурге он стал членом Ученого комитета при Министерстве народного просвещения и одновременно преподавал в университете, где в 1880 г. защитил докторскую диссертацию в возрасте двадцати семи лет. Диссертация называется «Критика отвлеченных начал».

В 1881 г. Преподавательская деятельность Владимира Соловьева закончилась после прочтения им публичной лекции 28 марта 1881 г., в которой он призывал помиловать убийц Александра II. Поступок Владимира Соловьева был продиктован наивным, искренним и вполне честным его убеждением в необходимости христианского всепрощения. Прочтение этой лекции, текст которой не сохранился, обычно считают причиной ухода Соловьева из университета. Однако ради соблюдения исторической точности необходимо сказать, что в несколько более ранней публичной лекции, от 13 марта того же года, Владимир Соловьев энергично протестовал против всякого революционного насилия. После прочтения лекции от 28 марта петербургский градоначальник хотел сурово наказать Владимира Соловьева.

Министр внутренних дел М.Т. Лорис-Меликов написал Александру III докладную записку, в которой указывал на нецелесообразность наказания Соловьева ввиду его всем известной глубокой религиозности и ввиду того, что он сын крупнейшего русского историка, бывшего ректора Московского университета С.М. Соловьева. Александр III счел Владимира Соловьева «чистейшим психопатом», удивляясь, откуда у «милейшего» его отца, С.М. Со-

ловьева, такой сын, которого К.П. Победоносцев именовал «безумным». И дело осталось без серьезных последствий.

Однако сама по себе мартовская речь Соловьева и смерть Достоевского в 1881 г. – два события в жизни философа, за которыми последовал его разрыв со славянофилами и православием. С этого времени начинаются контакты Соловьева с миром Католицизма. Так в творчестве Соловьева начинается новый этап. Он отодвигает (на время) философские изыскания и обращается целиком к проблемам религии. Объединение церквей – православной и католической – такова, по его мнению, насущная задача. Вчерашний славянофил, он убеждает своих соотечественников в благости латинства, а католикам доказывает правоту православия. Он задумывает трехтомный труд в защиту Католицизма, но по разным причинам цензурного и технического характера вместо этих запланированных трех томов вышла в 1886 г. работа «История и будущность теократии», а в 1889 г., уже на французском языке, в Париже, «Россия и вселенская церковь». В связи с этим в области богословия у Владимира Соловьева появилось много врагов и неприятностей, вплоть до запрещения ему печатать труды на церковные темы. Но опять-таки и здесь Соловьев нашел для себя выход. Глубокий ум и широкая натура философа обеспечили ему работу не менее интересную, чем богословие, а именно работу литературно-критическую и эстетическую. Вновь появляться перед публикой в качестве лектора Соловьев после долгого перерыва стал только в конце 1890-х гг. С сентября 1891 г. он состоял редактором философского отдела в настоящем Словаре. Исключительно отдавшись науке и литературе, он жил то в Москве, то в Петербурге, то в имениях своих друзей (в последнее время все чаще в Пустыньке близ Петербурга), то в Финляндии на Иматре, то за границей. В Хорватии он завязал тесные дружеские отношения с известным славянским епископом Штросмайером, каноником Рачки и другими. Вещи и книги его, по словам близко знавшего его лица, «обыкновенно находились в разных местах; иногда в холодную осень он выезжал в летней разлетайке, потому что зимнее платье было им где-нибудь оставлено или забыто. Пренебрежение к физической стороне существования, житейским благам (насколько они касались его лично) сказывалось во всем строе или, вернее, неустройстве его жизни: он иногда проводил целые месяцы в совершенном одиночестве, обходясь без чьих бы то ни было услуг, сам таскал дрова и топил печку, ставил себе самовар». Впрочем, в последние годы своей жизни и особенно с 1895 г., он возвращается к философии.

Человеком, имевшим влияние на Соловьева в 1880-е годы, оказался Н.Ф. Федоров, автор «Философии общего дела», такой же одинокий и непонятый мыслитель, каким был и Соловьев. Положительное влияние на Соловьева в это время смог оказать К.Н. Леонтьев, отличавшийся от него своим душевным складом и ощущением жизни. Странной кажется дружба Соловьева с А.А. Фетом. Дружба эта была особенная. Фет был прямым антиподом Соловьева по характеру и убеждениям. Его сознательная и упорная враждебность христианству, свирепое и мрачное реакционерство, его ненависть ко всему «разумному и полезному» и отвращение к общественной деятельности приводили Соловьева в уныние.

В мае 1883 г. Соловьев тяжело заболел и был близок к смерти. К добавилась и новая скорбь: его любовь к Софии Хитрово достигла высшего напряжения. Он надеялся, что Хитрово станет его женой, но получилось не так: получив письмо от неё, Соловьев узнает, что его возлюбленная вышла замуж. Отныне начинается его одиночество.

После выздоровления выходит в свет работа «Духовные основы жизни» (1882–1884). Книга делится на две части: первая посвящена личной религиозной жизни, вторая – «общественной религии». Первая часть больше соответствует названию книги. «Поучение» Соловьева сводится к трем правилам: Молись с верой, делай добро людям с любовью и побеждай свою природу в надежде будущего воскресения.

В это время (1881–1891 гг.) Соловьев проявляет интерес к проблеме воссоединения церквей: Западной и Восточной. Большинство его работ, написанных в течение этого десятилетия, посвящены экуменизму.

Философ много сил и энергии отдал в 1880-е гг. на построение своей теократической доктрины. Многочисленные работы не принесли ощутимых результатов. Во Франции, где Соловьев и опубликовал эти работы, его мало читали, а его брошюра «*Idee russe*» так и осталась нераскупленной в книжном складе. Подорвав свои физические силы всякого рода

разочарованиями и неудобствами, Соловьев погружается в сомнения. Владимир Сергеевич начинает свое последнее пятое десятилетие с тяжелыми думами, десятилетие, когда, по словам Зеньковского, его мироощущение «приобретает пессимистический элемент» [1, с. 456].

В последние годы жизни Соловьев знакомится, сближается с будущим обер-прокурором Св. Синода, князем Алексеем Дмитриевичем Оболенским, в те времена большим почитателем таланта и воззрений Вл. Соловьева. В те же 1890-е годы близкими друзьями Вл. Соловьева становятся князья Сергей и Евгений Николаевичи Трубецкие. Дружба эта была не только самая близкая, но и вполне сердечная. Тем не менее по своему мировоззрению братья Трубецкие отличались от Вл. Соловьева либерализмом, выше всего ставили историческую критику, проводимую тюбингенской школой, и равнодушно относились к Софии и к его римским мечтаниям. Кроме того, князья Трубецкие в области христианского мировоззрения настроены рационалистически, а Вл. Соловьев продолжал относить рационализм к области «отвлеченных начал». К середине и к концу 1890-х годов относится полемика Вл. Соловьева с В.В. Розановым, Л.М. Лопатиным, его расхождения с Л.Н. Толстым, его острая полемика вокруг Пушкина.

Из других событий последних лет жизни В.С. Соловьева следует выделить происшествие 18 февраля 1896 г., когда Соловьев в день памяти св. Льва Великого принял причастие из рук католического священника греческого обряда о. Николая Толстого, при этом прочитал Тридентский Символ веры и формально присоединился к католической церкви, но при этом, вопреки истерическим заявлениям современных пиар-богословов типа известного еретика-монофизита и по совместительству «профессора» современной Московской Духовной академии (МДА) А.И. Осипова, он не отрекся от веры отцов, от русского и византийского православия. Философ стал «би- традиционалистом», членом сразу двух ведущих христианских конфессий. После причащения у отца Толстого Соловьев ни разу не приступал к таинству до самой смерти, когда, во время болезни в Узком, позвал православного священника. В 1897 г. заболевший Соловьев попросил своего друга, профессора протоирея А. Иванцова-Платонова, исповедовать его и причастить. Иванцов-Платонов выслушал исповедь, но в причастии отказал, вследствие нарушения Соловьевым церковной дисциплины.

В 1897 г. Соловьев опять возвращается к философии. Выходит в свет его фундаментальный труд «Оправдание добра» (1897). В предисловии автор отвергает три концепции: культ силы и красоты (ницшеанство), моральный аморфизм (толстовство) и внешний авторитет (положительную религию). Нравственный смысл жизни человека, — заключает он, — состоит в служении добру, но это служение должно быть добровольным, то есть пройти через человеческое сознание.

В 1898 г. Соловьев едет в Египет, чтобы вновь увидеть ту пустыню, где некогда явилась ему София. Вернувшись из путешествия, Соловьев проводит лето в Пустыньке, пишет поэму «Три свидания». Весною 1899 г. Соловьев в последний раз за границей империи, на французской Ривьере в Канне; там он пишет «Три разговора», которые заканчивает в Петербурге в 1900 г., «Повесть об антихристе».

Владимир Соловьев был «бездомный» человек, без семьи, без определенных занятий. Человек он был экспансивный, восторженный, порывистый и живал большей частью в имениях своих друзей или за границей. Работал он неумоимо, проводя за письменным столом иногда по несколько ночей сряду, не переставая трудиться даже во время физических страданий, не предпринимая правильного лечения. Все это постепенно подрывало его организм, никогда не отличавшийся крепостью: врачи, лечившие его во время последней его болезни, нашли у него несколько тяжких недугов. К концу 1890-х годов здоровье его стало заметно ухудшаться, он стал чувствовать неимоверную физическую слабость. Будучи в Москве летом 1900 г., он принужден был в июле приехать в подмосковное имение Узкое, принадлежавшее тогда кн. Петру Николаевичу Трубецкому, в котором жили также друзья Владимир Соловьева, известные московские профессора Сергей Николаевич и Евгений Николаевич Трубецкие. Последнее лето философ проводит в Пустыньке. 14 июля он приезжает в Москву и внезапно заболевает. На следующий день он отправляется в имение кн. П.Н. Трубецкого Узкое, где окончательно теряет силы.

Тогда друг Соловьева, князь С.Н. Трубецкой отправляет к местному священнику слугу с просьбой отслужить на другой литургию и после нее прийти причастить обеденными Дарами (личное желание Влад. Серг.) приехавшего из Москвы больного барина.

После исповеди и причастия у **православного священника** 18 июля силы философа стали быстро убывать. Он много молился. «Молился он в сознании, и в полузабытьи. Раз он сказал: «Мешайте мне засыпать, заставляйте меня молиться за еврейский народ, мне надо за него молиться», – и стал громко читать псалом по-еврейски» [2, с. 210]. Вечером 31 июля Соловьев тихо скончался, пребывая в ясном сознании. «Врачи, окружавшие его перед смертью, – пишет Трубецкой, – удивлялись не тому, что он умирает, а тому, что он мог жить, и притом жить столь напряженной духовной и умственной жизнью, при такой степени физического упадка... Какие пилюли могут спасти человека, у которого атрофирован самый жизненный инстинкт, присущее всем смертным стремление к самосохранению» [2, с. 175–176].

Кончина Владимир Соловьева произошла в этом имении Трубецких 31 июля 1900 г. вследствие артериосклероза, болезни почек и общего истощения организма

Похоронили его рядом с могилой отца, Сергея Михайловича, в московском Новодевичьем монастыре.

Анализируя путь философа, важно отметить, что детские годы Соловьева прошли с мистическим опытом: встречей с Софией в 9 лет. В 16 лет он знакомится с учением Спинозы, возвращается к вере, но уже заимствует некоторые пантеистические идеи философа, например, переживание духовного всеединства мира; от Спинозы же идет и гносеологическая трихотомия у Соловьева (три вида познания – эмпирическое, рациональное и мистическое).

Следующим по значению и глубине было влияние Канта, а также Шопенгауэра. От сильного влияния Шопенгауэра до конца Соловьев так никогда и не освободился. После Шопенгауэра Соловьев изучал наследия Иоганна-Готлиба Фихте, Гартмана, Канта, Шеллинга. От Гегеля Соловьев научился формальному диалектическому методу и его рационализму, а от Шопенгауэра он очень зависим в первых его работах по этике, равно как и в общей эсхатологической установке.

На воззрения молодого Соловьева оказала влияние и русская философия: в первую очередь, труды славянофилов, в частности Хомякова и Киреевского. В дальнейшем знакомство и общение с Достоевским удерживало Соловьева на славянофильских позициях.

Наиболее продуктивный период жизни Соловьева это 1881–1891 гг. В 1891 г. умирает Достоевский. Смерть друга и растущий интерес к римско-католической традиции отдалили Соловьева от славянофильства, он окончательно разрывает с ним. Вместо Достоевского у него появляется новый друг, епископ Штрессмайер. В этот период Соловьев уходит в церковно-общественную работу им овладевает теократическая доктрина.

Соловьев защищает римский примат. В общественных вопросах симпатизирует польскому национально-освободительному движению.

Экуменические идеи Соловьева уходят на второй план, вместо них мироощущение философа приобретает пессимистический характер. В творчестве же Соловьев обращает внимание на конечные судьбы мира (эсхатология). Наверное, такой переход был связан с тем, что он чувствовал и свою близкую кончину. Последние его работы: «Оправдание добра» (1897 г.), статьи по «теоретической философии» (1897–1899), эсхатологический этюд «Три разговора» и связанная с ним «Повесть об Антихристе» (1900).

Биограф философа, князь Евгений Трубецкой, насчитывает три периода в жизни Соловьева (1-й – подготовительный, 2-й – утопический, 3-й связан с крушением идеи теократии); другой биограф – Стремоухов насчитывает четыре периода (прибавляя к периоду крушения теократической утопии период апокалиптический).

Полностью согласившись с такой периодизацией философского возрастания Соловьева, добавим лишь следующее, что каждый из этих периодов жизни носит на себе печать личных мистических переживаний философа. С одной стороны, Соловьев был противником богоборческих идей Льва Толстого, решительно выступал против теософии Е.П. Блаватской, с другой же стороны, был сам одержим идеями теософского характера: идеей религии Св. Духа, развивал идею о Софии – Премудрости Божией.

Бердяев в «Русской идее», пишет: «Вл. Соловьев, говоря о Христе, обычно говорил, как будто бы, о Логосе неоплатонизма, а не об Иисусе из Назарета» [3, с. 170]. Второе замечание на этот счет находим у Флоровского. Описав увлечения Соловьевым философией Шеллинга, Гартмана, Шопенгауэра и Гегеля, Флоровский заключает: «В том и было основное и роковое противоречие Соловьева, что он пытается строить церковный синтез из этого не-церковного опыта» [4, с. 316].

О личных отношениях Владимира Соловьева ко Спасителю судить сложно, эта тайна его души, его духовной жизни нам неведома. Однако, большое значение Соловьева в том, что он сумел посредством своей философии удалить часть русского общества от безбожного духа нигилизма и обратиться к религии.

Приведенные высказывания русских философов очень существенны при раскрытии настоящей темы. Соловьев был человеком с религиозным чувством, мистиком в определенном смысле этого слова, но традиционно – церковным человеком не был. Восприятие же Соловьевым католицизма и его отношение к римской Церкви неоднократно изменялись, как и воззрения на православную Церковь.

Еще в свои молодые годы, во время обучения в Московской духовной академии, Соловьев высказывал идеи о том, что монашество некогда имело свое высокое значение, но теперь пришло время не бегать от мира, а идти в мир, чтобы его преобразовывать. Хотя сам на протяжении своей жизни Соловьев именно и стремился к идеалу монаха.

После смерти Достоевского (1881 г.), писателя, известного своей полоно-и-католикофобией, человека, оказавшего значительное влияние на мыслителя, и убийства императора Александра II, последовавшего в тот же год, Соловьев обращается к раздумьям о христианских конфессиях и иначе оценивает их. В соответствии со своей идеей свободной теократии философ видел задачу церкви в том, чтобы сохранить свободу в отношениях с государством и тогда, когда это нужно, конкретно напоминать государству о его религиозных и нравственных обязанностях. Русская Церковь этого не сделала. Безмолвное подчинение ее светским властям помешало ей выполнить свою социальную и пророческую миссию: католическая церковь во время Соловьева, при папах Пие IX и Льве XIII, являла собой пример энергичного и негибкого сопротивления внешне обессилению церкви требованиям государства (особенно в Италии и Германии). Тем самым Соловьев достиг позиции внутреннего признания и одобрения римского принципа, который до сих пор он отклонял и осуждал.

Возникает вопрос: с какого русского императора наша православная Церковь стала подчиняться светским властям, утрачивая при этом свою социальную и пророческую миссию? По догадке мыслителя, с Петра Великого, с образования Священного Синода и упразднения патриаршества Русская Православная Церковь начинает подчиняться светским властям и теряет не то чтобы свою миссию, но, и еще важнее, свою независимость. Соловьев это прекрасно знал и понимал. Тем не менее он дает следующую оценку реформам Петра Великого: «Вопреки всякой видимости реформа Петра Великого имела, в сущности, глубоко христианский характер, ибо была основана на нравственно-религиозном акте национального самоосуждения» [5, с. 430]. Напомним, что Флоровский называл реформацию Петра не иначе как «вавилонским пленением» Русской Церкви.

На пути к свободной теократии, по мнению Соловьева, первым шагом должно стать объединение восточно-православной и римско-католической Церквей. При этом Россия не теряет своей миссионерской роли: русский народ оставался имперским народом теократической империи будущего, которую можно было назвать «Священная римская империя русской нации». Русский император как носитель светской власти должен был сначала преклонить колена перед носителем священнической власти, наследником апостола Петра. Так и осуществится свободная теократия, история обретет свою цель. Соловьев первым признает себя, члена греко-российской православной Церкви, последователем апостола Петра как средоточия единства Церкви и в пламенных выражениях, обращенных к Востоку и Западу, к римскому папе и русскому народу одновременно, призывает все христианство осуществить универсальную теократию: «Как член истинной и досточтимой православной восточной или греко-российской Церкви, говорящей не устами антиканонического синода и не через посредство чиновников светской власти, но голосом великих Отцов и Учителей».

лей своих, я признаю верховным судьей в деле религии того, кого признали таковым святой Ириной, святой Дионисий Великий, святой Афанасий Великий, святой Иоанн Златоуст, святой Кирилл, святой Флавиан, блаженный Феодорит, святой Максим Исповедник, святой Феодор Студит, святой Игнатий и т. д., – а именно апостола Петра, живущего в своих преемниках и не напрасно слышавшего слова Господа: «Ты Петр, и на этом камне Я создам Церковь Мою. – Утверди братьев твоих. – Паси овец Моих, паси агнцев моих» [6, с. 201].

Такое признание Соловьева в работе «La Russie et L'Eglise Universelle» (1889). Примерно в это же время вышла в свет его работа под названием: «Владимир Святой и христианское государство». Вывод этой работы по большому счету сводится к тому, что вместо Церкви воинствующей, на Востоке была лишь Церковь дезертирующая. Надо сказать, что к подобным оскорблениям в адрес греко-российской Церкви, Соловьев прибегал не раз.

В письме к В.Л. Величко, за пять лет до своей смерти, Соловьев пишет: «...пока Ваша привязанность к греко-российской синагоге есть только внешний факт, происшедший не по Вашей воле, Вы ни за что не отвечаете <...> Теперь, например, я прожил у Вас несколько недель Великого поста, и мы с Вами правил поста не соблюдали и в церковь не ходили, и ничего в этом дурного не было, так как все это не для нас писано, и всякий это понимает...» [7, с. 224].

Взгляд Соловьева на католическую Церковь оставался до самого конца жизни таким, как он его выразил в приведенном письме. Он признавал значение папства как заложенного Христом «камня» (Мф., 16, 18) Церкви, но не видел в католической Церкви, как, впрочем, и в православной, и в протестантской Церквях Церкви универсальной. Поэтому и исповедовал собственную какую-то религию, которая была выше и шире, чем все отдельные конфессии.

Не пройди он мимо ценностей православия и такого удивительного явления как старчество (хотя он бывал у преподобных Амвросия Оптинского и Варнавы Гефсиманского), тогда, вполне возможно, иначе бы сложились взгляды Владимира Сергеевича на христианство в целом.

Размышляя о христианстве, Владимир Сергеевич не мог не рассмотреть проблемы иудаизма, относительно которого он имел свои суждения. Как широко известно, в Иерусалиме известен многим мемориал «Яд-Вашем» – музей «катастрофы европейского еврейства». Перед зданием самого музея расположена «аллея праведников мира» или «праведников среди народов» (Avenue of the Righteous Among the Nations). Аллея усажена деревьями, каждое из которых посвящено одному из так называемых «праведников мира», т. е. тех людей, которые, не являясь евреями, послужили во благо еврейской нации. Среди деревьев находится одно в честь В.С. Соловьева. Чем заслужил В.С. Соловьев такое почитание к себе в Израиле?

В период отхода от славянофильства (1881–1891 гг.) Соловьев, исследуя проблему воссоединения церквей (католической и православной), уделял также много времени и сил изучению иудаизма. Вспомним еще, как в молодом возрасте, в Англии Соловьев изучал каббалу. Теперь он выучил древнееврейский язык, изучил талмуд, завязал связи с российскими евреями, выпустил в свет несколько статей по проблемам еврейства.

В 1891 г. Соловьев задумывает статью об иудействе и знакомится с «талмудским юношей» Файвелем Бенцеловичем Гецем, который снабжает его книгами по еврейскому вопросу. Дружба Соловьева с Гецем продолжается до самой смерти философа. Самая ранняя и самая замечательная статья Соловьева о еврействе была им написана в 1884 г. – «Еврейство и христианский вопрос». Еврейству и его истории посвящен ряд других статей Соловьева: «Новозаветный Израиль» (1885), «Талмуд и новейшая полемическая литература о нем в Австрии и Германии» (1886), «Евреи, их вероучение и нравоучение» (1891), «Когда жили еврейские пророки?» (1896).

«Еврейский вопрос есть вопрос христианский», – вот главный тезис Соловьева, заявленный им в первой статье по данной тематике. Владимир Соловьев считал, что иудеи всегда относились к нам по-иудейски; мы же, христиане, напротив, доселе не научились относиться к иудейству по-христиански. Философ признает только религиозное разрешение еврейского вопроса. «Мы потому отделены от иудеев, что мы еще не вполне христиане, и они потому отделяются от нас, что они не вполне иудеи. Ибо полнота христианства

обнимает собою и иудейство, и полнота иудейства есть христианство» [8, с. 210]. Чтобы понять евреев, нужно ответить, по мнению автора, на три вопроса:

1. Почему Христос был иудеем, почему краеугольный камень вселенской церкви взят в доме Израилевом?

2. Почему большая часть Израиля не признала своего Мессию, почему церковь ветхозаветная не растворилась в церкви новозаветной, почему большинство евреев предпочитает быть вовсе без храма, нежели войти в храм христианский?

3. Зачем, наконец, и ради чего наиболее крепкие (в религиозном отношении) части еврейства введены в Россию и Польшу, поставлены на рубеже греко-славянского и латино-славянского мира?

Если отбросить первый вопрос, ответы на них вполне раскрывают национальный характер евреев.

Особую черту евреев – их крайний материализм, Соловьев оправдывает: «Беда не в евреях и не в деньгах, а в господстве, всевластии денег, а это всевластие денег создано не евреями. Не евреи поставили целью всей экономической деятельности – наживу и обогащение, не евреи отделили экономическую область от религиозно-нравственной. Просвещенная Европа установила в социальной экономике безбожные и бесчеловеческие принципы, а потом пеняет на евреев за то, что они следуют этим принципам».

Чуть позже в статье «Талмуд и новейшая полемическая литература о нем в Австрии и Германии» Соловьев, как бы говоря со стороны иудеев, оправдывает ростовщичество евреев следующим образом: «Если бы христианское общество, среди которого мы (т. е. – евреи – авт.) живем, не ставило денег выше всего, то и нам не было бы причины заниматься денежным делом. Денежное жидовство есть продукт вашей (т. е. – христианской – авт.) цивилизации: когда мы были самостоятельны, мы славились религией, а не деньгами, храмом, а не биржей» [8, с. 102].

Интересно, какой период истории евреев можно отнести к самостоятельному периоду? История древнего Израиля от его истоков и до разрушения Иерусалима и древнего Иерусалимского храма в 70 г. н. э., когда евреи, по мнению Соловьева, были самостоятельны, складывалась для последних весьма плачевно. Достаточно вспомнить и про египетское пленение евреев, и про вавилонское, персидское, греческое, римское правления в истории Израиля, длившиеся долго, при которых о какой-либо самостоятельности (независимости) евреев говорить не приходится. Было бы банальным, наверное, приводить примеры обличения Израиля, которыми изобилует Ветхий Завет. Так, в книге Исход, евреи часто обличаются Богом за их «жестоковейность» (Исх., 33, 3): «Вы людие жестоковейнии, блюдетесь, да не язву другую наведу на вы и потреблю вы (Исх., 33, 5)». Стоит ли припоминать известный всем ветхозаветный эпизод о поклонении Израиля литому тельцу с печальным итогом для евреев: «И порази Господь люди за сотворение телца, егоже сотвори Аарон» (Исх., 32, 35).

Изучив талмуд, Соловьев делает такой вывод об этой книге: «Талмуд есть то, что закрепляет еврейство в его обособлении; он есть твердыня, ограждающая и отделяющая евреев от остального человечества, т. е. прежде всего, от христианского мира, с которым история связала их теснейшим образом. Талмудическое иудейство содержит в себе практический религиозно-национальный закон жизни. Талмуд нисколько не мешал евреям пользоваться всеми благами современной цивилизации и даже деятельно участвовать в производстве этих благ» [8, с. 99].

Соловьев, полемизируя с христианами, от лица евреев высказывает несколько суждений: «Но что взяли из христианства для своей жизни, – задается вопросом Соловьев, – сами христианские народы? Я не говорю о святых и праведниках: они существуют в христианстве и вне его как редкое исключение, но христианство и не гоняется за невозможною целью – исправить всех людей, оно не ограничивается проповедью личной морали, оно принимает форму коллективного целого, является как церковь, – и далее. Церковь существует не для того, чтобы произвести только святого человека или производить святых людей по одиночке, а для того, чтобы устроить по-Божьи социальную жизнь, чтобы общественная правда и личная праведность могли взаимно поддерживать и питать друг друга» [9, с. 101].

Как раз христианство, говоря языком Соловьева, то и делает, что гоняется за целью – «исправить всех людей по одиночке». Именно по одиночке спасать людей призвана Церковь Христова, а вовсе не для того, чтобы устроить какую-то «божью» социальную жизнь. Каждый верующий человек, член Церкви, принял дар благодати крещения, и дал при этом «обещание Богу доброй совести» (1 Пет. 3, 21), дал лично, за себя самого, а не за абстрактное «коллективное целое». Особо ярко значение спасения по одиночке в Церкви подчеркивают монахи, своими обетами последовавшие Христу с целью достижения идеала христианской святости. Спасение по одиночке, как раз и является особенностью людей церковных от людей, живущих «по стихиям мира сего, а не по Христу» (Кол. 2, 8), для которых вопрос о личном спасении просто не существует.

Замечательно и то, что свою статью Соловьев заканчивает мыслью о том, что беда для христиан, не в излишнем «...действии Талмуда, а в недостаточном действии Евангелия. От нас самих, а не от евреев, зависит желанное решение еврейского вопроса. Заставить евреев отказаться от законов Талмуда мы не можем, но применить к самому еврейству евангельские заповеди всегда в нашей власти. Одно из двух: или евреи не враги нам, тогда и еврейского вопроса вовсе не существует, или же они наши враги, и в таком случае относиться к ним в духе любви и мира – вот единственное христианское разрешение еврейского вопроса» [9, с.104]. Талмуд – есть книга богоборческая. Исповедующие талмуд иудеи – есть истинные враги христиан.

Исторически сложилось, что видя в христианах «присвоителей» тех обетований Божиих, которые еврейство связывало исключительно с собой, и упразднителей еврейской богоизбранности, иудаизм повел борьбу с христианством как со своим экзистенциальным врагом. Из Ветхого завета еврейские религиозные вожди выковали Талмуд – сознательно антихристианскую идеологию, вычистив из своих священных книг все исполнившиеся предсказания пророков о Христе. И разрешения еврейского вопроса для христиан не может быть в принципе; может последовать разрешение христианского вопроса для евреев, когда они перестанут бороться с Богом и христианами.

Заканчивая небольшой разбор проиудейских симпатий Соловьева, используем одну его идею, которая нам представляется актуальной и сегодня. Иудеи живут не нашей нравственной силой, а нашей нравственной, или лучше безнравственной, слабостью. Другими словами: сила евреев в слабости христиан.

Последнее произведение Вл. Соловьева, написанное в то время, когда философа одолевало предчувствие близкой смерти, является как бы итогом его многолетних историко-философских раздумий. Эта книга Соловьева («Три разговора») о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включением краткой повести об антихристе и с приложениями, где философ затрагивает самую актуальную во все времена тему – тему апокалипсиса.

В повести об антихристе Соловьев представляет нам как, с его точки зрения, будет выглядеть мир во времена пришествия антихриста. Здесь философ размышляет над тем, какова будет структура общества в последнее время, какая участь ожидает церковь и т. п.

На фоне политического, экономического и духовного раздробления мира появляется образ антихриста – сверхчеловека, великого спиритуалиста, аскета и филантропа. Соловьевский антихрист быстро приобретает поклонников. Дешевые издания с портретами автора будут расходиться в миллионных экземпляров и весь культурный мир, – а в то время это будет почти значить то же, что весь земной шар, – наполнится славою несравненного, великого, единственного. Правда, некоторые благочестивые люди, горячо восхваляя эту книгу, станут задавать только вопрос, почему в ней ни разу не упомянуто о Христе.

После появления «Открытого пути», который сделал своего автора самым популярным из всех людей, когда-либо появлявшихся на свете, должно было происходить в Берлине международное учредительное собрание союза европейских государств. На собрании учреждается единоличная власть с достаточными полномочиями и сверхчеловек избран почти единогласно в пожизненные президенты Европейских Соединенных Штатов.

За годы его правления народы Земли, облагодетельствованные своим владыкой, коме всеобщего мира, кроме всеобщей сытости получают еще возможность постоянного наслаждения самыми разнообразными и невиданными чудесами и знаменами. Вся история с разоблачением начинается после третьего года царствования «супермена», когда

поднялся вопрос религиозный, который возбудил сам император, и прежде всего по отношению к христианству.

Интересно и невероятно то, как описывает Соловьев положение христиан к тому времени. Конечно, в христианской среде произошли большие изменения, обновления, но эта обновленная церковь, не возрастая числом, стала расти в силе духа, которую она особенно показала в своей внутренней борьбе с размножившимися в народе и обществе крайними сектами, не чуждыми демонического и сатанического элемента.

Именно в третий год царствования антихриста у многих православных, католиков и протестантов стали возникать серьезные опасения и антипатии. Евангельские и апостольские тексты, говорившие о князе века сего и об антихристе, стали читаться внимательнее и оживленно комментироваться. По некоторым признакам император догадался о собирающейся грозе и решил скорее выяснить дело. В начале четвертого года царствования он издает манифест ко всем своим верным христианам без различия исповедания, приглашая их избрать или назначить полномочных представителей на вселенский собор под его председательством.

В этой обстановке три силы (православная, католическая, протестантская) сближаются друг с другом для того, чтобы оказать сопротивление антихристу. Между членами собора выделяются трое: глава католической церкви, папа Петр II, неофициальный вождь православных старец Иоанн, весьма известный среди русского народа, и немец теолог, профессор Эрнст Паули. На антихристовом соборе (последнем вселенском соборе) происходит единение между собою кучки людей, жавшихся около старца Иоанна, папы Петра и профессора Паули.

Кульминация собора, когда предстоятель восточного христианства, старец Иоанн обращается к императору (антихристу) со словами: «исповедай здесь теперь перед нами Иисуса Христа, Сына Божия, во плоти пришедшего, воскресшего и паки грядущего, — исповедай Его, и мы с любовью примем тебя как истинного предтечу Его второго славного пришествия».

С императором после этих слов делается что-то недоброе, он теряет внутреннее равновесие, лицо его багровеет от злости, из глаз вылетают искры. В храме вспыхивает огромная молния, и старец Иоанн лежит мертвый. После чего голос берет папа Петр II и предаёт антихриста анафеме, за что также лишается жизни от императора, которому путем манипуляций удается сделать искусственную молнию. Затем профессор Паули громогласно прочитывает обращение к собору с призывом удалившись в пустыню, ожидать неминуемого пришествия Иисуса Христа.

Вечером четвертого дня, когда стемнело, профессор Паули с девятью товарищами приходят к месту, где лежали тела папы Петра и старца Иоанна, выброшенные слугами императора на мостовую. Лишь только эти тела опускают на носилки, как дух жизни входит в умерших. «И заговорил оживший старец Иоанн: «Ну вот, детушки, мы не и не расстались. И вот что я скажу вам теперь: пора исполнить последнюю молитву Христову об учениках Его, чтобы они были едино, как Он сам с Отцом — едино. Так для этого единства Христова почтим, детушки, возлюбленного брата нашего Петра. Пускай напоследях пасет овец Христовых... Тут подошел профессор Паули: "Tu es Petrus!" — обратился он к папе... И он крепко сжал его руку своею правою, а левую подал старцу Иоанну... Так совершилось соединение церковей темной ночи на высоком и уединенном месте» [10, с. 418–419].

Заканчивается повесть тем, что восставшие евреи овладевают Иерусалимом и запирают антихриста в Харам-эш-Шерифе. С помощью магии антихристу удается выйти из оков. Последнее сражение происходит возле Мертвого моря, где расположились имперские войска. Открытый кратер огромного вулкана и огненные потоки, вызванные неожиданным землетрясением, поглощают императора (антихриста) и его бесчисленные полки. Евреи бегут к Иерусалиму, взывая о спасении к Богу Израилеву, видят Христа. В то же время от Синая к Сиону движется толпа христиан, предводимых Петром, Иоанном и Павлом и другие восторженные толпы: «то были все казненные антихристом евреи и христиане. Они ожили и воцарились с Христом на тысячу лет».

Повесть прочитывается на одном дыхании. Чувствуется литературный талант Соловьева, он великолепный стилист. Но как богослов здесь он допускает ошибки.

Согласно христианской эсхатологии, антихрист не просто будет править, но вместе с тем будет осуществлять мощную вербовку, формально выраженную в принятии печати антихриста, т. е. начертании на правой руке, а также на челе. Без этого начертания или имени зверя, или числа имени его никому нельзя будет ни покупать, ни продавать (Апк., 13, 16–17). Момент принятия печати упускается Соловьевым в «Краткой повести об антихристе».

Завершая наш обзор творчества и поисков Владимира Сергеевича Соловьева, нам хотелось бы отметить, что у людей разные взгляды на мир, на жизнь, разные склонности и особенности в постижении сути вещей, сущности мироздания, в оценке творчества. Но если сконцентрировать взгляд на непреходящем, то видение этих объектов мысли становится унифокальным, одноточечным. Если выделить это непреходящее в мыслительном материале оставленном нам в наследство Владимиром Соловьевым, то нельзя не заметить любому и каждому, что это наследие есть концентрат нравственности, духовности, гуманизма, терпимости в вопросе взаимоотношения наций, народов, что это мощный пласт культуры, который облагораживает нас, пробуждает совесть, воодушевляет на активное созидательное творчество, благородное стремление к единению человечества, порождает возвышенное ощущение близости человека к Богу-Творцу, вселяет благую надежду.

Наследие Владимира Соловьева, как мы убедились, имеет непреходящую значимость. Несмотря на некоторую долю утопизма, оно в какой-то мере может быть использовано в практике совершенствования общественных отношений. Что касается его мировоззренческих устоев, то следует иметь в виду, что, хотя в современной России и происходит возрастание роли церковной идеологии в филетическом духе (т. е. в обожествлении национального начала) и имеет место возрождение идеи православия и «соборности» русского народа, подчас не исключая даже и идею монархизма, довольно значительные слои российского общества, в силу укоренившейся на протяжении семидесяти с лишним лет традиции, сохраняют, по существу, атеистические взгляды.

Но значимость наследия Соловьева, в конечном счете – не в мировоззренческих устоях его мысли, а в той силе нравственности, гуманизма, духовности, которая лежит в основе его конструктивной концепции исцеления от язв шовинизма и национализма – одного из тяжких недугов, чреватых всесторонним разрушением общественного организма. При этом следует подчеркнуть, что, разрабатывая свою концепцию преодоления национального эгоизма, Соловьев делал упор не на социально-экономические проблемы, а на проблемы нравственного плана, на практику нравственного совершенствования как отдельного человека, так и общества в целом.

Религиозно-нравственные убеждения Вл. Соловьева сохраняют свою актуальность. Это обусловлено многими причинами, в частности, тем, что в современной России обрел определенную значимость вопрос соотношения церкви, нации и государства, вопрос, в котором подчас наблюдаются клерикалистские притязания некоторых политических лидеров на эксплуатацию религиозных чувств, использование в политических целях «русской идеи».

Владимир Соловьев – олицетворение интеллигентности высшего порядка. Это уникальнейшая личность, ярко индивидуальная и не поддающаяся какой-либо социально-психологической классификации по тем или иным типологическим признакам. Примыкая поначалу к славянофилам, Соловьев впоследствии значительно отделился от них и был окрещен ими изменником, когда их направление стало смыкаться с политической реакцией; отнюдь не разделяя оппозиционных настроений в области политики, Соловьев в то же самое время слыл в среде консерваторов вредным либералом, ибо он, например, встал на публичную защиту народолюбцев, убивших царя Александра Второго; будучи философом религиозного направления, он отнюдь не внушал доверия церкви, которая считала его перебежчиком из православия в католицизм.

Соловьев, несомненно, был мудрым апологетом христианства и считал, что только на почве христианства возможно духовное возрождение человечества, вывод масс из грубого невежества, а также предотвращение духовного опустошения высших классов и смирение грубого насилия, осуществляемого государством. Но при этом он придерживался того взгляда, что в связи с прогрессом науки и философии христианство, пребывающее в своей ложной форме, претерпело разрушение, и необходимо восстановить «истинное» хри-

стианство, ввести его содержание в новую, разумную форму. Одним из важных условий этого Соловьев считал единение восточных и западных церквей. Он говорил, что христианство, разрозненное на секты православия, католицизма и протестантизма, в отличие от созданного им, Соловьевым, идеала вселенского христианства, не способно на высшую нравственность и является препятствием на пути к духовному возрождению человечества.

Церковно-конфессиональную разделенность Соловьев расценивал как подмену любви к Богу буквой догматических учений, усматривая в догматизме современных ему православных «патриотов-фанатиков» корень жестокостей, несправедливостей, религиозных гонений.

Соловьев подверг весьма нелицеприятной критике русскую православную церковь, имея в виду не те или иные ошибки иерархии, а деятельность церкви на протяжении всей истории ее существования. В характеристике Вл. Соловьева русская православная церковь предстала перед читателями его трудов как наиболее консервативная и отсталая среди христианских церквей. Он гневно обвиняет ее в уклонении от своего призвания – «духовного пастырства, в отрыве от народа, в утрате нравственного авторитета, в особенности среди образованной части общества». Русская церковь, по мнению Вл. Соловьева, вообще не причастна к общественному прогрессу последних столетий. Провозгласив церковную власть для самой себя принципом и целью, иерархия ни разу не отказалась от насилия, реагируя всякий раз на несогласие народа с собой кострами и плахами.

Трудно представить себе более убийственную аттестацию государственной церкви России, вышедшую к тому же из-под пера православного философа. Неудивительно, что вскоре Вл. Соловьеву было запрещено печатать труды по религиозно-церковному вопросу.

Соловьев резко осуждал всякую попытку оправдания эгоизма, противопоставления себя другим, в какой бы сфере он ни проявлялся – национальной, конфессиональной или еще какой-либо.

Национализм он критиковал за его притворное служение народным интересам, а религиозный догматизм – за его утверждение, будто бы только одна из существующих вер может привести к спасению. По его мнению, необоснованная подозрительность по отношению к молитвам христиан-иноверцев является грехом по отношению к Св. Духу. Соловьев считал целью своей религиозно-философской деятельности оправдание веры отцов на новой ступени разумного сознания, он стоял у истоков нового религиозного сознания начала XX в., выразившегося в богоискательстве и в религиозно-философских концепциях таких мыслителей, как Н.А. Бердяев, С.П. Булгаков, С.Н. и Е.Н. Трубецкие, П.А. Флоренский, С.А. Франк и др. Соловьев твердо верил в то, что, несмотря на внешний разрыв между римско-католической и православной церквями, между ними существует неразрывное мистическое единство.

Если разобраться по существу, Соловьев не был в полном смысле ни славянофилом, ни западником, ни консерваторм, ни либералом – он был самим собою. Сохранением своей яркой индивидуальности, своей «неумещаемостью» в прокрустово ложе классификаций Вл. Соловьев более всего обязан одной сильной черте своей натуры – высокой нравственности.

Список использованных источников

1. Зеньковский В. История русской философии / В.В. Зеньковский. – М.: Академический проект; Раритет, 2001. – 880 с.
2. Трубецкой С.Н. Смерть Вл.С. Соловьева / С.Н. Трубецкой // Вл. Соловьев: pro et contra; Сост. В.Ф. Бойкова. – СПб.: Изд-во Рус. Христиан, гуманит. ун-та, 2000. – Т. 1. – 896 с.
3. Бердяев Н.А. Самопознание: Сочинения / Н.А. Бердяев. – М.: ЭКСМО – Пресс; Харьков: Фолио, 2001. – 624 с.
4. Флоровский Г. Пути русского богословия / Георгий Флоровский. – Вильнюс: Вильтис, 1991. – 601 с.
5. Соловьев В.С. Несколько слов в защиту Петра Великого / В.С. Соловьев // Сочинения в 2-х т. – М.: Правда, 1989. – Т. 1. – 687 с.
6. Соловьев В.С. Россия и вселенская церковь / В.С. Соловьев // О христианском единстве. – М.: Рудомино, 1994. – 258 с.

7. Соловьев В.С. Письма / В.С. Соловьев. – СПб.: Время, 1923 г. – 244 с.
8. Соловьев В.С. Еврейство и христианский вопрос / В.С. Соловьев // Сочинения в 2-х т. – М.: Правда, 1989. – Т. 1. – 687 с.
9. Соловьев В.С. Магомет, Его жизнь и религиозное учение. Талмуд / В.С. Соловьев. – Алма-Ата: МП «Анубис», 1991. – 103 с.
10. Соловьев В.С. Три разговора / В.С. Соловьев // Избранное. – М.: Советская Россия, 1990. – 496 с.

У статті розглянуто творчу еволюцію відомого російського філософа та поета з українським корінням Володимира Сергійовича Соловйова. Автори доходять висновку, що Соловйов не був у повному розумінні ні славянофілом, ні західником, ні консерватором, ні лібералом – він був самим собою. Церковно-конфесійну розділеність Соловйов розцінював як підміну любові до Бога буквою догматичних навчань, вбачаючи в догматизмі сучасних йому православних «патріотів-фанатиків» корінь жорстокостей, несправедливості, релігійних гонінь. Збереженням своєї яскравої індивідуальності, своєю «неумещаемостью» в прокрустове ложе класифікацій Вл. Соловйов найбільше зобов'язаний одній сильній рисі своєї натури – високій моральності.

Ключові слова: російська релігійна філософія, російський символізм, філософська поезія, еволюція світогляду, консерватизм і модернізм, проблема національної самобутності, православ'я, католицтво.

The article is devoted to the creative evolution of the famous Russian philosopher with Ukrainian roots, Vladimir Sergeyevich Solovjov. The authors come to the conclusion that Soloviev was not in the full sense, nor славянофілом, or Westerner, neither conservative nor liberal – he was by himself. Church-confessional division of Solovjov regarded as a violation of the love of God letter dogmatic teachings, perceiving it as dogma contemporary Orthodox «patriots-fanatics» the root of cruelty, injustice, religious persecution Preservation of its bright individuality, his «неумещаемостью» into the Procrustean bed of classifications of Vl. Solovjov more to a strong trait in his character – high morals.

Key words: Russian religious philosophy, Russian symbolism, philosophical poetry, the evolution of the world, conservatism and modernism, the problem of national identity, Orthodoxy, Catholicism.

Одержано 14.05.2014.

УДК 378: 159.92

B. ALIYEV,

*Doctor of Sciences in Psychology, Professor,
corresponding member of Azerbaijan National Academy of Sciences,
Head of Psychology Department of Baku State University (Azerbaijan)*

A. TÜRKMEN,

*PhD in Psychology,
Doctoral of Pedagogy Department of Baku State University
(Azerbaijan)*

THE ROLE OF ARTISTIC PERCEPTION IN IMPROVING SELF-ESTEEM IN ADOLESCENTS

This article describes the creation, implementation and evaluation of a program intended to improve self-esteem in Turkish adolescents. It details a pilot group in which various aspects of self-esteem (body image, autonomy, confidence, positive friendships) were addressed. This was accomplished by using the stimulus of film clips (Banker Bilo and Zugurt Aga) to depict the theme of four week.

Key words: Comedy Films, GroupTherapy, Self-Esteem, Turkish Adolescents.

Today's adolescents are exposed to large amounts of media input on a regular basis, and their receptivity to it makes the use of films an attractive addition to therapeutic treatment for this population. The use of films in treatment is growing due to the therapeutic benefits it can bring [21]. Schulenberg suggested that these benefits include cost effectiveness; ability to reach groups of diverse backgrounds; accessibility, availability and familiarity of films; and the ability to use films to create rapport between client and therapist.

Psychoanalysis and film

During the beginning stages of film, psychoanalysts studied movies to understand the interest in the medium and have since found a strong connection between movies, psychiatry, thought and emotions. Psychoanalyst Glen O. Gabbard (1997) made new connections between film and psychoanalytic perspectives. He discussed how dreamwork relates to film and applies the analysis of character to cinema.

He claimed that when people study cinema, they study themselves. French film theorist Christian Metz (1975–1982) applied Lacanian psychoanalysis to the viewer's connection to the film and described the cinema screen as the *other mirror*.

Film in the clinical setting

Using films in a clinical setting may be practical in Solomon's practice but as technology becomes more readily available, having clients make small movies may become even more engaging. Another tool that has come on the market that may help in the use of making films for clinical practice is the iPhone's video camera feature and the iPhone/iPad editing application. One can now not only make films but also broadcast them on the Web on *YouTube* if one wants to include viewers to help share their final productions and, in the process, possibly feel as if they are connecting to more people. Media studies scholar Greg Singh (2009) stated that whether one

sees the films uploaded onto *YouTube* from a personal phone, DVD/BluRay, or any other recent or future technology, what is important is «the form the engagement with film takes».

Ethical issues must be considered when dealing with broadcasting the client's own personal therapeutic work, but the work in itself may be beneficial without an external audience. Adolescents as well as adults are usually receptive to movies and are also at times resistant to therapy; therefore, using films as a way of helping clients to engage in therapy may be a way of communicating how effective therapy can be by moving the client past barriers when dealing with important issues. Because some clients are resistant to therapy, video therapy may help in increasing a bond by improving empathy with a client. This resistance may be partially due to not believing in therapy or understanding how effective it can be. Clients «are generally not interested in cooperating with a system that they regard as useless» [19, p. 220].

One way of inviting adolescents' involvement in therapy may be through engaging them in video therapy, which can be seen as a form of art therapy. Artist Adrian Hill coined the term *art therapy* (as cited in [13]) in 1942, after using his own art as therapy when recovering from an illness during World War II and encouraging its use among other patients. The field of art therapy may be considered to derive from certain kinds of art experiments. Margaret Naumberg is considered the founder of American art therapy, and her theoretical orientation toward the art-making process was built on the works of pioneers of depth psychology Jung and Freud [26]. For the purpose of this study, depth psychological approaches to film analysis may help to explain the meaning of film, and meaning is vital to the understanding of art therapy.

Different types of art therapy have since developed, including writing [20], poetry [10], photography [25], painting [27], drawing [15], music [9], drama [5], and journaling [18]. Psychotherapist Ira Progoff used journaling with his patients as a way to explore his theories related to depth psychology and transpersonal psychology [8; 18]. He worked with Jung from 1963 to 1965 and developed a specific journaling method, which he used not only for increasing self-awareness, but also for exploring one's unconscious behaviors, including dreaming. Watching films can be healing as well. Solomon (1995) utilized movies to help treat his patients. He trademarked the term *Cinematherapy* although the term was used earlier by Linda Berg-Cross, Pamela Jennings, and Rhoda Baruch (1990), who described this process as a way of stimulating discussion. Watching movies can also have a «direct therapeutic effect» [28, p. 210]. The idea for cinematherapy is related to bibliotherapy, which utilizes individuals' reactions to the contents of books and other written material and employs exercises to help deal with symptoms of loneliness, guilt, hopelessness, and other symptoms of depression [11, p. 275–280]. Because video is a powerful method of engagement, video therapy has the advantage of helping to engage youth in therapy. The use of video may also help to develop a group dynamic [6, p. 165–169]. Videotaped drama can assist youth in dealing with tough issues such as drug abuse, delinquency, depression, and behavioral disorders. By taping certain dramatic enactments, these young people may have a way of dealing with unexpressed energy [3, p. 15–21].

Cinematherapy

Cinematherapy is defined by Tyson, Foster and Jones as «a therapeutic intervention allowing clients to visually assess a film's characters interaction with others, the environment, and personal issues, thereby developing a bridge from which positive therapeutic movement may be accomplished» [26, p. 35–41]. According to the authors of this article, cinematherapy is a technique that is rapidly gaining in popularity in the mental health field. Others define cinematherapy as «a specific therapeutic technique that involves selecting commercial films for clients to view individually or with others as a means for therapeutic gain [1]» [4, p. 163–180]. Still others discuss cinematherapy as «video work», and define video work as therapeutic process in which clients and therapists discuss themes and characters in popular films that relate to core issues of on going therapy. We use films to facilitate self-understanding, to introduce options for action plans, and to seed future therapeutic interventions [12].

Like bibliotherapy, cinematherapy is a form of therapeutic metaphor, a term used to describe the myriad of counselor techniques meant to by-pass client resistance in order to assist the client in achieving goals. However, the relatively new therapeutic technique of cinematherapy

has been minimally addressed in the professional literature. Moreover, when cinematherapy has been discussed within the literature it has been a conceptual discussion, lacking in empirical research and data. The following section focuses on the limited cinematherapy literature, including the definition and description of cinematherapy the suggested uses of cinematherapy, and the use of film and cinema within the field of counseling.

Cinema films as a guide to self help

The premise of a self-help book for women written by Peske and West is that movies are more than entertainment [16].

They can serve a therapeutic function as well. If there is an appropriate match between the movie and the viewer's mood, the way in which the movie's female characters relate to events should help the viewer to obtain a better understanding of her own feelings and perhaps lead her to resolve issues in her own life. Peske and West suggested that the reader first assess her own mood and then select an appropriate movie from the annotated lists provided by them. Peske and West's presentation was decidedly tongue-in-cheek and witty [16]. They described themselves as film fanatics with no academic credentials. Two examples of their chapter titles are illustrative of their light-hearted approach: *Someday has Come and Gone and My Prince Still Hasn't Shown Up: Happily Ever After Movies* and *I am Woman, Hear Me Roar: Straining to Hear Your Inner Voice Movies*.

A book by Solomon [24] was more serious but the intent was similar to that of Peske and West, which was to show how movies could be used as a self-help device, with the viewer controlling her or his own rate of recovery. Solomon is a psychotherapist who listed 200 movies for use in specific situations. Each movie was chosen because it contained a «healing story». What made each story healing was that what happened to the characters in the movie was like what happens to many viewers in real life. Solomon argued that, even though people perceive things differently, some images are so powerful and compelling that the message is viewed in the same way by all who see it. According to Solomon, movies cause people to look at themselves [24]. Because movie stories break through the walls of denial, people see and hear things that they were unable to acknowledge on their own. As a result, they view situations in a realistic way. For that reason, movies can change the way that people think and feel. People can find answers to life problems, and the changes they make in their lives can be lasting. In touting the value of his approach, Solomon pointed out that it takes less time to watch a movie than to read a book and that movies make it relatively easy to follow the story line [24]. Visual images have an immediacy that is not present in print, he stated. By showing how denial works, movies help people to understand their own denial.

Furthermore, watching a movie at home makes the person feel safe and so the individual is more open to exploring emotions than might be the case in a therapist's office. The movies recommended by Solomon constituted what he termed «prescriptions» for specific problems, such as, feelings of abandonment, depression, and custody issues, and they could be viewed alone or with others [24]. If viewed with others, the movie could serve to open a dialogue. One example given by Solomon was the case of a parent who watches a movie about family relationships with his or her child. According to Solomon, negative images can be useful. For that reason, the viewer might be advised to watch a film about someone who is not leading a rewarding and satisfying life (e. g., a cocaine addict). The viewer experiences what Solomon called «paradoxical healing», which means that the viewer decides not to behave like the character in the movie. Solomon provided explicit instructions about what he wanted the reader to do when watching the movies he listed [24].

The person was asked to keep notes on the feelings experienced during the movie and to consider what events in the movie were reminiscent of events in her or his past. After the movie ended, the viewer was instructed to read the notes and expand on them. The final step was to build a library of notes, a procedure which the author asserted would lead to «tremendous growth and personal healing». The basis for that statement was that the viewer would identify with the characters, experience the feelings of those characters, and then undergo a breakthrough in emotions and thoughts. Solomon in 2001 subsequently wrote a sequel to his 1995 book in which

he listed 200 additional movies, each of which was accompanied by a list of four or five healing themes. The author supplied his own analysis of what was depicted in each movie but also asked the reader to consider what message he or she got from the movie. If the movie were about growing up, one question would be: «Is that what it was like growing up in your family?» The intent was to help the viewer relate the movie to her or his own life. A cross-referencing index was provided so that the reader could look up movies on specific topics (e. g., sexuality, divorce, etc.).

Methodology

The present study created, conducted, and evaluated a clinical intervention in which Turkish comedy cinema film clips (Banker Bilo and Zugurt Aga) were used in a group setting with adolescent. The purpose of this intervention was to enhance self-esteem among adolescent. The intervention used portions of readily available films to portray various issues and circumstances. Group discussion followed the Turkish comedy cinema films and addressed the relevance of the issues in the clips to participants. We hypothesized that the outcome of the film therapy group intervention would be an increase in the participants' self-esteem at posttest, compared with the pretest measure. We questioned whether the use of Turkish comedy cinema film clips in a group therapy setting with adolescents would help increase their self-esteem levels. This question was addressed in two ways. First an outcome scale (participant response form) was administered after each session. In addition, pre- and posttests were compared to discover the effectiveness of the overall intervention.

The data presented in this section describe group participants' views of each group session and changes in participants' level of self-esteem.

The CSEI was administered to participants as a pre- and posttest measure. A paired t-test was performed to compare the pretest CSEI scores to the posttest CSEI scores. The null hypothesis was that there would be no change in pretest and posttest scores. The mean difference was -2.43, with CSEI scores rising from pre- to posttest. Results were not statistically significant, $t(6) = -.97$, $p = .37$. In order for the results to have been statistically significant, the value of the t-test would have to have been 2 rather than .97. The P value of .37 represents the probability that the findings are incorrect if the null hypothesis is rejected. While the increase in self-esteem did not reach statistical significance, it was a substantial change. A sample size of seven is very small, almost too small to use inferential statistics, which attempt to draw conclusions about the whole population. It is likely that the change in self-esteem fell short of statistical significance because the sample was so small. Such an average change in self-esteem may be clinically relevant though it is not statistically relevant. Four of the participants had a measurable improvement in their self-esteem as represented by their scores on the CSEI. The improvements of these participants ranged from a 5- to 9-point increase. Only one participant demonstrated a decline in her self-esteem (of 9 points) and two remained essentially unchanged with scores that dropped 1–2 points. The final week's theme was positive interpersonal relationships/positive friendships. Participants indicated that the discussion was the most beneficial and enjoyable part of the group. In addition to the discussion portion of the group, participants also found the themes relevant and interesting. Participants indicated that talking about themes (i. e., body image, future goals, confidence) were of benefit to them. Participants also indicated that the use of films was beneficial to the workings and dynamics of the group in addition to the group being great and fun overall. There were also group dynamics that began to develop, such as people needing to focus and be more respectful of the group. These results provide some support for further research of the group therapy intervention developed for the present study.

This creation, implementation, and evaluation of a group therapy intervention with Turkish adolescents was based on the following assumptions: that using Turkish comedy cinema film clips would facilitate group discussions of themes/topics of importance to Turkish adolescents, that participation in this program would improve participants' self-esteem, and that participants would indicate that this program was useful for them. Overall, participants' ratings over the course of the 4 weeks indicated that using film clips in the group therapy sessions was effective not only in depicting the theme of the week but also in facilitating discussion of those themes.

Although participation in this group did not improve the participants' self-esteem to a statistically significant degree, there were changes that could be interpreted as clinically significant. Four of the seven participants demonstrated a positive change in their self-esteem while two remained relatively unchanged and one reported a decrease in her self-esteem. The present study focused on using movie clips in a group therapeutic setting to explore their possible benefits. My findings are similar to those of Powell et al. [17] who found that cinematherapy was an effective tool in enhancing participants' self-esteem. Powell et al. conducted a study in which a control group of adolescents received coping-skills training and the experimental group participated in brief cinematherapy. The researchers were investigating what effect participation in the experimental group would have on participants' self-esteem and found that the addition of cinematherapy was effective in improving self-esteem. Although the specifics of the study are different than my research, it can be noted that with the addition of using film clips, four of the seven participants in my study did demonstrate improvement in their reported levels of self-esteem (two remained relatively unchanged and one decreased). These results could be attributed to a number of factors, including but not limited to other life circumstances, positive interactions with peers in the group setting, or a particular connection to the film clips that were shown. Research has provided information that indicates that there are ways in which media integration can be beneficial.

This can be especially true if a client's experience or situation is in some way matched to that of the characters in the film that is viewed for a therapeutic purpose. There is the potential benefit that a client can apply learning or problem-solving techniques to her own experience, especially if there are similarities between the client's experience and that of the characters in the film. The clients can apply problem solving skills to their own situations by learning from characters in a film [14; 23]. As films are enjoyable, accessible, and a common part of our culture, it is possible that the film clips also provided a means of connecting the participants to each other and the group process. Because the present study was conducted in a group setting, the importance of peer connection should also be taken into account. For the age group of the population in this study, peer interactions and connections are highly important. Adolescent females' sense of self is centered on relationships with peers [2]. Many factors can impact one's self-esteem. As the participants were participating in this group on a voluntary basis and living everyday life, circumstances outside of the group could have impacted the participants' self-esteem. Traditional cinematherapy involves a therapist selecting a film and assigning it to a client (individual or family) then discussing and processing salient themes in the following session [23]. In Powell et al.'s study [17], the efficacy of cinematherapy was evaluated in adolescent males and females diagnosed with severe emotional disturbances.

Researchers found that cinematherapy had a positive effect on participants' self-esteem. In the present study, participants agreed that they were learning something new about themselves or learning something that they could use in their lives by participating in the group. Interactions in a peer group and group discussions can improve these social skills, as they facilitate practicing social intelligence, learning social cues, and learning when or how to interject their contributions to the group. Group members were able to explore their reactions to the various themes and learn from others' experiences as well.

Many aspects of self-esteem can be explored through discussions stimulated by film clips, as they provide group members a focused topic to discuss. This allows for personal exploration of the specific theme and can also connect to improvements in overall self-esteem.

Bibliography

1. Berg-Cross L. Cinematherapy: Theory and application / L. Berg-Cross, P. Jennings, R. Baruch // *Psychotherapy in Private Practice*. – 1990. – № 8 (1). – P. 135–156.
2. Blumer M. Leaving no girl behind: Clinical intervention effects on adolescent female academic —high risk behaviors / M. Blumer, R. Werner-Wilson // *Journal of Feminist Family Therapy*. – 2010. – № 22. – P. 22–42.
3. Dequine E.R. Videotaped improvisational drama with emotionally disturbed adolescents: A pilot study / E.R. Dequine, S. Pearson-Davis // *Arts in Psychotherapy*. – 1983. – № 10 (1). – P. 15–21.

4. Dermer S.B. Utilizing movies in family therapy: Applications for individuals, couples, and families / S.B. Dermer, J.B. Hutchings // *The American Journal of Family Therapy*. – 2000. – 28. – P. 163–180.
5. Emunah R. Drama therapy and psychodrama: An integrated model / R. Emunah // *International Journal of Action Methods: Psychodrama, Skill Training, and Role Playing*. – 1997. – № 50. – P. 108–134.
6. Furman L. Video therapy: An alternative for the treatment of adolescents / L. Furman // *Arts in Psychotherapy*. – 1990. – № 17. – P. 165–169.
7. Gabbard G.O. The psychoanalyst at the movies / G.O. Gabbard // *International Journal of Psycho-Analysis*. – 1997. – № 78 (3). – P. 429–434.
8. Gestwicki R. Ira Progoff (1921–1998): The creator of the intensive journal method and a new profession [Obituary] / R. Gestwicki // *Journal of Humanistic Psychology*. – 2001. – № 41(3). – P. 53–74.
9. Gold C. Effects of music therapy for children and adolescents with psychopathology: A meta-analysis / C. Gold, M. Voracek, T. Wigram // *Journal of Child Psychology and Psychiatry*. – 2004. – № 45. – P. 1054–1063.
10. Gorelick K. Poetry therapy / K. Gorelick // Malchiodi C.A. (Ed.) *Expressive therapies: A framework for using art in therapy*. – New York, NY: Routledge, 2005. – P. 117–140.
11. Gregory R.J. Cognitive bibliotherapy for depression: A meta-analysis / R.J. Gregory, S. Canning, T.W. Lee // *Professional Psychology: Research and Practice*. – 2004. – № 35(3). – P. 275–280.
12. Hesley J.W. Rent two films and let's talk in the morning: sing popular films in psychotherapy, 2nd edition / J.W. Hesley, J.G. Hesley. – New York, NY: John Wiley & Sons, Inc., 2001. – 384 p.
13. Junge M.B. The modern history of art therapy in the United States / M.B. Junge. – Springfield, IL: Thomas, 2010. – 343 p.
14. Lampropoulos G. Helping and change without traditional therapy: Commonalities and opportunities / G. Lampropoulos, P. Spengler // *Counselling Psychology Quarterly* – 2005. – № 18 (1). – P. 47–59.
15. McNamee C.M. Using both sides of the brain: Experiences that integrate art and talk therapy through scribble drawings / C.M. McNamee // *Art Therapy*. – 2004. – № 21(3). – P. 136–142.
16. Peske N. Self-help book for women / N. Peske, B. West // *Residential treatment for children & youth*. – 2003. – Volume 21. – Issue 1. – 324 p.
17. Powell M. Group cinematherapy: Using metaphor to enhance adolescent self-esteem / M. Powell, R. Newgent, S. Lee // *The Arts in Psychotherapy*. – 2006. – № 33. – 247–253.
18. Progoff I. Jung's psychology and its social meaning / I. Progoff. – Oxford, England: Anchor, 1973. – 290 p.
19. Riley S. Using art therapy to address adolescent depression / S. Riley // Malchiodi C.A. (Ed.) *Handbook of art therapy*. – New York, NY: Guilford, 2003. – P. 220–228.
20. Sanousi H.A. The psychological role of expressive and literary writing: A case study on Kuwaiti women / H.A. Sanousi // *PsyART*. – 2004. – № 8. – [URL]: http://www.psyartjournal.com/article/show/al_sanousi_phd-the_psychological_role_of_expressive_and
21. Schulenberg S. Psychotherapy and movies: On using films in clinical practice / S. Schulenberg // *Journal of Contemporary Psychotherapy*. – 2003. – № 33 (1). – P. 35–48.
22. Singh G. Film after Jung: Post-Jungian approaches to film theory / G. Singh. – New York, NY: Routledge, 2009. – 224 p.
23. Sharp C. Cinematherapy: Metaphorically promoting therapeutic change / C. Sharp, J. Smith, A. Cole // *Counselling Psychology Quarterly*. – 2002. – № 15 (3). – P. 269–276.
24. Solomon G. The motion picture prescription: Watch this movie and call me in the morning: 200 movies to help you heal life's problems / G. Solomon. – Santa Rosa, CA: Aslan Publishing, 1995. – 256 p.
25. Stewart D. Phototherapy: Theory and practice / D. Stewart // *Art Psychotherapy*. – 1979. – № 6. – P. 41–46.

26. Tyson L. The process of cinematherapy as a therapeutic intervention / L. Tyson, L. Foster, C. Jones // Alabama Counseling Association Journal. – 2000. – № 26 (1). – P. 35–41.
26. Vick R. A brief history of art therapy / R. Vick // Malchiodi C.A. (Ed.) Handbook of art therapy. – New York, NY: Guilford, 2003. – P. 5–10.
27. Wadeson H. Characteristics of art expression in depression / H. Wadeson // Journal of Nervous and Mental Disease. – 1971. – № 153. – P. 197–204.
28. Wedding D. The clinical use of films in psychotherapy [Special issue] / D. Wedding, R.M. Niemiec // Journal of Clinical Psychology. – 2003. – № 59 (2). – P. 207–215.

У статті досліджується специфіка впливу художнього сприйняття на формування самооцінки особистості. Як естетичний матеріал обрано турецькі комедійні фільми. Описується створення, реалізація та оцінка програми, призначеної для підвищення самооцінки у турецьких підлітків. Докладно наведено підсумки роботи з пілотною групою, у якій було розглянуто різні аспекти самооцінки.

Ключові слова: комедійні фільми, групова терапія, самоповага, турецькі підлітки.

В статье исследуется специфика влияния художественного восприятия на формирование самооценки личности. В качестве эстетического материала выбраны турецкие комедийные фильмы. В статье описывается создание, реализация и оценка программы, предназначенной для повышения самооценки у турецких подростков. Подробно приведены итоги работы с пилотной группой, в которой были рассмотрены различные аспекты самооценки.

Ключевые слова: комедийные фильмы, групповая терапия, самоуважение, турецкие подростки.

Одержано 21.04.2014.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК [821.161.2:821.133.1]-3.091

О.О. ПОДЛІСЕЦЬКА,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії літератури та компаративістики
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

«КАМІННИЙ ХРЕСТ» В. СТЕФАНИКА ТА «МІФ ПРО СІЗІФА» А. КАМЮ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ

У статті розглядаються особливості поетики та функціонування екзистенційних та кардіоцентричних мотивів у новелі В. Стефаника «Камінний хрест» та есеї А. Камю «Міф про Сізіфа». Аналізуються передумови світосприйняття персонажів Стефаника та Камю.

Ключові слова: експресіонізм, екзистенціалізм, мотив, кардіоцентризм.

Світ лише один, щастя й абсурд є
породженням однієї й тієї ж землі.
Вони неподільні.

А. Камю

Василь Стефаник – яскравий, талановитий письменник, його «народні» новели є глибоко філософськими. Початок ХХІ ст. характеризує домінування антропоцентричного підходу до аналізу літературних творів. І хоча зміст новел Василя Стефаника такий, що відповідає реалістичним уявленням про життя українського селянства того часу, заглиблення у філософську основу творів переконує у протилежному. Вже на початку ХХ ст. В. Стефаник, за словами Степана Процюка (автора роману про В. Стефаника), «став літературною зіркою. Тому сприяли, окрім таланту, і життя у Кракові як одному із тогочасних літературних європейських центрів, і специфіка короткого жанру, і харизма автора. Можливо, – припускає С. Процюк, – жоден з українських класиків не мав такого раннього європейського визнання, як він» [1, с. 72].

«Чи не найсильнішим словом з усієї української літератури» назвав творчість Василя Стефаника український критик початку ХХ століття Микола Євшан. «Душу мужика Стефаник зглибив до дна, як далеко він лишив позаду всіх інших українських письменників, що писали про мужика, як випередив всю «народну» українську літературу!», – пише критик [2, с. 214].

До інтерпретації творчості В. Стефаника звертались Б. Лепкий, В. Лесин, М. Грицюта та ін. Зокрема, М. Грицюта, який присвятив творчості В. Стефаника монографію, зазначає, що «герої Стефаника появляються перед нами прибиті горем і нуждою, здавалося б, їхні страждання на грані людських можливостей, вони шукають виходу, чогось сподіваються, інколи роблять відчайдушні спроби вирватися із свого страхітливого становища, але безуспішно» [3, с. 47].

Погляди літературознавців не завжди зумовлені філософськими передумовами розуміння особливостей творів В. Стефаника. Так, після смерті дружини Гриць Летючий не ро-

бити відчайдушних спроб вирватися із свого становища, а Іван Дідух, навпаки, прагне уникнути цієї спроби (несприйняття героєм переїзду до Канади). Погляд на творчість Стефаника у зв'язку з філософією екзистенціалізму не є новим, але ми спробуємо підійти до аналізу однієї з його новел через «оптимістичний» екзистенціалізм Камю та Сартра, що втілюється у думках: «існування передують сутності, оскільки вона (сутність) формується самою людиною, її власним "я"», «людина є лише тим, що сама із себе зробила, «людина мусить бути діяльнісною» тощо. Дослідження новели В. Стефаника «Камінний хрест» з точки зору екзистенціалістського та антропологічного напрямів і зумовлює актуальність теми статті.

Метою статті є погляд з екзистенційних засад на новелістику В. Стефаника на прикладі однієї новели та спроба аналізу саме з цих позицій. Твором, на прикладі якого ми доведемо «оптимізм» автора та його героя, є новела «Камінний хрест». Стефаник повсякчас заперечував песимізм, який начебто був йому притаманний, заперечував цю рису і С. Процюк: «Покутські селяни у своєму загалі не топили у річці своїх дочок, не вбивали конокрада, не бажали своїй дитині смерті із найглибшого відчаю. Їхнє життя було сповнене важкої фізичної праці, невеличких статків, своєрідного стоїцизму, мовляв, так Бог дав, і обмеженого світогляду, де не було місця як великим радощам і екзальтованому ідеалізмові, так і великим великим потрясінням. Але таке існування не надто цікавило письменника» [1, с. 61]. Тому письменник і не писав реалістичних творів; його новели були написані у річищі експресіонізму, сутність якого полягає у відході від реалістичності на користь глибинному вираженню ества людини. Прихильники цього мистецького напрямку, заперечуючи традиції, нормативи зображення та відповідні ідеологеми, прагнули віднайти вираження свого власного світу, «інтуїтивної безпосередності». На переконання експресіоністів, митець повинен не наслідувати зовнішній світ, а деформувати його, вивести на рівень «мистецтва крику», творити іншу, особливу дійсність, бачену крізь призму неухильного розладу [4, с. 322]. Прочитавши роман С. Процюка, не можемо не погодитись із автором, що образи та ситуації, зображені у новелах Стефаника, не є закономірністю для його дійсності саме у частоті, повторюваності ситуацій, як може видатись, але єдино прийнятні для трагічного світогляду автора. Стає зрозумілим, що «рятівний» від'їзд родини до Канади є нищівним для господаря родини, який таким чином втрачає і свою значущість, і власний сенс життя, яким є жертвова праця, що стає єдиним порятунком від абсурду існування.

Але М. Грицюта правий, вважаючи, що «виняткове, вражаюче Стефаник майстерно переплітає з ординарним, повсякденним, виняткова ситуація допомагає йому глибоко розкрити характери» [3, с. 55]. Письменник описує виняткову ситуацію так, начебто це – звичні, повсякденні події, коментуючи це таким чином: «Я пустив свою душу у душу народну – і там я почорнів від розпуки». На думку С. Процюка, «його письмо надто близько підійшло до правди про людину. Ця правда була моторошною. Метафізична пастка цієї правди могла затягнути її речника у трясовину» [1, с. 119]. Описовість, як відомо, перестала бути властивістю літератури ХХ ст., поступившись творам, що містять підтекст. Контекстуальність зайняла місце розгорнутого, детального аналізу психологічних зрушень. Звідси Стефаникові максималістські заяви, приміром, у листі до О. Кобилянської 1899 р.: «Я всяку літературу маю за ніщо. Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів. А більше для нікого і нікого» [5, с. 166].

Ще Іван Франко заперечив уявлення критиків про Стефаника як безнадійного песиміста. «Я не бачу у Стефаника, – вважав він, – ані сліду песимізму. Навпаки, у многих із його оповідань віє сильний дух енергії, ініціативи, а у всіх бачимо велику любов до життя й до природи – речі зовсім суперечні песимізмові. Певно, коли когось болить, то він кричить, стогне, але хіба це песимізм?» [6, с. 82].

Прототипом Івана Дідуха у новелі «Камінний хрест» є житель села Русова Стефан Дідух. Так про нього згадує сам автор: «Він дуже не хотів покидати свого каменистого ґрунту, та діти, невістки і доньки не давали йому жити, і він лише тому втік до Канади, щоби могли жити далі. Він дійсно ще довго жив у Канаді, але писав мені, що все чуже довкола нього і що його ферма йому немила, та його дітям добре поводитьсь» [11: II, 84–85]. І тут ми погоджуємося з М. Грицютою, який переконаний, що Іван Дідух викликає у нас «не філантропічне співчуття «меншому братові», а повагу і подив перед його величчю і моральною силою» [3, с. 107].

На думку дослідників, «твір (...) знаходиться між двома полюсами: духовним поетичним світом та матеріальним текстом. Мислити твором як цілим – це значить постійно усвідомлювати у ньому напруження протилежних змістів, що не піддаються спрощеному ототожненню» [7, с. 9]. Проти спрощеного ототожнення змісту життя та змісту твору у рецепції творчості В. Стефаніка виступає і С. Процюк: «Йому треба було занурень в атмосферу межових психічних станів. Життя і побут покутського села кінця XIX – початку XX ст. не можна вивчати за його творами! Бо він не реаліст-побутописець, а співець екзистенційної епілепсії [1, с. 61]. Творчість Стефаніка слід сприймати у експресіоністському ключі: митець, заперечуючи традиційні нормативи зображення та відповідні ідеологеми, прагнув віднайти вираження свого власного світу, «інтуїтивної безпосередності». При цьому спростовується аристотелівський «мімезис», адже, на переконання експресіоністів, митець повинен не наслідувати зовнішній світ, а деформувати його, вивести на рівень «мистецтва крику, творити іншу, особливу дійсність, бачену крізь призму неухильного розладу» [4, с. 322]. Тому конфлікт у новелах Стефаніка розгортається не тільки як зовнішня драма, а і як внутрішня. Стефанік не тільки до певної міри «відокремлює» людину і дійсність, але він розмежовує соціальну драму і внутрішню. Носієм драматичного у нього є сама людина. Драма для Івана Дідуха – не його важка праця, а загроза залишитися без цієї праці, оскільки і Дідух, і його родина відчують майбутню кризу-муку безуспішної боротьби всіх емігрантів за збереження своєї духовної ідентичності. За кордоном селянин-українець (важливо, що саме селянин!) опиняється перед подвійною життєвою трагедією: відірваність від звичної праці на батьківщині та закинутість на чужу землю, де він не є господарем. Передчуття цієї кризи викликає страшний біль. Знову пригадаємо ставлення самого Стефаніка до еміграції: «Через Краків переїжджають заодно наші емігранти. Йду щовечора, аби їх здибати. Страшно за ними і перед ними, серед того вони прибиті, здатні на всю підлість люцьку старого і нового світа. Немилосерда земля чорна, що пустила їх від себе» [5, с. 180]. Вижу їх як дубів, тих мужиків, що їх вода підмиває, корінь підмудлює, вижу, як хитаються, як падають, як їх пхають на залізничі і везуть, як дерево на опал. Чую їх біль, всі ті нитки. Що рвуться між її серцем і селом, і мені рвуться, чую їх жаль і муку. І вижу банду опришків, що виганяють їх з землі» [5, с. 179].

Хоч як було важко працювати Івану Дідуху, але ця праця була сенсом його життя, це був своєрідний двобій з горбом, який пручався, опирався, але «мусив родити хліб»: *«Чим старівся, тим тяжче було йому, поломаному, сходити з горба. – Такий песій горб, що стрімголов удолину тручєє! Не раз, як заходяче сонце застало Івана наверху, то несло його тінь із горбом разом далеко на ниви. По тих нивах залягла тінь Іванова, як велетня, схилоного в поясі. Іван тоді показував пальцем на свою тінь і говорив горбові: – Ото-с ні, небоже, зібгав у дугу! Але доки ні ноги носе, то мус родити хліб!»* [8, с. 62].

М. Грицютя порівнює образ Івана Дідуха з Прометеєм, який «мучився без ліку», існує також порівняння Івана Дідуха з Ісусом Христом, що несе свій хрест на Голгофу, але спробуємо провести паралель між Іваном та міфологічним Сізіфом. За міфологічною версією, Сізіф закував Смерть у кайдани, і на землі перестали вмирати люди. Коли Арес визволив Смерть, Сізіф не намагався її уникнути, а вмираючи, звелів своїй дружині не влаштовувати поховальних церемоній. Боги жорстоко покарали його за всі провини: він мусив викочувати на високу гору камінь, який, досягши вершини, щоразу скочувався вниз. У переносному значенні вислів сізифів труд – це безплідна, важка, нескінченна, а то й зовсім непотрібна праця.

Але французький екзистенціаліст Альбер Камю у своєму есеї, роздумуючи над образом Сізіфа, вирішив поглянути на нього та його працю зовсім з іншого ракурсу: «Сізіф цікавить мене під час паузи. Його обличчя ледь відрізняється від каменю! Я бачу цю людину, що спускається важким, але рівним кроком до страждань, яким немає кінця». Спостерігаючи за міфічним героєм, автор есею констатує: «Він твердіший за свій камінь». Камю не має ілюзій щодо реалістичності усвідомлення Сізіфом власної вічної праці, але ця ясність бачення Сізіфа, яка, на наш звичний погляд, повинна бути його мукою, перетворюється в його перемогу. Так, «однієї боротьби за вершину достатньо, аби заповнити серце людини. Сізіфа варто уявляти собі щасливим», – вважає філософ [9, с. 90]. Було б помилкою, на думку А. Камю, вважати, що Сізіф відчуває страждання та муку. Навпаки: він відчуває «тиху радість», адже «йому належить доля. Камінь – його здобуток» [9, с. 91]. До речі, у новелі «Камінний хрест» прямих вказівок на муки Івана теж немає. Поступальність дій Сізіфа, позбав-

лена зв'язків, – це і є його доля, і якою б «беззмисловою» на чийсь погляд вона б не була, це його власна доля, вона рідна йому, оскільки «була створена ним самим та поєднана в єдине ціле його пам'яттю». Камю намагається знайти надію на позитивне буття у світі, в якому померла релігійна надія. Передумовою світосприйняття та всіх екзистенціальних пошуків, на його думку, є абсурд. В есеї через міф про Сізіфа Камю показує, що неможливо зберегти світ за допомогою нігілістичної моралі. Засобом порятунку від нігілізму, на його думку, є мистецтво. У Камю Сізіф – це людина, яка піднялась над безглуздістю свого існування, яка у цій безглуздісті знайшла свій сенс і свою гордість.

Так, і у новелі Стефаника, на наш погляд, присутній не мотив відчаю та злиденної долі, а мотив любові та вдячності (як не дивно це звучатиме). Саме любові та вищій вірності, «яка рухає каміння», вчить Сізіф, і, на думку філософа, він вважає, «що все гаразд», і «цей світ не видається йому ні «безплідним», ні «нікчемним». Але якщо Сізіф відчуває себе володарем днів, але не є ним, оскільки він змушений вищою силою щодня викочувати камінь на гору, то Іван Дідух є господарем власної долі (поки він на рідній землі), і дійсно «відчуває себе володарем своїх днів» [9, с. 91]. І тільки наміри синів та дружини вихоплюють його із звичного, на перший погляд, «нешчасливого», але насправді щасливого, обраного, вільного життя та кидають його на узбіччя життя: везуть до Канади. Справжнє існування, на думку Гадамера, пов'язане з умінням суб'єкта збирати себе із розпорошеності, щойно пережитого, приходити до самого себе [10]. Одним із перших в історії української літератури проблему експресіонізму порушив Г. Сковорода, обстоюючи принципи самоцінного людського існування у світі абсурду, самопізнання, достеменного Я через глибини кардіоцентризму [11, с. 317–318]. Як і існування Сізіфа, декому може видатись абсурдним життя (існування) Івана. Але у житті покутського селянина те, що видається неестетичним і навіть трагічним (важка праця, бруд, бідність) – це духовно прекрасні речі. Якщо поглянути углиб століть, звернутись до релігій світу, можна помітити, що саме ці домінанти є запорукою щастя. Але вже назву мають іншу: «сродна» праця, земля, невибагливість і вміння радіти малому. З цих концептів і бере витоки кардіоцентризм Сковороди: «Царство Боже всередині нас, щастя в серці, серце в любові, любов же – в законі вічного» [11, с. 140]. Саме у важкій праці Іван відчуває єдність з космосом, рідною землею й родиною, саме така праця наповнювала змістом Іванове життя, давала йому радість і щастя. Він полюбив свою тяжку працю і горб, із якого зробив родюче поле. Виїзд на чужину розірвав у його душі цей зв'язок із довколишнім світом. Іванові здається, що він «каменіє». У Стефаника образ каменя часто означає омертвіння душі. Значить, і Дідух, отримавши можливість переїхати, втрачає своє духовне життя, тому «одна сльоза котиться по лиці, як перла по скалі» [8, с. 71]. Перлини завжди білі, а все «біле» чи «срібне» виражає у творчості Стефаника чистоту душі. Перлина, що котиться по скелі, – це символ того духовного життя Івана, яке тепер котиться по мертвому камені.

Російський філософ В. Губін у своїй теорії про «живих» та «сплячих» людей наголошує: «Бути живим – означає майже неможливу річ: перебувати у повноті почуттів. Доки людина не оволоділа мистецтвом життя, то життя мало чим відрізняється від смерті» [12, с. 73]. Філософ переконаний, що жити без надії і часу (а саме так живе Іван Дідух у своєму селі на своїй землі) можна лише у стані любові – до світу, до оточуючих людей, тому що любов поза часом, вона не є те, що буде або те, що було, «любов – це можливість повної присутності» [12, с. 101]. У стефаниківського героя немає майбутнього, оскільки немає надії на те, що земля на горбі, скільки б її не обробляв Іван Дідух, стане родючішою, а праця на цій землі легшою; немає часу (Іван живе тільки сьогоднішнім), але є любов. Ця беззастережна любов до землі, до світу і рухає Іваном. Про цю любов говорять і апостол Павел, і Сковорода, і філософи-екзистенціалісти. Ця любов і дає можливість Івану жити на своїй землі, а не жити на чужині.

Список використаних джерел

1. Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя / С. Процюк. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 184 с.
2. Євшан М. Василь Стефаник / М. Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 213–219.

3. Грицюта М.С. Художній світ В. Стефаника / М.С. Грицюта. – К.: Наукова думка, 1982. – 199 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / [автор-укл. Ю.І. Ковалів]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 624 с
5. Стефаник В.С. Повне зібрання творів: у 3 т. / В.С. Стефаник. – К.: Видавництво АН УРСР, 1954. – Т. 3. – 348 с.
6. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 16. – 326 с.
7. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учебное пособие / М.М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
8. Стефаник В.С. Повне зібрання творів: у 3 т. / В.С. Стефаник. – К.: Видавництво АН УРСР, 1949. – Т. 1. – 369 с.
9. Камю А. Миф о Сизифе: Эссе об абсурде / А. Камю // Сумерки богов. – М.: Радуга, 1989. – 567 с.
10. Гадамер Г.-Г. Истина і метод / Г.-Г. Гадамер. – Т. II. Герменевтика / пер. з нім. М. Кушнір. – К.: Юніверс. – 2000. – 478 с.
11. Сковорода Г. Вступні двері до християнської добронравності / Г. Сковорода // Твори: В 2 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1973. – 532 с.
12. Губин В.Д. Жизнь как метафора бытия / В.Д. Губин. – М.: РГГУ, 2003. – 204 с.

В статье рассматриваются особенности экзистенциальных и кардиоцентрических мотивов в новелле В. Стефаника «Каменный крест» и эссе А. Камю «Миф о Сизифе». Анализируются предпосылки мировосприятия персонажей Стефаника и Камю.

Ключевые слова: экспрессионизм, мотив, кардиоцентризм.

The article examines features of poetics and functioning of cardiocentric and existential motifs in the short story by V. Stefanyk «Stone Cross» and in the essay by A. Camus «The Myth of Sisyphus». The article analyzes worldview prerequisites of literary characters by Stefanyk and Camus.

Key words: expressionism, existentialism, motif, cardiocentrism.

Одержано 14.05.2014.

УДК [821.161.1:821.111]-3.091

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

ПОЭТИКА МОТИВА В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ (А.П. ЧЕХОВ, В. ВУЛФ)

В статье исследуются закономерности художественно-эстетического переориентирования в русской и английской литературе конца XIX – начала XX вв. Объектом внимания стали произведения А.П. Чехова и В. Вулф, близкие по манере и средствам отражения мира. Исследованный литературный материал позволяет проследить особенности художественной переориентации, найденные в работах указанных авторов, с применением к ним теории переходного мышления.

Ключевые слова: переориентация, импрессионистичность, поток сознания, модернизм.

Научная новизна и актуальность заявленной темы заключается в попытке сопоставить сюжетологию тех писателей, которые, попав в ситуацию эстетического переориентирования рубежа XIX–XX вв., сумели предложить наиболее интересный вариант «нового сюжета». По нашим представлениям, это имеет прямое отношение к А.П. Чехову и В. Вулф, благодаря которым понятия «мотив», «фабульное действие» и «сюжет» стали восприниматься по-новому и заставили литературоведов XX в. спорить и предлагать новое истолкование названных категорий. Как представляется, изменения в пространстве сюжетологии произошли благодаря лирическому подтексту и поэтике импрессионистического фрагмента. Предложенный к рассмотрению аспект проблемы – мотив несчастливого материнства в творчестве А.П. Чехова и В. Вулф – конкретизирует заявленную тему благодаря общему видению двух авторов возможностей ее реализации.

О специфике сюжетов А.П. Чехова в XX в. писали много. Самыми известными работами в этой области можно считать исследования Л.С. Левитан и Л.М. Цилевича, а также В.И. Тютю. К этой теме обращалась в своей монографии «Художественное мышление переходного времени (литература и живопись)» и В.И. Силантьева. Творчество В. Вулф как теоретика и практика модернизма исследовали Л.В. Дудова, М.А. Кравцова, Н.П. Михальская, среди англоязычных критиков – М. Бредбери, Э. Доместико, Дж. Леман. Но проблема реформирования и переосмысления фабульного и сюжетного действия в ее произведениях фундаментально и всерьез не рассматривалась.

В основу нашей работы положено исследование **мотива** как корпускулярной единицы сюжетного действия. Как представляется, оформление «нового сюжета» (А.П. Чехов) шло через переосмысление мотива.

Несколько теоретико-литературоведческих обобщений. Мотив как значимая единица сюжета получил свое обоснование в работе А.Н. Веселовского «Историческая поэтика» в разделе «Поэтика сюжетов». Наиболее продуктивными сегодня литературоведам представляются определения: «Под мотивом я разумею формулу (...), закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» [1, с. 494]; «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [1, с. 500]; а также «Признак мотива – его образный **одночленный схематизм**; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки» [1, с. 494]. Русские формалисты первой трети

XX в., безусловно принимая определения А.Н. Веселовского, решились на уточнение некоторых понятий. Например, В.Я. Пропп говорил о том, что «неделимый», по мнению А.Н. Веселовского, мотив в принципе дробится и может нести в себе варианты его прочтения. В связи с этим современный исследователь данной проблемы И.В. Силантьев в монографии «Поэтика мотива» уточнил: «В действительности мотив, как его понимал А.Н. Веселовский, является неразложимым целым не с точки зрения логической структуры, а с точки зрения образной, эстетической значимой семантики, связывающей (...) логические компоненты мотива. При этом явление фабульной вариативности мотива ни в коей мере не разрушает целостности его семантики» [2, с. 26].

Обратим внимание и на сюжетообразующий потенциал мотива. Как нам кажется, он был удачно прокомментирован в исследованиях, посвященных фольклорным текстам. Так, Б.Н. Путилов и Г.А. Левинтон говорили об этом в статьях, вошедших в сборник, посвященный памяти В.Я. Проппа в 1975 г. Г.А. Левинтон утверждал: «Фольклорный сюжет существует на двух различных уровнях: как некая семантическая единица, некий смысл, инвариант и как реализация этого варианта, «изложение» смысла на каком-то языке. Первый уровень мы называем «мотивом», второй – «сюжетом», т. е. говорим о мотиве «Бой отца с сыном» и сюжете былины об Илье и Сокольнике» [3, с. 307–308]. Логическим развитием данного тезиса можно считать и следующее обобщение Б.Н. Путилова: «Мотивы можно рассматривать как определенным образом организованные моменты движения сюжета» [4, с. 144]. Именно этот вывод и стал отправным моментом предлагаемого исследования текстов А.П. Чехова и В. Вулф.

Анализ произведений. Утверждая обоснованность выделения мотива несчастливо-го материнства как часто встречающегося у обоих авторов, следует указать на его корни. Архетипический мотив несчастья матери существует издревле и вызывает у читателей, независимо от культурной и национальной их принадлежности, сочувствие. Это один из тех основных мотивов, которые, по А.Н. Веселовскому, оказываются близкими у разных народов на типологическом уровне. Безусловна его (мотива) векторная «разбросанность», но он всегда воспринимается как элемент бытовой ситуации, знакомой всем.

Несмотря на различия в художественной системе повествования, использование мотива несчастливо-го материнства в равной степени присуще и А.П. Чехову, и В. Вулф. Фактически, у этих авторов труднее отыскать счастливую мать, нежели несчастливую. Закономерно поэтому, что в их произведениях мотив материнства сопровождается элегической интонацией, свойственной расставанию и приближающейся беде.

У В. Вулф мотив несчастливо-го материнства является одним из наиболее встречаемых. Фактически, сложно найти произведение, в котором хотя бы вскользь не упоминалось о печали героини, связанной с детьми. Эта проблема звучит в романах «Миссис Деллоуэй», «На маяк», «Орландо», «Волны». У А.П. Чехова этот мотив также част, но более разнообразно интерпретирован. Например, горе Аркадиной, узнавшей о самоубийстве сына, связано с ее эгоизмом и традиционным «конфликтом поколений» («Чайка»). Трагедия Липы, горящей по убитому младенцу, имеет социальный контекст – в семье, где есть «неровня», дети гибнут часто («В овраге»). Особое место занимает «незамеченное горе» матери Его преосвященства о. Петра («Архиерей»). Старушка стеснялась высокого положения сына и боялась об этом сказать. Но для нее он остался светловолосым ребенком, и в день его кончины она горевала еще и от того, что не успела ему об этом напомнить.

Как справедливо заметил Дж. Леман, биограф В. Вулф, ее часто критиковали за отсутствие интереса «к типажам» [5]. Действительно, учитывая её рафинированный интеллектuaлизм и круг общения, неудивительно, что лучше всего этой писательнице удавались образы утонченных, чувствительных леди, которые проводят большую часть жизни в созерцании и самоанализе. И если у них есть дети, то они находятся на попечении «третьих рук».

Но мотив материнства в ее произведениях все же присутствует, хотя и прочитывается в несколько ином по сравнению с А.П. Чеховым ключе. Чаще всего писательница изображает матерей такими, которые не знают, что делать с детьми и как их растить и воспитывать. На этом, например, основан образ экзотической женщины Орландо, которая как бы и не заметила рождения ребенка: *«Чудесный мальчик, миледи, – сказала миссис Бантинг, повитуха. Иными словами, Орландо благополучно разрешилась мальчиком в чет-*

верг, двадцатого марта, в три часа утра» [6, с. 489]. Кроме этого прямого упоминания, иносказательному описанию родов посвящена целая страница текста, но до самого конца романа ребенок больше не упоминается, и Орландо о нем не вспоминает.

Говоря об импрессионистической составляющей текстов В. Вулф, следует упомянуть о способах реализации мотива несчастливого материнства в романе «Миссис Деллоуэй». Повествование романа выдержано в соответствии с поэтикой фрагмента и впечатления и уже поэтому в общей картине Лондона и жизни самой миссис Деллоуэй лейтмотив материнства расщепляется на несколько его вариантов. Это вполне обоснованно, так как в импрессионистическом тексте невозможно говорить об однозначности мотивировок поступков, взглядов да и отношения героев к жизни вообще.

Отмечая в одной из своих статей: *«Исследуйте, например, обычное сознание в течение обычного дня. Сознание воспринимает мириады впечатлений – бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание непрерывающимся потоком бесчисленных атомов, оседая, принимают форму понедельника или вторника...»* [7, с. 59–60], – писательница постаралась сделать этот тезис еще и структурообразующим элементом повествования. Не реальность, а «фантом реальности» стал основополагающим фактором в ее рассказе о материнстве английских дам.

Впечатления в произведениях В. Вулф реализуются в микромотивах, которые, переплетаясь, обычно воспроизводят многозначную и какую-то «многоярусную» жизнь героини. В ней одновременно заявляют о себе друг, вернувшийся после долгого отсутствия; отчаяние от неумения повлиять на жизнь дочери; неуверенность в правильном выборе спутника жизни. Колебания и неустойчивость героини подтверждают слова «вдруг», «нечаянно» и авторское заострение внимания на какой-то неожиданной, непрогнозируемой ситуации:

«И вдруг у Клариссы сжалось сердце от того, что эта женщина уводит от неё дочь, и, перегнувшись через перила, она крикнула:

– Прием! Не забудь, у нас сегодня прием.

Но Элизабет уже отворила парадную дверь; мимо гремел грузовик; она не ответила» [6, с. 107–108].

«Поток сознания» дополняется, таким образом, совокупностью мгновенных впечатлений, которые формируют общее настроение произведения. Ответ дочери решен в исключительно импрессионистической манере, кроме того, он тоже добавляет элемент безысходности к настроению Клариссы.

Говорить о мотиве несчастливого материнства в романах «На маяк» и «Волны» тем сложнее, что в этих произведениях матери не становятся свидетелями смерти или неудачной жизненной реализации детей. Отчего же быть несчастной матери, заботившейся о своих детях и увидевшей их взрослыми и красивыми? Но во внутренних монологах, «разбавленных» у В. Вулф «потоком сознания», героини четко формулируют, чем они пожертвовали ради детей и как им неприятно то, во что они превратили свою жизнь.

Так, в самом начале романа «На маяк» миссис Рэмзи расстраивается из-за детей: *«Споры, распри, несоответствия взглядов, заскоки – куда от них денешься, да только уж зачем с ранних лет, – огорчалась миссис Рэмзи. До чего они непримиримы – ее дети. Мелют вздор. Что за бред – сочинять несоответствия, когда, слава Богу, и без того никакой гармонии нет»* [6, с. 169]. В третьей части романа, названной «Маяк», мы узнаем, к чему вел столь тревожный, поддерживаемый настроением непостоянства и скоротечности мотив материнства. Сама миссис Рэмзи и двое её старших детей уже умерли. Она – от болезни, сын погиб на войне, а старшая дочь-красавица скончалась в родах. И только оставшиеся осуществляют семейную мечту – предпринимают поездку на маяк.

Грустное, элегическое настроение сопутствует эпизоду этой поездки. Все события романа, последовавшие после смерти миссис Рэмзи, происходят как бы в её присутствии: о ней постоянно вспоминают, на нее оглядываются, ее чувствуют рядом: *«Она словно по горло стояла в чем-то и двигалась, и плыла, и тонула, да, потому что безмерно глубоко эти воды. Столько жизней в них пролилось. Жизнь миссис Рэмзи; детей; и ещё бесконеч-*

ная всякая всячина. Прачка с корзиной; грачи; кусты факельных лилий; лиловость и матовая зелень цветов; и общее чувство, на котором все это держалось» [6, с. 310].

В романе «Волны» мотив несчастливого материнства связан с образом Сьюзен. Но каждый из шести героев произведения развивает и дополняет его. У Сьюзен, как и у миссис Рэмзи, внешне все в порядке: подрастают дети, хозяйство преумножается, но почему-то это не делает её счастливой, она постоянно предчувствует несчастье: *«Какой удар развяжет столь усердно собранную, столь неослабно сдерживаемую мою жизнь? Но иной раз так надоест простое счастье, и наливающиеся груши, и дети, вечно разбрасывающие по дому ружья, весла, книжки, завоеванные в награду...»* [6, с. 624]. Таким образом, объединяя два романа одним мотивом, мы убеждаемся: предчувствие беды как неосознанное чувство очень интересно В. Вулф. Не столько свершившееся, сколько должное случиться занимает ее. Смещение традиционных акцентов – от события к предчувствию события; от случившегося к ожидаемому – очевидно. По-видимому, то, о чем писала В. Вулф в своих статьях, имея в виду «спиритуалистов», способных показать интуитивное чувство своих героев, именно так воплощается в ее творчестве.

Свой вариант «смещения акцентов» увидел в драматургии А.П. Чехова Б.И. Зингерман: «Смерть героя, имеющая место в финале чеховских пьес, не задерживает на себе нашего внимания в той мере, в какой, казалось, должна была бы» [8, с. 22]. Действительно, смерть Константина Треплева в «Чайке», как и смерти персонажей В. Вулф, оказывается не главным, а проходным эпизодом. В таком же ключе разрешается сцена с выстрелом Серебрякова в пьесе «Дядя Ваня». Подобным же образом разрешается сцена гибели маленького Никифора в повести «В овраге». Импрессионистическое ощущение подвижной, ежеминутно изменяющейся жизни, в которой «всё мгновение», заставляет обоих авторов, как В. Вулф, так и А.П. Чехова, даже несчастья и смерти видеть явлениями скоропроходящими.

Что касается чеховского мотива несчастливого материнства, то отметим следующее. Мать Кости Треплева, Аркадину, можно считать образцом самовлюбленной актрисы, долгое время только играющей материнские чувства. Ей всегда некогда, так как она занята карьерой, успехом, любовником. Но в момент смерти сына окружающие не посмели сказать о горе, ее постигшем. Значит, они знали об этой женщине больше, нежели пока что знал зритель (читатель). Что? Ему, этому зрителю, еще предстоит додумать характер и судьбу героини, и в этом действии он максимально приближается к читателю В. Вулф – писательницы, которая всегда намекала на неоднозначность характеров своих персонажей.

В русском варианте такой подход к разрешению проблемы литературоведы связывали с появлением подтекста – недоконченное действие и открытые финалы при симультанной рядоположенности сюжета закономерны. Как отметила в этой связи В.И. Силантьева, «отходя от развернутых характеристик и описательных сюжетов, А.П. Чехов знал, что не стоит повторять пройденное: явление, уже усвоенное читателем как типаж, можно обозначить намеком» [9, с. 184]. Если так, то в этом контексте легко прочитываются выстрелы Иванова (пьеса «Иванов») и Кости Треплева (пьеса «Чайка»). В «Иванове», ранней драме А.П. Чехова, герой стреляется еще на сцене, тогда как выстрел Кости в «Чайке», похожий на «звук лопнувшей склянки», вынесен за сцену.

Такое разрешение бывших ключевых сцен как у А.П. Чехова, так и у В. Вулф вело к ослаблению фабульного действия и усилению значения интонации, общего настроения сюжета. Уже отметив настроение ожидаемой беды, присутствующее в двух романах В. Вулф и ставшее их главным мотивом, отметим подобное явление и в тексте А.П. Чехова. Повесть «В овраге», в общем, отражает размышления русского писателя о социальной природе капитализма, становящегося и развивающегося в его стране. Суэта, жажда обогащения «любой ценой», примитивное стяжательство составляют сюжетную канву этого произведения. Но запоминается другое: тихая, невысказанная скорбь молодой матери, у которой убили ребенка-наследника капиталов. Она, эта девочка, в своем страдании соединив бытовой мир с вечным, увидела святых в обыкновенных возчиках:

«– Вы святые? – спросила Липа у старика.

– Нет. Мы из Фирсанова.

– Ты давеча взглянул на меня, а сердце мое помягчало. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые» [10, с. 174].

Мотив несчастливого материнства, часто встречаемый у В. Вулф и А.П. Чехова, реализуется в «сюжете неоконченного действия» (Л.М. Цилевич), свойственном литературе переходного времени. У обоих авторов акцент смещается с действия на эмоциональное его переживание; сюжет приобретает черты импрессионистичности; понятия «предчувствие» и «открытый финал» отличают его. Отсюда кажущаяся недосказанность в разрешении мотива, его неоднородность и неоднозначность, присутствующая в произведениях названных авторов.

Двигаясь от описательности к симультанной рядоположенности текста, в котором важное значение приобретает деталь, намек и «проходной» акцент, В. Вулф и А.П. Чехов используют технику «потока сознания» и «потока впечатлений». Это рождает ощущение недосказанности и одновременно вечного потока жизни, в которой существует как то, что поддается земной логике, так и то, что можно только предчувствовать.

В предчувствии беды по преимуществу живут героини В. Вулф, так и не познавшие полной радости материнства. Что касается матерей А.П. Чехова, то в их небогатую радостями жизнь смерть врывается как один из ее страшных эпизодов, повергающих героинь в скорбь и заставляющих искать спасение в обращении к «вечному».

Список использованных источников

1. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика; ред., вступит. статья и прим. В.М. Жирмунского. – Л.: Наука, 1940. – 648 с.
2. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
3. Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора / Г.А. Левинтон // Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С. 303–319.
4. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетообразующий элемент / Б.Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С. 141–155 с.
5. Lehmann J. Virginia Woolf / John Lehmann. – New York: Thames & Hudson, 1999. – 128 p.
6. Вулф В. Малое собрание починений / В. Вулф. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 928 с.
7. 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.
8. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1988 – 521 с.
9. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (русская литература и живопись конца XIX – начала XX столетий): дис. ... д-ра филол. наук / В.И. Силантьева. – Одесса, 2002. – 400 с.
10. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 10.: Сочинения 1898–1903 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1986. – 356 с.

У статті досліджуються закономірності художньо-естетичного переорієнтування в російській та англійській літературі кінця XIX – початку XX ст. Об'єктом уваги стали твори А.П. Чехова й В. Вулф, близькі за манерою та засобами віддзеркалення світу. Досліджений літературний матеріал дозволяє прослідити особливості художньої переорієнтації, знайдені в працях зазначених авторів, із застосуванням до них теорії перехідного мислення.

Ключові слова: переорієнтування, імпресіоністичність, потік свідомості, модернізм.

Regularities of artistic and aesthetic reorientation in Russian and English literature of the late XIX – early XX centuries are studied in the given article. Works of Anton Chekhov and V. Woolf, close to the manner and means of reflecting the world are the object of attention. Literary material under consideration allows us to trace peculiarities of artistic reorientation found in the works of these authors, applying the theory of transitional thinking to them.

Key words: reorientation, impressionistic, stream of consciousness, modernism.

Одержано 21.04.2014.

УДК 821.512

Р.М. МУРШУДОВА,
*кандидат филологических наук, доцент,
докторант отдела зарубежных стран и международных литературных связей
Института литературы имени Низами
Национальной академии наук Азербайджана (г. Баку)*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ И ПОЛИТИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ КАК РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ

Проблема художественного выражения социальных и политических проблем в современном романе является актуальной в свете современных политических процессов. Каков здесь процесс реинтерпретации личности? Этот вопрос может быть рассмотрен в сравнительном плане, на основе анализа произведений авторов различных регионов, но проживающих один и тот же исторический период времени и социально-политические потрясения.

Ключевые слова: война, человек, роман, реинтерпретация, общество.

В результате горького поражения Германии во Второй мировой войне на фоне «комплекса виновности» создавались одно лучше другого глубокие, увлекательные произведения, и история этой всемирной трагедии характеризовалась как разрушение многих ценностей, служивших человечеству. Четыре года войны, которые имели более разрушительную силу, чем атомная бомба, стали причиной не столько физической, сколько духовной и психической смерти людей, и оставили неизгладимый след в памяти поколений. Такие писатели, как Г. Белль, Г. Грасс, М. Вальзер, Б. Шлинк и другие создали одно интереснее другого произведения о войне и ее воздействии на человеческую психологию, на нравственность. Каждый из них как представитель немецкого народа, критикуя войну как способствующую уничтожению человечества катастрофу, постоянно подчеркивает мысль о том, что историческая ошибка, совершенная правительством Гитлера, является пятном на всем немецком народе, на ее истории.

В. Шнурре справедливо подчеркивает, что «Освенцим и другие страшные события, творившиеся на этой войне, заменили буквы, слова, представления, и новые реалии, не могли оставить прежнего отношения к миру» [9, с. 25]. Красной нитью через всю современную немецкую литературу проходит мысль о том, что немецкий народ должен быть прощен и должен об этом просить всех людей на земле. Тема «обманутых поколений», начиная со второй половины XX столетия, до сих пор является одной из укоренившихся здесь тем, причем на протяжении многих лет.

В творчестве современных немецких писателей И. Шульца, Г. Крауссера, Б. Шлинка, М. Марон и др., наряду с вышеуказанной проблемой, прямо или косвенно проявляется стремление показать свое отношение к социально-политическим, социальным проблемам, внести и в них определенную ясность. Одним из интересных романов, написанных в духе указанных идей, является роман Моника Марон «Animal triste».

В романе тема любви перекликается с историей, различными конфликтами и противостоянием. Писатель посредством этого произведения пытается раскрыть перед читателями все ужасы истории, различные стороны социально-политической и духовно-нравственной жизни немецкого общества. По мнению А.К. Рота, писатель должен донести

до читателя различную полезную информацию. В этом отношении роман «Animal triste» является показательным.

Роман интересным и значимым делает то, что в его сюжете основная линия построена на раскрытии важных проблем человеческой нравственности. Как говорил Г.А. Айзенштейн, «человек извечно был и будет основной темой литературы и искусства» [12]. Жизненная история одной женщины, созданная писателем, любовь двух существ друг к другу излагается на фоне анализа многих социальных и политических проблем. Здесь через художественное слово раскрываются многие стороны жизни немецкого общества, мысли и чаяния простых людей. Даются интересные зарисовки прошлого, настоящего и будущего Германии. Именно поэтому роман был удостоен звания лучшего романа года.

Несмотря на то, что сюжет связан с любовной историей, с большой художественной глубиной раскрываются также раны, нанесенные берлинской стеной гражданам этого древнего города (Берлина). Именно это уродливое явление в истории страны становится основной причиной тех мучений и страданий, которые выпали на долю этих двух людей. Личная трагедия возвышается до уровня общенациональной трагедии. Стена украла ту жизнь, которой они должны были бы жить, но не смогли, они были лишены возможности заниматься своим делом, и, самое главное – были лишены возможности видаться смолу с любимым человеком.

В этой книге повествуется о том, как женщина еще в детские годы получила травму, прожила впоследствии жизнь, полную печальных и трагических воспоминаний. Ее детство совпало с послевоенными годами. Если добавить сюда также и сложность отношений между ее отцом и матерью, «странную эпоху», в которой они жили, тогда можно будет понять, насколько был прав автор, рассматривая жизнь героини в комплексе, как совокупность многих обстоятельств и причин. Если внимательно присмотреться, то в книге Франц как образ не раскрыт. Вернее, он проглядывает иногда, время от времени. Указанное лицо живет в воображении женщины, в ее мечтах. В принципе и имя его тоже выдуманное, потому что она считала, что ее возлюбленному подошло бы именно это имя. В романе повествование фактически перемежается от правды к выдумке, от сна к действительности. Пропадают границы между подобными формами существования.

В начале романа перед глазами читателя встает полная воспоминаний история жизни пожилой женщины, ведущей одинокий образ жизни. Как подчеркивает сама героиня, она занята тем, чтобы забыть все, вспоминать лишь то, что ей по душе. Расставшаяся со своим возлюбленным много лет тому назад, она жалуется на застывшее время, которое потеряло свою текучесть и развитие. «Забыть означает, что душа потеряла свою память», поэтому героиня стерла все из своей памяти, кроме Франца. «Можно сказать, что со времен Болеслава Пруста подобное исследование памяти в литературе не наблюдалось. Лейтмотивом романа является память и забывчивость. Если Пруст возвращает время, то Марон пишет о его утрате» [8, с. 46].

Вся история построена на жизненной ситуации вокруг одного человека. Нет имени и возраста ее, об этом автор не пишет. Дело в том, что она и не помнит своего имени, даты рождения. Она даже не знает, где находится ее единственная дочь, не знает, что творится вокруг нее в мире. Ее вся воля направлена на то, чтобы забыть все, что творилось когда-то с ней, и беречь воспоминания, связанные с любимым человеком.

Героиня романа родилась в период войны. Марон, описывая чувства и эмоции героини, одновременно дает оценку трагической судьбе Германии, показывая свою ярко выраженную гражданскую позицию. Мастерски описаны жизненные ситуации людей, чья судьба, как и страна, были расчленены надвое: «Примерно на высоте трех метров Берлинская стена занимала западную часть города. При этом она не могла отделить меня от моего родного города. Однако меня очень удивляет решение горожан четырехмиллионного города о реализации идеи строительства этой стены. Эта стена трехметровой высоты отделила меня не только от людей, оставшихся по ту сторону стены, но и от древней истории этой части города» [11 с. 53]. Это историческое обстоятельство пробуждает и у нас, азербайджанцев, горечь воспоминаний о разделенной родине. Независимо от того, проживаете ли вы на Востоке или на Западе, схожесть обстоятельств пробуждает и схожие чувства и переживания.

«Война, стена, эпоха» являются основным объектом внимания критики в романе. «Война – это такой способ рассуждения, когда погибает и тот, кто рассуждает, и тот, о ком рассуждают». У героя произведения, чьи детские годы совпали с войной и послевоенным временем, к войне особое, ненавистное отношение. Эта ненависть бесконечна. В сердце человека, терпевшего в военное лихолетье невзгоды, пережившего горькие дни, поселились печаль и горе. М. Марон считает, что человек, прошедший через войну, на судьбу которого война оказала непосредственное влияние, никогда не сможет быть счастливым, спокойным и беззаботным. Люди, носящие следы войны на своем теле, в послевоенное время живут беспокойной жизнью, которая отражается и на состоянии их родных и близких.

Человек, прошедший через горнило войны, имеет мятущийся дух, который никак не успокоится: «Люди возвращаются с войны, которая превратила все вокруг в развалины. У преобладающего большинства людей, которые бродят по улицам Германии, внешний вид здоровых, спокойных людей, однако они на самом деле утратили способность радоваться, наслаждаться жизнью. Дело в том, что в какой-то части тела они носят следы войны, к примеру, осколки гранаты. Они в семье со своими проблемами стали чужими, превратившись в незваного гостя». Героиня, не примирившаяся с возвращением с войны отца, вспоминает эти годы с сердечной болью: «Я читала, что когда Александр Македонский выиграл сражение, первым долгом освободил население от иранского порабощения. Однако освобожденные люди отказывались возвращаться в свои семьи, к женам и детям, в Грецию».

Иранцы жестоко обращались с пленными. Они отрезали у них руки, ноги, уши и носы. Увидев это, один из несчастных пленных стал проклинать других, таких же пленных: «Давайте мы, обреченные на смерть, выберем такое место на Земле, где наши обезображенные тела могут найти покой. Можно сказать, что все пленные покорились этому решению. Они остались на чужбине. Я представляю, что, если наши отцы все правильно осознавали бы, то сделали бы своим детям лишь одну услугу: они бы насильно не навязывали бы себя нам» [11 с. 72]. Эти строки, полные искренности, напоминают о том, что полностью постичь все горькие последствия войны просто невозможно. Война, продлившаяся пять лет, завершилась поражением Германии. Проигравшие воины вернулись к своим женам и детям потрясенные, с поникшей волей. Разделенная Германия не смогла встретить своих граждан, т. е. своих близких, мужей, сыновей с гордостью и радостным сердцем. Напротив, вид этих воинов, потерпевших поражение, раненых, искалеченных, пробуждал самые горькие воспоминания о позоре, о поражении. В одном из эпизодов романа выделяется и такая позиция автора: проигравший воин не должен возвращаться на родину, к своим родным и близким. Их искалеченные души распространяют вокруг себя лишь отрицательную энергию, гнев, ненависть.

Моника Марон проявила свое отношение к достоверности социальных и политических событий, чтобы донести до читателя реалии немецкой истории. Социальные и политические условия в Восточной и Западной Германии, которые отличаются друг от друга, причины этому объясняются образным языком. «Я из Берлина, Франц был из Ульма. Именно поэтому после войны солдаты оккупационной армии дала ему шоколад и жевательную резинку, мне же ничего не дали. Солдаты Франца были американцы, мои были русские, у них у самих ничего не было. В отличие от меня Франц пел религиозные гимны. Я же читала на русском языке стихи, посвященные Сталину» [11, с. 111].

Политика Советской Социалистической империи «разделяй и властвуй» на оккупированных территориях, попытка насилия даже над мыслью, стремление отдалить людей от веры, от Бога – все это является предметом критики в романе. Культ Сталина, стихи и поэмы в его честь были единственным плацдармом веры советского человека. На тех территориях, где властвовала империя, она была также властителем разума и сердца; проводилась политика оболванивания, люди становились живыми роботами. Моральный геноцид на оккупированных территориях был главной частью плана Советского Союза по управлению ими и подготовлен заранее почти на столетие.

Подобное же критическое отношение к общественно-политической ситуации наблюдалось с 1960-х годов и в азербайджанской литературе. С. Ахмед, Анар, Эльчин, М. Сулейманлы, Ю. Самедоглу и другие писатели создавали произведения, где описывались социально-политические последствия социальных событий того времени, его тя-

желых последствий для человеческих судеб, таковы главные проблемы романа указанного периода.

Одним из нравственно искалеченных временем, обществом персонажей является герой романа Эльчина «Смертный приговор» учитель Хосров. Он тоже пережил трагическую жизнь в период советской империи, потерял свое счастье, одев на свои ноги, образно говоря, «лапти» несчастья, достиг конца пути своей жизни, предначертанной ему судьбой. Учитель Хосров в свое время имел жену, трех прекрасных детей, но, став жертвой советского режима, был сослан в сибирские «места, не столь отдаленные», и лишь в зрелые, умудренные возрастом годы получил возможность вернуться на родину, поскольку его оправдали. Оставшись один, как перст, он стал жить, как бирюк, среди стен, от которых веяло одиночеством. Учитель Хосров, живший не сегодняшним, а прошлым днем, постоянно думал о доме в Гадруте, где он жил со своей семьей, вспоминал о них. От всех злоключений, случившихся с ним, он напоминал ходячий труп, мумию. Видно, как под грузом прожитой жизни, тяжелых воспоминаний тяжесть болезненных воспоминаний в груди сделала его совершенно черствым, равнодушным к окружающей среде, «застывшим», как лед.

На протяжении многих лет в его душе советским режимом было посеяно и дало всходы «семя» мора, что сделало его робким, неспособным наслаждаться всеми радостями жизни, когда в сердце поселилось равнодушие к окружающему миру; все это развивалось по прогрессии, не отпуская даже уже в умудренное жизнью время, всегда выступая на его жизненном пути. Когда учитель Хосров стал душить Абдула Кафарзаде, он это делал так, как будто в его лице он хотел выместить свое горе, свою злобу на эпидемию мора, на Сталина, на Мир Джафара Багирова (руководитель Азербайджана в сталинскую пору), на советскую систему управления, на весь мир. Тем самым он будто хотел возместить свое горе не только для себя, но и для подобных себе.

Азербайджанский народ так же, как и немецкий народ, пережил трагедию исторического разделения народов, более того, в отличие от последнего, переживает ее до сих пор. При рассмотрении истории литературного и социального времени, в котором проживали оба указанных народа, можно проследить всю историю этого процесса, проходившего неоднократно. Здесь есть сходство и подобие как в политическом, так и социальном планах. Так, в произведении С. Ахмедлы «Аршин мира» основной проблемой является как раз разделение народов, когда один народ территориально разделен и проживает в разных измерениях. Сабир Ахмедлы, так же, как и М. Марон, показывает, как разделение страны и родины отражается на судьбе, нравственности, счастье каждого члена общества, каждого гражданина. Он вновь перелистывает историю страны, разделенной надвое, стремится пробудить память крови, выразить протест существующему положению посредством художественной мысли. Делает он это или открыто, или завуалированно, осторожно.

Ариф, наблюдающий реку Аракс, мост Сыныг, понимает, насколько глубока трагедия разделенного народа, ищет пути выхода из создавшегося положения в мучительных размышлениях, в запутанных, пугающих мыслях. Одной из причин, связывающих его с деревней, является то, что его «малая» родина свое начало берет у этой реки. «С чего начинается родина?» На этот вопрос, который, в общем-то, и не очень связан с основной сюжетной схемой романа, Ариф все-таки ищет ответ, потому что его родина и начинается с этой реки, этого моста.

Разрушенный рядом с рекой мост Сыныг можно символизировать как разбитое сердце, как символ трагической истории нашей страны. Реальным символом в Германии, характеризующим разделение страны на две части, является берлинская стена, а в Азербайджане эта миссия выпала на долю реки Аракс. Берлинская стена пробуждала в сердце каждого берлинца ноющее чувство утраты, пробуждала боль, так и в сердце каждого азербайджанца подобные чувства пробуждала эта река. Из всех этих сравнений и сопоставлений можно сделать вывод о том, что, независимо от того, в каком уголке мира проживает человек, подобная ситуация вызывает схожие чувства, он переживает ту же боль и чувство утраты.

Герой С. Ахмедлы Ариф размышляет не только о внутренних причинах происходящего, но и о внешних их причинах. В потоке размышлений он стремится достаточно хладнокровно рассуждать о том, в какую сторону начнут развиваться социально-политические со-

бытия. Писатель рассматривает такие вопросы, как внутренний мир советского человека, его духовная свобода, как это влияет на его развитие, на его будущее. Подобных рассуждений нет у человека, который растет и работает, развивается в условиях американской опекки во Франции, или у женщины, которая живет и трудится по ту сторону берлинской стены, в советской Германии. Естественно, в таком направлении не рассуждает ни Эльчин, ни С. Ахмедлы.

М. Марон, которая привнесла своеобразие личностного, духовного плана в такое историко-политическое явление, как берлинская стена, обозначила эту стену как причину и основу нравственной трагедии немецких граждан. Героиня считает, что, если этой стены не существовало бы, то она уже в молодые годы сошлась бы со своим любимым, создала бы семью. Герой С. Ахмедлы Ариф также считает, что если бы не было реки Аракс, то его страна была бы целостной, единой. Тогда азербайджанский народ не носил бы в своей душе, в своем разуме эту рану, этот тяжкий груз.

Список использованных источников

1. Эльчин. Избранные произведения. Т. V / Эльчин. – Баку: Чинар-чап, 2005 (на азербайджанском языке). – 472 с.
2. Ахмедлы С. Аршин мира / С. Ахмедлы. – Баку: Язычы, 1984. – 118 с. (на азербайджанском языке).
3. Касумов Н. Современный азербайджанский роман: поэтика и типология жанра / Н. Касумов. – Баку: Язычы, 1994. – 239 с. (на азербайджанском языке).
4. Мамедова С. Становление новых творческих тенденций в азербайджанском романе (80–90-е годы XX века) / С. Мамедова. – Баку: Чинар-чап, 2009. – 158 с. (на азербайджанском языке).
5. Нестерев В.А. Роль автора в современном зарубежном романе как художественная проблема / В.А. Нестерев. – Волгоград: Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 1996. – 76 с.
6. Пашаева Н. Человек как объект художественного исследования / Н. Пашаева. – Баку: «XXI» – Дом новых изданий, 2003. – 152 с. (на азербайджанском языке).
7. Саламоглу Т. Современный азербайджанский роман: эволюция жанра (80-е годы XX века) / Т. Саламоглу. – Баку: Нафта-пресс, 2007. – 223 с. (на азербайджанском языке).
8. Ботникова А.Б. Феномен фашизма в зеркале немецкой литературы первых послевоенных лет / А.Б. Ботникова // Литературоведение. Лингвистика. Лингводидактика: [сб. науч. трудов, посвященных 85-летию проф. Л. Кауфман.]. – Тамбов: [б. и.], 2003. – С. 47–56.
9. Чугунов Д.А. 90-е годы как начало новой немецкой литературы / Д.А. Чугунов // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2005. – № 2. – С. 125–132.
10. Марон М. *Animal triste* / М. Марон. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 160 с.
11. Maron M. *Animal triste* / M. Maron. – Frankfurt a/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. – 239 S.
12. Соколова Е. С Востока на Запад и обратно: литература Германии после объединения [Электронный ресурс] / Е. Соколова // Иностранная литература. – 2003. – № 9. – С. 245–254. – Режим доступа: // <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/9/sokol.html>

Проблема художнього вираження соціальних та політичних проблем у сучасному романі є актуальною в контексті сучасних політичних процесів. Яким є тут процес реінтерпретації особистості? Це питання може бути розглянуто у порівняльному плані, на основі аналізу творів авторів різних регіонів, але тих, що проживають один історичний період та соціально-політичні зрушення.

Ключові слова: війна, людина, роман, реінтерпретація, суспільство.

The problem of artistic expression of social and political problems in the modern novel is relevant in the light of modern political processes. What is the process of reinterpretation of personality? This issue could be considered in comparative terms, based on the analysis of works of authors of different regions, but living the same historical period and socio-political upheaval.

Key words: war, man, novels, reinterpretation society.

Одержано 21.04.2014.

УДК 821.161.2(71)-1.09

І.С. НАКАШИДЗЕ,

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства
Дніпропетровського національного університету залізничного транспорту
імені академіка В.А. Лазаряна*

ОБРАЗ МІСТА ЯК ТОПОСУ «ДРУГОЇ» БАТЬКІВЩИНИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНОМОВНИХ ПОЕТІВ КАНАДИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті аналізується специфіка розкриття художнього образу Канади як «другої» батьківщини. У центрі дослідження – топос міста в контексті опозиції чужина–батьківщина. Об'єктом дослідження є лірика україномовних поетів Канади другої половини ХХ ст. (Л. Палій, Р. Кедр, С. Гурко, В. Ворскло та ін.).

Ключові слова: образ міста, топос, опозиція чужина–батьківщина.

У ХХ ст. українська література розвивалась не лише на теренах України, але й за її межами, зокрема і у Канаді. Незважаючи на певну ізольованість від матеріальної України, література діаспори означеного періоду є невід'ємною частиною історії української літератури. Україномовна творчість поетів-емігрантів на сьогодні є багатим матеріалом для літературознавчого аналізу. У силу відомих ідеологічних заборон за часів тоталітарного режиму літературні постаті діаспори не були відомі в Радянській Україні. Увага до вивчення творчості українських емігрантів активізувалася в роки перебування, не згасає й до сьогодні. М. Сорока вбачає одну з причин інтересу до літератури діаспори у її змістовому наповненні: «це величезний шар естетичних і філософських ідей, певних формальних досягнень, це спроба досягнути українську історію й показати в ній ту, за М. Шлемкевичем, «загублену українську людину» (я б сказав «розгублену») на тлі величезних зрушень в моралі й психіці ХХ ст.» [1, с. 150]. Серед дослідників україномовної поезії Канади – науковці Канади (П. Кравчук, Яр Славутич, Д. Струк, Я. Розумний, О. Гай-Головко та ін.) та України, які недавно долучилися до цієї справи (Л. Скорина, І. Руснак, Л. Селіверстова, П. Сорока, І. Немченко та ін.). У їхніх наукових працях та розвідках розглядаються питання розвитку української поезії в Канаді, тематика, проблематика, характер версифікації, стильові особливості творчості окремих поетів.

Більшість науковців лише констатують, що центральною темою лірики поетів-емігрантів є тема батьківщини (України). Чи не єдиною науковою працею, присвяченою дослідженню теми батьківщини, є монографія Я. Розумного «Батьківщина в поезії Яра Славутича» (Київ, 2009), у якій простежується еволюція образу Батьківщини (України) у поезії Яра Славутича у різних часових вимірах: минулого, сучасного, майбутнього. Незважаючи на те, що монографія Я. Розумного є цілісним і систематичним (єдиним у своєму роді) дослідженням теми батьківщини, у ній бракує аналізу образно-виражальної системи розкриття останньої, що дає підстави для продовження літературознавчого дослідження заявленої автором теми. Не осмислена також і присутність у ній теми «другої» батьківщини (Канади). В емігрантській україномовній поезії Канада постає новим краєм, образ якої еволюціонує від світу чужини до свого, де є можливість через мову, слово, поезію, громадську і професійну діяльність зберегти свою національну ідентичність. Метою цієї статті є аналіз художнього втілення образу міста як топосу «другої» батьківщини.

У творчості україномовних поетів опозиція чужина–батьківщина є однією з центральних у художній характеристиці світу Канади. Вона вибудовується насамперед на зіставленні просторових вказівок тут–там (Канада – Україна) й часових тепер–тоді (теперішнє–минуле). Влучно обігрує їх зміст Н. Ханенко-Фрізен: «як добре чи погано є у світі *тут* щодо того, як було у світі *там*, чи ж як добре чи погано є *тепер* щодо того, як було *тоді*» [2, с. 90]. С. Кузьменко у поезії «Емігрант» ставить ліричного героя між двох світів, що оточують його зовні і співіснують всередині, – чужиною та батьківщиною. Опозиція батьківщина–чужина за Я. Розумним – «протиставлення світів: світу свого, що в пам'яті, пережитого в родинному колі, під крилом батьків, серед краси природи, коли поет тільки сприймав, не все розуміючи, й світу, що в книгах, звичаях і легендах, – світові новому, дійсному, але чужому, ще не збагнутому, який нічим йому не нагадає його втраченого світу» [3, с. 83]. У поезії С. Кузьменко, якщо світ батьківщини – України – прочитується в поклику предків як відзвуку минулого, то світ чужини – Канади – означений звуковим образом – кличу дітей, що спроектовано на майбутнє. Як два світи, минуле і майбутнє, не можуть злитися в єдине ціле, так і душа емігранта змушена все життя розриватися навпіл:

По грані двох доріг несе людина:
Дві сили, дві надії, два хрести [4, с. 38].

Образ сили реалізує внутрішній зв'язок світів, а образ надії екстрапольований на майбутнє, хоча образ хреста – це втілення страждання та труднощів життя. Таким чином, у поезії «Емігрант» опозиція світ–чужина/світ–батьківщина розгортається у просторі та часі як в оточенні ліричного героя, так і в його душі одночасно.

Г. Грицик зазначає, що антонімічне протиставлення батьківщина–чужина «безперечно, є одним із вагомих елементів світосприйняття поетів діаспори, зумовленого як особистими, так і суспільно-політичними факторами. У такому контексті простежується чітка градація епітетів та мікрохарактеристик на позначення компонентів названої антитези: рідне – позитивне, чуже – негативне, вороже, небезпечне» [5]. На опозиції чужина–батьківщина побудовано сюжет вірша «У мріях прекрасна є завжди Вкраїна» В. Ворскло. У характеристиці батьківщини означення веселий, прекрасний, дорогий серцю край, «без болю, без сліз, без пожеж» [6, с. 42], утворюють її ілюзорний образ, бо таким рідний край постає лише у мріях. Чужина теж охарактеризована як гостинна, прекрасна і щедра, але вона реальна. Критерієм відмінності між реальним та ілюзорним світами є їх місце у серці ліричної героїні, образ якої є збірним: «В нас в серці шумує Дніпро» [6, с. 42]. Поетеса закликає любити і чужину, хоча б через те добро, що вона дає.

У вірші «Актуальне питання» С. Гурко «друга» батьківщина постає своєрідною фізичною оболонкою людини: в ній – її тіло, а душа – в Україні:

У Канаді лиш тіло,
В Україні душа,
Деся літає несміло,
Як бездомне пташа [7].

Порівняння душі ліричної героїні із бездомним пташам утверджує думку про неможливість повноцінного життя на чужині (у Канаді), образ «бездомне пташа» – символ загубленості людини у світі. Лірична героїня С. Гурко відчуває себе чужинкою, її стан виразняється вжитим означенням «емігрантська прибууда» [7] – для неї знайти щастя неможливо.

М. Кирчанів називає поезію діаспори «новою» українською поезією: це «поезія ландшафту, поезія пейзажу, поезія міста, поезія місця. На зміну хатинам, лісам і лукам приходить новий індустріальний і сучасний, технічний, технологічний або техногенний, пейзаж» [8, с. 28], – відзначає він. Дійсно, у ній інший простір, нові образи (І. Темертей, С. Гурко та ін.). Так, у поезії І. Темертея яскраво виражено цей контраст: на Україні лишилась затишна світла хата у селі серед степу («Хазяїну та хата вкотре сниться» [9, с. 451]), а у Канаді є лише похмура сіра кімната у місті. Опозиція село–місто концептуально навантажена (село – рідний край, а місто на чужині). У вірші С. Гурко «Візія апокаліпсис» образ сучасного міста Канади охарактеризовано так:

Метастази міста
вростають у тіло
.....
На груди давають
бетоном дороги [7].

С. Гурко переводить цю опозицію село—місто в опозицію вертикальної та горизонтальної площин. Місто у вірші С. Гурко розірване: «...де небо і землю / На клапті вузькі порозкраяно» [7]. Атрибутами цієї розірваності виступають образи хмарочосів, характерні для канадських міст, зокрема Торонто. Модерні висотні будівлі втомлюють місто, віддаляють від людей небесний простір, а отже, звужують простір людської душі. С. Гурко впевнена, що у місті людина не може жити повноцінним життям:

Сумні, сумні життя прогнози
Тобі, людино, в мільйоннім місті [7].

У триптиху С. Гурко «Місто» опозиція село—місто будується на характеристиці ставлення людини до праці, наголошуючи морально-етичний аспект: «Село — здоров'я, труд, / А місто — це нажива» [10, с. 83]. Образ міста у поетеси зіставляється з Вавилонською вежею, його прикметами є продажні тіла й душі, вона переводить його у площину підземного життя, що підкреслює відсутність духовності у місті, його абсурдність. Екзистенційний мотив у зображенні міста поєднується з мотивом тотального руйнування, у розвитку якого актуалізовано образ атомної бомби як передвісника «Тотальної руїни, тотальної заглиди» [10, с. 83].

Екзистенційного забарвлення образ міста як уособлення Канади набуває і в поезії Т. Матвієнка «У тисках»:

Серед міських «пустель», ефірних полювань —
Світ задихнувся й згірк від копоті і бруду [11, с. 70].

Образи копоті та бруду — атрибути сучасної цивілізації. Асоціативно вони вказують на брак духовності, що перетворює місто на пустелю. У вірші «Затишок» Т. Матвієнко поглиблює опозицію місто—село у межах людської свідомості: «Десь мислення канва похмура та імліста, — / А тут деревний сон... і тиша чарівна» [11, с. 70]. Епітети «похмура» й «імліста» характеризують нездатність людського розуму у параметрах міста функціонувати вільно і природно. Йому асоціативно протиставляється образ села як вільного простору, де вивільняється душа та здобуває затишок, зміст якого розкривається через образи сну й тиші.

Образ міста як топосу «другої» батьківщини домінує в поетичному циклі М. Голод «Торонто». У центрі його характеристики опозиція світ сучасний—світ минулого. Сучасний світ — місто на чужині — постає як замкнений простір, покритий тінню від бетонних будівель. Атмосфера неприйняття таких умов життя підкреслена образом повітря, його означення — «холодно штучне» й «просякле запахом бляхи» [7, с. 134]. Світ минулого сфокусовано в образі села на батьківщині. У його характеристиці в активній позиції сонце, люди, небо, птахи, що актуалізують вираз необмеженості простору. Контрастно до образу неба на батьківщині постає образ метро як одного з основних атрибутів міста, що асоціативно викликає опозицію рай—пекло. Негативного змісту образ метро набуває у поезії І. Макарик. У вірші «Підземка» поетеса характеризує стан людини, яка зі світла потрапляє у підземелля:

Сіріють думки,
І день —
В глибокому підземеллі.
Кам'яніють люди [12, с. 157].

Метрополітен наділений здатністю «поглинача» людських емоцій, передусім сміху. Лірична героїня впевнена: коли в усіх людей зникає бодай усмішка, що є символом не лише гарного настрою, а й людяності, то люди втрачають свою індивідуальність, зливаючись в єдину «білу» масу. Асоціативно образ підземки у І. Макарик еволюціонує в «поглинача» людських душ, що скорельовує цивілізацію на образ пекла. Л. Палій актуалізує подібний зміст міста через побутові нюхові образи:

В кан'йонах міста
Кам'яні доми
дихають один на одного
рибою і часником [11, с. 116].

Епітет «кам'яний» вказує на брак духовності у місті.

У поезії Л. Палій «Чужа пісня» опозиція чужина–батьківщина розкривається асоціативно. Шум автомобілів та гуркіт поїздів на чужині протиставляється тиші сільських доріг на батьківщині. На цьому тлі реалізується опозиція природа–цивілізація. У її розвитку акцентовано психологічні переживання ліричної героїні, яку гнітить відсутність на чужині чистої прохолодної води з джерела:

і принесу в липких руках
щастя своє
в холодній пляшці «Орендж Краш» [13, с. 7].

Образ джерельної води – символ чистоти, життєвості батьківщини. Образ липких рук – деталь у розкритті трагічного в поезії, а образ щастя у пляшці надає їй певного трагікомічного забарвлення. В. Ворскло порівнює вино «із золотого жбана» чужини із джерельною водою з рідного колодязя на батьківщині та приходять до висновку: «ця вода твого вина хмельніша» [6, с. 20]. Опозиція чужина–батьківщина у І. Темертея розкривається на побутовому рівні – через протиставлення алкогольних напоїв:

Хіба б той віскі впився,
Хто виріс у країні жита й буряків! [9, с. 388].

Із мотивом чужини пов'язаний образ канадського віскі, вживання якого лише викликає роздуми «дурні й хмельні» та думку про Україну; алкогольний напій батьківщини не вказується прямо. Для ліричного героя побутово-життєві деталі витіснено виразом внутрішнього стану героя, його спогадами та роздумами про рідний край. В одному з віршів найкращим напоєм названо звістку про незалежність України як певний апогей: довгоочікувана новина, на яку ліричний герой чекав усе життя, і від якої у нього вже десять років приємне похмілля.

Спираючись на термінологію, якою користується І. Качуровський, опозицію село–місто можна назвати опозицією рустикальної й урбаністичної тематики в межах одного вірша. Опозиція місто–село як концепт у розкритті опозиції чужина–батьківщина простежується і в поезії Р. Кедр. Так, у вірші «Мурашник» поет характеризує село як «зелений і барвистий / Квітучий рай» [14, с. 345], надаючи його образіві функції символу України. Образ міста (символ цивілізації й Канади) інтерпретований як мурашник: «сірий і нудний мурашник людський – / Голодний, спрагнений, цупкий, жадний» [14, с. 345]. Низка епітетів, що представляють місто в негативному плані, переводить опозицію село–місто на загальнолюдський рівень. На цьому тлі розгорнуто опозицію духовне–матеріальне.

Таким чином, у ліриці поетів–емігрантів простежується порівняння образу Канади з образом України. У цьому випадку центральна в його контексті опозиція чужина–батьківщина вибудовується на позиціонуванні просторових і часових категорій. Образ міста є прикметою Канади, що постає як замкнений простір, на відміну від безмежжя батьківщини. Різниця між двома світами розкривається шляхом порівняння природних явищ та реалій життя людей, що потребує подальшого дослідження.

Список використаних джерел

1. Сорока М. «Еміграція, діаспора, література: що показує час?» (інтерв'ю–діалог) / М. Сорока, А. Мельничук // Всесвіт. – 2001. – № 1–2. – С. 149–156.
2. Ханенко–Фрізен Н. Інший світ, або Етнічність у дії: канадська українськість кінця двадцятого століття / Н. Ханенко–Фрізен. – К.: Смолоскип, 2011. – 392 с.
3. Розумний Я. Батьківщина в поезії Яра Славутича / Я. Розумний. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 179 с.

4. Кузьменко С. Вічний проростень: поезії / С. Кузьменко. – Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1981. – 64 с.
5. Грицик Г. Наснилась мені Україна (про мову діаспорної поезії) [Електрон. ресурс] / Г. Грицик. – Режим доступу: <http://www.kulturamovy.org.ua/KM/pdfs/Magazine46-47-12.pdf>
6. Ворскло В. Листи без адреси: вибрані поезії / В. Ворскло. – Торонто [б. в.], 1967. – 68 с.
7. Гурко С. Поезії [Електронний ресурс] / С. Гурко. – Режим доступу: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=1077&type=tvorch>
8. Кирчанів М.В. Америка & Україна: література і ідентичність / М.В. Кирчанів. – Воро-
неж: <http://ejournals.pp.net.ua>, 2010. – 162 с.
9. Темертей І. Поезії / І. Темертей. – К.: Неопалима купина, 2004. – 512 с.
10. Гурко С. Три джерела / С. Гурко. – Тернопіль: Стар Софт, 1999. – 224 с.
11. Хрестоматія з української літератури в Канаді. 1897–2000 / упор. Яр Славутич,
М. Шкандрій. – Едмонтон: Видавничий комітет «Слова», 2000. – 632 с.
12. Антологія української поезії в Канаді (1898–1973) / упор. Яр Славутич. – Едмонтон:
Об'єднання українських письменників «Слово», 1975. – 160 с.
13. Палій Л. Дивовижні птиці / Л. Палій. – Торонто: Об'єднання українських письмен-
ників «Слово», 1989. – 38 с.
14. Кедр Р. Поезії / Р. Кедр. – Торонто: Видавництво «Євшан-зілля», 1983. – 372 с.

В статье анализируется специфика раскрытия художественного образа Канады как «второй» родины. В центре исследования – топос города в контексте оппозиции чужбина–родина. Объектом исследования является лирика украиноязычных поэтов Канады второй половины XX в. (Л. Палий, Р. Кедр, С. Гурко, В. Ворскло и др.).

Ключевые слова: образ города, топос, оппозиция чужбина–родина.

The specifics of art image of Canada as a «second» homeland is analyzed in article. In the center of the study – the city topos in the context of opposition foreign land-motherland. The object of study is the lyrics of Ukrainian Canadian poets of the late 20th century. (L. Palyj, R. Kedr, S. Gurko, V. Vorsklo etc.).

Key words: image of the city, topos, opposition foreign land-motherland.

Одержано 14.05.2014.

УДК 801.631.5

И.М. ГАДЖИЕВА,
*кандидат филологических наук, доцент,
докторант кафедры азербайджанской литературы
Азербайджанского университета языков (г. Баку)*

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ В МЕСНЕВИ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН» НИЗАМИ И ЧАКЕРИ

Начиная с XIII века, писать подражания Хамсе Низами стало традицией, испытанием для поэтов и писателей не только в азербайджанской, но и во всей восточной литературе. Некоторые из них писали пять произведений, некоторые – семь, как бы состязаясь между собой. В этом состязании каждый стремился создать более совершенное произведение, нежели «Пянджи-Гяндж», созданный великим Низами. Месневи «Лейли и Меджнун» написан в XIX в. Мирза Гусейнбеком Чакером как очередной и, видимо, последний фрагментарный месневи-ответ на «Хамсе» Низами. Выявлено сходство и различие между образцами месневи у указанного автора и «Лейли и Меджнун» Низами. Наряду с Чакером на эту тему в азербайджанской литературе XIX века писали также А. Гараджадаги, М.И. Накям, М. Насир.

Ключевые слова: Хамсе, Мирза Гусейнбек Чакер, Низами, месневи, «Лейли и Меджнун».

Одним из тех, кто стремился к этому, был видный поэт XIX в. Мирза Гусейнбек Чакер. Он является воспитанником литературной среды Карабаха XIX в., характеризовавшегося высоким профессиональным уровнем и постоянным стремлением к новизне. Гаджи Мирза Гусейнбек, сын Мирза Керимбека, родился в 1863 г. в Шуше в семье знатного купца. Происходила их семья от рода Гаджылы Джаваншир-Дызаковского магала [4, с. 238]. Его отец Мирза Гаджи Керимага, будучи человеком знатного происхождения, пользовался уважением и популярностью среди высшей знати Карабаха. Особое внимание уделялось воспитанию и обучению молодых членов семьи. В семье, помимо Мирзы Гусейна, было еще две дочери и сын, которого звали Гаджи Мамед. Начальное образование он получил с помощью отца, впоследствии продолжил свое образование в медресе. Здесь он в совершенстве выучил персидский и арабский языки, познакомился с произведениями видных творцов поэзии и прозы Востока, классиков, таких, как Фирдовси, Низами, Саади, Навои, Физули и т. д. Все это привело к тому, что он серьезно увлекся поэзией, искусством. Первые сведения о творчестве Чакера мы получили от Мир Мовсум Навваба. В произведении «Тезкиреи-Навваб» он пишет следующее: «Мирза Гусейнбек Чакер происхождением из Куртлар Махал, из Карабахской Шуши. Ему около 30 лет, профессиональный купец. Чакер – его поэтическое прозвище» [10, с. 450].

О жизни и творчестве Чакера сведений больше нет; по крайней мере, в других описаниях (тезкире) никакой информации не предоставляется. Лишь в некоторых сборниках (джунги) можно повстречать его стихи. Нам повстречались воспоминания Зейнала Тагизаде («Горизонты жизни»), кроме того, есть еще ряд книг нескольких авторов, где имеются упоминания о Чакере; это книга Анвера Чингизоглу «Гаджилылар» [4, с. 238], «Образование в Карабахе» [5, с. 288], Эльдара Азизова «Карабахский меджлис единства в 1906–1908 годы» [7, с. 9], книга Маарифа Теймура «Еще раз о Хилале Мунши» [9, с. 4]. Следует особо отметить интервью представителя рода Муншизаде проф. Мины ханум Муншиевой о жизни и творчестве поэта, которое позволили раскрыть здесь некоторые неизвестные моменты.

Ближе к концу своей жизни поэт вместе с семьей переехал в Баку, где и умер в 1932 году. После его смерти некоторые из его работ были утрачены, некоторые сохранились в различных сборниках, сохранились копии и рукописные фрагменты. Это гите, газели, мухаммас, теркибенд, тарджибенд на азербайджанском и персидском языках, переводы с других языков различных рассказов и поэмы «Лейли и Меджнун».

В творчестве поэта поэма Низами «Лейли и Меджнун» занимает особое место. Еще в XIX в. наряду с Чакером, Исмаил-бей Накям, Энделиб Гараджадаги, Мустафа Ага Насир писали подражания на «Хамсе» Низами, которое считается сокровищницей поэтического слова. Так, Накям, так же, как и Низами, собирался написать три месневи, т. е. ему удалось ответить подражанием. Энделиб Гараджадаги написал небольшую автобиографического характера поэму «Гиссеи-Лейли и Меджнун», тем самым продолжил традицию подражания великому Низами.

Насер Мустафа Ага, как и другие выдающиеся художники XIX в., написал ответ на месневи «Хосров и Ширин». Проведенные исследования о жизни и творчестве поэта свидетельствуют о том, что Мирза Гусейнбек Чакер написал ответный месневи на поэму Низами «Лейли и Меджнун». Основная цель в написании этого произведения заключается в написании стихов в стиле месневи. Почему «Лейли и Меджнун»? Потому что «Лейли и Меджнун» пятикнижная «Хамса» более популярна и любима, нежели другие стихи, и потому на эту поэму писалось множество подражаний. Легендарную тему любви в подобной манере впервые привнес в литературу именно Низами.

Видный исследователь восточной литературной традиции, турецкий литературовед А.С. Левенд причину популярности этого произведения видит в трагическом финале произведения, в неизбывной любви [8, с. 8]. Н. Араслы также подчеркивает, что «проблема свободы любви, поставленная в поэме «Лейли и Меджнун», сыграла большую роль в увековечивании ее, сделала ее бессмертной» [1, с. 104].

Время написания произведения не известно, но в соответствии с пометкой на страницах рукописи можно предположить, что работа написана в период с 1910 по 1920 гг. Работа состоит из 62 страниц и хранится в Институте рукописей (шифр В-201). Поэма, написанная на азербайджанском языке, не завершена.

Произведение написано под влиянием Низами. Кроме того, в некоторых разделах можно встретить отрывки, схожие с произведением «Лейла и Меджнун» Физули и Джаили. В отличие от классических стихов можно встретить и традиционные заголовки. С подобными явлениями можно столкнуться и в произведении А. Гараджадаги «Гиссеи-Лейли и Меджнун». Сходство в том, что Чакер вслед за своими предшественниками написал поэму в стиле аруз, варианте гаджаз. Поэма Чакера в объеме очень мала по сравнению с произведением Низами. «Лейли и Меджнун» Чакера состоит из 1607 строк, из которых 44 строки написаны в стиле газель, 32 строки же написаны в стиле мурабба. Обычно в произведениях, написанных как подражание, т.е. назире, в предисловии упоминаются имена мастеров слова, тех, кого называют своим учителем, стремясь обосновать выбор темы и содержание произведения.

Однако в «Лейли и Меджнун» Чакера мы с этой особенностью не встречаемся. Чакер не упоминает имя Низами и его видных подражателей, таких как Хагиги, Навои, Джаили, Физули и других мастеров слова. Во введении, озаглавленном «Причина написания», об этом ничего не говорится. Чакер не использует такие традиционные зачины, как нет, минаджат, сагинаме и др. Во введении «Эввели-дастан», т. е. «Начало повествования» он непосредственно говорит о событиях, завязке драмы. Подобное отношение к традиции можно охарактеризовать как особенность творческого подхода автора к написанию произведения. Поэма начинается с описания древности событий произведения «Лейли и Меджнун», восходящих к различным сказаниям и легендам:

История предания уходит в древность и легенды,
Так начинается повествование се.

Затем Чакер переходит к восхвалению главы племени Амири, отца Меджнуна, его величия и славы:

Было племя у арабов великое,
И род их славным, знатым был,
И звали племя это Амири
Все подчинялись законам Амири.

Отец Меджнуна был богат, как Гарун-ар-Рашид, однако наследника у него не было, и он от этого очень страдал, постоянно просил милости у Бога, раздавал милостыню бедным и призрелым. День и ночь он молил о милости божьей, чтобы высшие силы даровали ему сына. Всевышний, наконец, сжалился над ним, увидел его щедрые дарования людям и даровал ему, наконец, сына. Радости родителей не было предела. Глава рода Амири, собрав старейшин, провел церемонию наименования сына и нарек сына именем Гейс.

Прошла неделя, как родился сын,
Собрав вокруг себя родных и близких.
Дал мальчику он имя «Гейс»,
И имя было принято с любовью.

Когда Гейс подрос и достиг возраста семи лет, отец отдал его в школу. Вместе с ним учились мальчики и девочки из других племен и родов. Среди них выделялась своей красотой девочка из соседнего племени по имени Лейли. Она привлекла внимание Гейса. Лейли тоже не осталась равнодушной к Гейсу. В то время, как другие дети учили уроки, Гейс проходил уроки любви:

В то время, когда сверстники учились наукам,
Лейли и Гейс учились быть счастливыми.

Постепенно симпатия переросла в страстную любовь. Как они ни пытались скрывать свои чувства от окружающих, все это было видно невооруженным взглядом. В конце концов, эта страсть стала настоящим сказанием о любви, которое переходило из уст в уста. В итоге Гейса все стали звать Меджнуном, что означало «безумный», имеется в виду его страсть к Лейли, от которой он буквально обезумел:

Любимый с любимой стал единым целым,
Как стало явным, все сразу осложнилось.
Узнали все вокруг о страстной их любви.
И отовсюду сыпались упреки,
Но трудно побороть привязанность в любви,
Которая их имена прославила навеки.

Последующие главы носят названия «Признание Лейли и Меджнуна в любви друг другу», «Переживания Меджнуна от любви к Лейли», «Свидание Меджнуна с Лейли», «Сватовство отца Меджнуна к Лейли», «Любовные страдания и тоска Меджнуна по Лейли», «Поиски Меджнуна его отцом», «Сватовство Ибн-Салама к Лейли», и др. Одной из интересных глав поэмы является глава под названием «Поездка Меджнуна в Каабу». Чакер в этом разделе приводит стихи «Молитва Меджнуна в Каабе». Подобного дискурса в поэме Низами нет:

Меджнун в Каабе молит и стонет,
И исповедуется пред господом своим.
О боже, эта скорбь любовная не прихоть, нет,
Пришел к дверям господним я со скорбным сердцем.
Пришел, о Боже, я в Каабу, скорбь излить свою,
И помолиться, водами Зам-Зам реки умывшись.
Во имя преданной Лейли молюсь бессменно,
Ведь все, кто любит, о любви своей зывают неустанно.

Муреббе «Молитва Меджнуна в Каабе» в художественном отношении является одним из лучших мест в поэме. Как и другие «Меджнуны», Меджнун Чакера в Каабе просит бога не освободить его от этой «злосчастной любви», наоборот, просит не лишать его

этой любви даже на мгновение. Страдальческие стенания Меджнуна у подножия Каабы, его мольба о неизбывных чувствах к Лейли, молитвы говорят о том, что он упорен в своих стремлениях, не свернет со своего пути, не избавится от любовных страданий, от любовной горячки.

«Лейли» Чакера, как женский образ, во многом обладает более выразительными характеристиками и чертами, нежели «Лейли» Низами. Это можно видеть по зарисовке сцены выдачи замуж Лейли за Ибн Салама. По решению семьи, Лейли сосватали за Ибн Салама против ее воли. В день свадьбы Лейли, дав пощечину Ибн Саламу, заявила, что ее сердце принадлежит Меджуну, и она любит его. Об этом она заявила достаточно бесстрашно. Подобного решительного шага мы не видим ни в образе Лейли Низами, ни у его подражателей. Именно по таким моментам можно сказать, что Чакер при создании этого месневи не довольствовался лишь анализом творчества Низами, но и ознакомился со всеми литературными персонажами, созданными последователями Низами. Возможно, что нижеуказанный мотив он перенял у Севдаи, его произведения «Лейли и Меджнун»:

Дала пощечину Лейли, его ударив по лицу,
В глазах сверкнули искры гнева.
Меджуну навсегда отдала сердце я,
В пустыне он как птица без крыла.
Лейли поклялась навсегда быть с ним,
И отвернулась от того, кто не по сердцу ей.

А вот строки из произведения Севдаи «Лейли и Меджнун»:

Меджнун страдает от тоски любовной,
И нет любимой рядом с ним подруги.
Душой и сердцем предан я тебе,
И нет другого в мысли у меня, поверь [8, с. 218].

Между «Лейли и Меджнун»ом Чакера и произведением с этим же названием Гамидзаде Джалили есть некоторое сходство, как в содержании, так и в использовании некоторых выразительных средств:

У Джалили:

Лейли как цветок, раскрывшийся в саду,
А для Меджнуна сад весенний как темница.
Лейли, как цвет садовый, ждет любви простой,
Меджнун же, как колючка, ждет жертвы своей.
Лейли – цветок, что озаряет сад,
Меджнун, как мак, стал красным от сердечной боли.
[8, с. 207].

У Чакера:

Лицо Лейли прекрасно, как заря,
Меджнун же, как свеча без подсвечника.
Лейли, как первоцвет сирени неувядающей,
Меджнун как птица – черногрудка.
Лейли цветы сажала в цветнике,
Меджнун искал в смятенье тот цветник.
Хоть выросли цветы Лейли, они прекрасны,
Меджнун смотрел на них и мимо проходил.

В каждом из приведенных отрывков можно встретить множество метафорических выражений, есть сходство в рифмовке строф. Художественное изображение и средства выразительности в месневи достигаются при помощи различных поэтических выражений, которые в каком-то отношении имеют сходство между собой. Чакер воспользовался богатством поэтического выражения Джалили, которое он применил в своем варианте «Лейли и Меджнун». Все это способствовало усилению выразительности поэмы, ее художествен-

ной ценности. Поэт очень выразительно и убедительно показывает страдания возлюбленных, биение сердец, которые не могут перенести разлуку, мастерски показывая это в своей сюжетной линии.

Одним из основных отличий произведения Чакера от поэмы «Лейли и Меджнун» Низами является включение им в стихотворный текст газелей. Это же, в свою очередь, подтверждает тот факт, что Чакер использовал также и сюжет, и композицию «Лейли и Меджнуна» Физули. Поэт стремился через использование этого поэтического приема усилить звучание, эмоциональную напряженность, выразить внутренний мир героев. Об этом исследователи пишут, что «поскольку газели являются эмоциональным образцом выражения чувств и настроений, то здесь поэт в синтезированной форме стремится отразить в определенных чертах героев произведения его основную суть» [3, с. 11]. В целом газели явились хорошим средством для выражения лирического «Я»:

Вы говорите: брось Лейли, другой отдай сердечные слова,
Но не могу ее оставить, пусть на сто разорвут частей.
Душа моя скорбит, и нет лекарства от печали
Нет способа помочь мне, кроме как через нее.
В пустыню вы безумца отпустите, к зверям,
То горем с ними он поделится он, то горам все расскажет.

Эта газель звучит как протест против попытки родственников и племени Меджнуна отдалить его от любимой Лейли. Через разговор с дикими зверями, с природой он критикует общественные отношения, в которых он находится. Гейс стремится объяснить людям, которые не понимают всей его безумной влюбленности, свое состояние:

Мне не нужны слова, помимо слова «Лейли»,
Скажи Лейли, пускай найдет лекарство от болезни.
Душа моя свила гнездо в обличии Лейли,
Она разрушится, когда дыхание ветра локон ее тронет.
И я, Чакер, в тоске от горя несчастного Гейса,
В пустыне бродит он в тоске, бродягой стал из самородка.

Как видно из вышеизложенного, лирический герой поэта, очарованный локонами возлюбленной, стал заключенным темницы ее чар. Он ревнует даже к ветру, треплющему ее волосы. Он жалуется, что дом его души превратился в развалины из-за неутоленной страсти и любви. Душа его в цепях из волос любимой. Он просит сжалиться над ним, дать лекарство от этой любви.

Одной из привлекательных газелей по своей поэтичности является газель «Стенания Меджнуна». Когда Меджнун узнал о том, что Лейли отдают замуж за Ибн Салама, то он взывает к небесам, жалуясь на времена, нравы, общество, на то, что его возлюбленную насильно отдают замуж за богатство, продают за деньги. Эта газель, написанная в XIX в., свидетельствует о многих несчастных девушек, которые похоронили в своей душе заветные же желания и мечты, выйдя замуж за нелюбимого человека:

Вложили насильно длань ее в руку ревнивца,
Быть может, это сказка, что цветок попал не в цветник?
Судьба меня сломила, а дом мечтаний развалился,
Но кто ж отдал любимую в чужие руки?

В поэме Низами мать Лейли, прослышав о несчастной любви Гейса, пригласила его к себе и читала ему наставления. В XIX в. один из подражателей Низами Накям в своей версии «Лейли и Меджнун» показывает, как мать Лейли, боясь огласки, приглашает подруг дочери к себе, чтобы они переубедили Лейли в ее привязанности к Гейсу. У Чакера же этой сцены нет. Образ матери Лейли используется лишь при сочетании браком с Ибн Саламом, в сцене переговоров матери с отцом о создавшейся ситуации. В целом образа матери здесь нет.

В поэме Низами «Лейли и Меджнун» кто-то из племени, к которому принадлежит Лейли, приходит с жалобой к отцу Лейли о том, что ему надоело слушать газели Меджнуна

о своей любви, которые он читал Лейли, причем делал это в виде жалоб и стенаний. Отец Лейли очень разгневался и повелел его наказать. Эта сцена раскрывается в главе поэмы, озаглавленной «Поиски Меджнуна его отцом». Отличие в поэтическом описании заключается в том, что в поэме Низами «Лейли и Меджнун» отец Гейса уговаривает отойти от этого безумного дела, поскольку это может закончиться его смертью, даже хитростью он вернул его домой, сказав, что Лейли его здесь ждет. В «Лейли и Меджнун» Чакера отец Меджнуна не придумывает никакой небылицы, просто предлагает выбросить все это из головы, перестать скитаться по полям и пустыне, вернуться, как и его сверстники, к нормальной жизни, чем-нибудь заняться, и т. д., тем самым не идти к верной гибели. Меджнун здесь однозначно отвечает отцу «нет» следующим образом:

Мне выпала любовь большая, счастлив я,
Судьба распорядилась так, того не миновать.
Я верен избранной судьбе любить и быть любимым,
И очень счастлив, что люблю Лейли.

Чакер, таким образом, убрал некоторые образы, которые тем не менее есть в произведении Низами «Лейли и Меджнун». К примеру, нет образов дяди Меджнуна Селима Амири, Селама Багдадского, Зейда, Зейнеб, старухи, и т. д. Нет и, соответственно, эпизодов с их участием. Нет также эпизодов о встрече Меджнуна с маралами и газелями и их освобождении. Оставлен лишь эпизод о встрече Меджнуна с вороном.

Относительно сравнительного анализа с поэмой Низами «Лейли и Меджнун» можно сказать, что в «Лейли и Меджнун» Чакера связка между отдельными главами относительно слабая, в некоторых же случаях эта связь полностью отсутствует. К примеру, после эпизода о том, как выдали Лейли замуж за Ибн Салама идет газель «Стенания Меджнуна», а затем – «Разговор с вороном». Вслед за этим без видимой связи идет раздел «Касид Лейли для Меджнуна» (касид – форма написания стиха).

Здесь нет, к примеру, эпизодов «Приход отца Меджнуна к нему в пустыню», «Прощание отца с сыном и смерть отца», «Жалобы Меджнуна звездам». В поэме Низами «Лейли и Меджнун» можно поэтапно проследить, как во имя любви Гейс даже отрекается от отца, стремясь достичь своей совершенной, небесной любви. Разумеется, проследить в таком случае весь путь Меджнуна на пути к любовному безумию несколько трудно. Короче говоря, Чакер в своей поэме не выдвигает перед Меджнуном ряд трудных препятствий и испытаний для получения письма от Лейли. Стремительный переход от одного эпизода к другому нарушает логику восприятия событий и поэтичность, эмоциональную насыщенность текста.

Вместе с тем на восприятие положительно влияет то, что автор часто возвращается к искомому сюжету, образы, созданные им, отличаются свежестью и оригинальностью, стиль изложения тоже достаточно привлекателен. В некоторых отрывках произведения явно просматривается самобытность автора, внутренний мир героя, раздирающие его противоречия. Складывается впечатление, что поэт сам пережил противоречивость жизненного мира, его горечь и сладость, и не хочет, чтобы его герои повторяли эти же ошибки. Именно поэтому он, внедрившись в произведение в виде мудрого поэта, стремится внушать своим героям правильные идеи и поступки. В некоторых отрывках поэт достаточно самобытен и сумел отойти от влияния, как Низами, так и Физули. К примеру, в отрывке о том, как Гейс влюбился в Лейли, автор, повествуя о событиях, проявляет свое отношение к героям, их чувствам, а также дает им ряд назиданий, советов, чтобы направить их на верный путь:

Попал ты если в сети для любви,
То должен вытерпеть все муки.
Но там, где муки, нет терпенья,
Не может туча вечно солнце прикрывать.

В произведении Чакера «Лейли и Меджнун» стиль и язык не схожи с подобным произведением Накяма, написанным в тот же период. Язык у Чакера проще и поэтичнее. Здесь используется не столько высокопарный поэтический стиль, сколько возможности народного разговорного языка.

Одной из характерных особенностей поэмы является использование полисемии, омонимии, синонимических выражений, что способствует обогащению выразительности и эмоциональности:

Лейли, как звездочка, средь облаков блистает,
Вот, дома на подушке восседает.

Здесь игра слов: эбр – облако, эбр – подушка. Подобных интересных ассоциаций у него достаточно много, что в целом усиливает поэтическое звучание произведения.

Одна из интересных особенностей произведения заключается в том, что здесь употребляется достаточно слов и выражений из османского наречия турецкого языка. Чакер жил в тот период, т. е. в конце XIX – начале XX вв., когда влияние указанного наречия на языковые процессы в азербайджанском языке было достаточно сильным. Данный процесс приостановился в 30-е годы XX ст., в период сталинских репрессий. Все это было связано со стремлением создать общий алфавит и общий язык между османским турецким и азербайджанским языками. В конечном счете все это оказало влияние на творчество поэтов, подобных Чакеру, в том числе и на Чакера. Элементы османского турецкого языка можно встретить как в поэме «Лейли и Меджнун», так и в других его произведениях:

Лейли сама так привязалась в Гейсу,
Что вспыхнула любовь, как пламя горы Тур.

Здесь, в отличие от азербайджанского языка, в некоторых словах, как в османском наречии турецкого языка, к некоторым словам в начале их прибавляется буква «й», например, «*yüzi*» (должно быть *üzi*, в переводе означает «сама»). Используются слова, такие, как *bana*, *böylə*, *yoq*, *okuyor*, *gidiyor*, *topraq*, и другие, которые принадлежат к турецкому наречию тюркских языков.

Видный тюрколог А.С. Левенд считал, что последнее подражание произведению Низами «Лейли и Меджнун» в стиле месневи написал Накям. Однако эту мысль мы опровергаем, поскольку именно произведение Чакера «Лейли и Меджнун» является последним подобным месневи.

Список использованных источников

1. Араслы Н. Низами и тюркская литература / Н. Араслы. – Баку: Эльм, 1980. – 104 с. (на азербайджанском языке).
2. История азербайджанской литературы. – Баку: Эльм, 2011. – 345 с. (на азербайджанском языке).
3. Бабазаде Б. Лирический стиль в литературе / Б. Бабазаде. – Баку: Эльм, 2008. – 312 с. (на азербайджанском языке).
4. Чингизоглу А. Гаджилылар / А. Чингизоглу. – Баку: Соу, 2004. – 122 с. (на азербайджанском языке).
5. Чингизоглу А. Просвещение в Карабахе / А. Чингизоглу. – Баку: Зардаби – LTD, 2013. – 212 с. (на азербайджанском языке).
6. Институт рукописей НАНА. Мирза Гусейнбек Чакер. «Лейли и Меджнун». – Рукопись. В-201. – 62 с. (на азербайджанском языке).
7. Азизов Э. Карабахский меджлис единства. Деятельность «Difai» / Э. Азизов // газета «Адалят». – 2011. – 5 марта. – С. 9.
8. Левенд А.С. Поэма «Лейли и Меджнун» на арабском, персидском и турецком языках / Агях Сирри Левенд. – Анкара: [б. и.], 1959. – 235 с. (на турецком языке).
9. Маариф Т. Еще раз о Хилале Мюнши / Т. Маариф // «Инджасенет». – Январь 1999. – С. 4–7 (на азербайджанском языке).
10. Мир М.Н. Тезкиреи-Навваб / Мохсун Навваб Мир. – Баку: Азербайджан, 1998. – 89 с. (на азербайджанском языке).
11. Сафарли А. История азербайджанской литературы / А. Сафарли, Х. Юсифли. – Баку: Седа, 2008. – 298 с. (на азербайджанском языке).
12. Тагизаде З. Горизонты жизни / З. Тагизаде. – Баку: Седа, 2011. – 117 с. (на азербайджанском языке).

Починаючи з XIII ст., писати імітації Хамсе Нізамі стало традицією, випробуванням для поетів та письменників не тільки в азербайджанській, але й у всій східній літературі. Деякі з них писали п'ять творів, деякі – сім, ніби змагаючись між собою. У цьому змаганні кожен прагнув створити найбільш досконалий твір, ніж «Пянджи-Гяндж», створений великим Нізамі. Месневі «Лейлі та Меджнун» написаний у XIX ст. Мірза Гусейнбеком Чакером як чергова та, вочевидь, остання фрагментарна месневі-відповідь на «Хамсе» Нізамі. Виявлено схожість та відмінність між зразками месневі у зазначеного автора та «Лейлі та Меджнун» Нізамі. Поряд із Чакером до цієї теми в азербайджанській літературі XIX ст. зверталися також А. Гараджадагі, М.І. Накям, М. Насір.

Ключові слова: Хамсе, Мірза Гусейнбек Чакер, Нізамі, месневі, «Лейлі та Меджнун».

Since XIII century, writing imitation Khamsa of Nizami has become a tradition, a test for poets and writers not only in Azerbaijan, but also in the whole Eastern literature. Some of them wrote five works, some – seven, as if competing with each other. In this competition, each sought to create a more perfect work than «Panji-Ganja», created by the great Nizami. Mesnevi «Layla and Majnun», written in the XIX century Mirza Guseynbek Chaker, as another, apparently the last fragmentary mesnevi response to «Khamsa» by Nizami. Revealed similarities and differences between samples mesnevi the specified author and «Layla and Majnun» Nizami. Along with Chaker, on this subject in Azerbaijani literature of the XIX century also wrote A. Garadzhadagi, M.I. Nakyam, M. Nasir.

Key words: Hamsa, Mirza Huseynbek Chaker, vestments, mesnevi, «Layla and Majnun».

Одержано 14.05.2014.

УДК 821.161.1

Л.В. ВЛАСЕНКО,
*старший викладач кафедри ділової іноземної мови
та міжнародної комунікації
Національного університету харчових технологій (м. Київ)*

ЗВ'ЯЗОК ОБРАЗІВ У ТВОРЧОСТІ І.С. ТУРГЕНЄВА ТА ЗАБУТИХ ПИСЬМЕННИЦЬ РОСІЇ ПОЧАТКУ ХІХ ст.

Статтю присвячено дослідженню творчості видатного письменника І.С. Тургенєва та забутих письменниць початку ХІХ ст. з метою висвітлення основних моментів спорідненості образів творів І.С. Тургенєва і письменниць пушкінської епохи, обґрунтування та донесення до читачів цього матеріалу, що сприятиме поглибленню подальших наукових досліджень.

Ключові слова: забуті письменниці, література, вплив, дослідна діяльність, жіноча творчість.

Сучасні дослідження російської літератури у сфері жіночого письменства проведено не на належному рівні. Значення впливу забутих письменниць на творчість І.С. Тургенєва є незаперечним. Актуальність теми пояснюється значним впливом забутих письменниць на творчість Тургенєва, оскільки деякі з них стали прообразами героїнь його визначних творів. Актуальність проблеми, недостатнє її вивчення зумовили вибір теми нашого дослідження.

Питання впливу творчості забутих письменниць Росії першої половини ХІХ ст., зокрема їхній вплив на творчість І.С. Тургенєва, мало досліджене. Дослідженню творчості забутих письменниць пушкінської доби приділялося дуже мало уваги критиками літератури. Хоча останнім часом ситуація дещо змінилася. Наприкінці ХХ ст. М.Ш. Файнштейн видав книгу «Писательницы пушкинской поры. Историко-литературные очерки» [1], в якій дав детальну характеристику життєвого та творчого шляху жінок-авторів першої половини ХІХ ст. Такі вчені, як І. Савкіна, Н. Пушкарєва, С. Воробйова, Є. Строганова на даний час займаються дослідженням творчості забутих письменниць та поетес, виводять на літературну арену, ознайомлюючи читачів із творами що вплинули на суспільство та культурний розвиток тогочасної Росії, які повертаються із забуття.

Мета статті – проаналізувати праці І.С. Тургенєва в частині дослідження ним творчості забутих російських письменниць 1830–1860-х років, встановлення зв'язку їхньої творчості із розвитком російської літератури, визначення впливу жінок-письменниць на творчість І.С. Тургенєва.

О.І. Білецький – видатний вчений, дослідник літератури, відомий своїми літературними доробками у вивченні творчості класиків російської культури та літератури. Вчений винятковою працездатності та величезної кількості літературних доробок у сфері літератури.

Спроби дослідження творчості забутих письменниць і їхній зв'язок з тоді ще маловідомим письменником І.С. Тургенєвим цікавили дослідника ще зі студентської лави. Отже, серед великого спадку творчих доробок автора почесне місце віддано Івану Сергійовичу Тургенєву.

Як згадує М.О. Габель, студентка О.І. Білецького, «... впервые пристальное внимание А.И. Белецкого Тургенев привлек в 1918 году, когда отмечалось столетие со дня рождения писателя. Молодой ученый читал на харьковских Высших курсах и в университете <...>

устроював засідання, на которых сам выступал с докладами и выпускал своих учеников с чтением их работ о Тургеневе» [2, с. 726].

Обраний курс дослідження творчості І.С. Тургенєва, над яким працював О. Білецький в 1918 р., було спрямовано на дослідження творчості письменника, його внесок у розвиток літератури. Курс починався від добору та аналізу літератури про Тургенєва: кожне згадування, кожен твір, бібліографічні дані про автора. Не було опублікованих повних збірок творів письменника. Звичайно, намагання були, але вони не відповідали повнішим дослідженням. «Одна из главных задач в изучении Тургенева – соби́рание и публикация забытых и неизвестных его текстов, писем. А.И. Белецкий отмечает в этом деле большую заслугу М.О. Гершензона, опубликовавшего в “Русских пропилеях”, т. III, 1916 забытые произведения Тургенева и Н.К. Пиксанова, под редакцией которого в 1915 г. вышел “Тургеневский сборник” с интересными материалами о писателе» [2, с. 727]. Отже, початок було вже покладено, і О.І. Білецький закликав своїх студентів плідно співпрацювати з ним у дослідницькій роботі.

Але потрібно зазначити, що все робиться не так швидко. О.І. Білецький наголошує на відсутності наукової біографії письменника. Адже відомо, що вчений судив про автора саме за його творами. Його цікавить не життєвий шлях письменника, а його вплив на розвиток літератури, який внесок він зробив у класичну російську літературу.

Отже, «первую попытку воссоздания жизни писателя никак нельзя признать удачной. Этой биографией была книга И.И. Иванова “И.С. Тургенев. Жизнь. Личность. Творчество” (1-е изд. – 1896 г., 2-е изд. – 1914 г.)» [2, с. 727]. Але зазначені праці не дали повної і правдивої інформації про творчість І.С. Тургенєва. Наступна спроба наукового вивчення письменника відбулася в 1934 р., коли вийшла за редакцією М.К. Піксанова створена М.К. Клеманом книга «Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева».

Із появою романтизму у творчості І.С. Тургенєва з'являються романтичні нотки. О.І. Білецький в автора відзначив «... тенденцию к изображению своего “я” с проекцией этого “я” на весь мир, его интерес к народной поэзии, но подчеркнул игнорирование им столь характерной для романтиков исторической тематики; молодого писателя привлекала экспрессивность языка романтиков, их стремление к живописанию и эмоциональной выразительности» [2, с. 728].

Дослідження показали, що вплив романтизму дав своє відображення і у творчості І.С. Тургенєва. Відслідкувати вплив романтизму, а також вплив жіночої літератури пушкінської епохи взяв на себе відповідальність вчений О.І. Білецький, намагаючись розкрити всі сторони взаємодії відповідних впливів.

«Оставаясь верным <...> принципу, что писателя нельзя понять вне историко-литературного процесса, А.И. Белецкий указывает на связи тургеневского творчества 40–50-х годов с произведениями русских писательниц этих лет (Е.А. Ган, М.С. Жуковой и др.), в повестях которых вырабатывается уже, начиная с 30-х годов, новый тип романтической героини, получивший свое блестящее завершение в творчестве Тургенева» [2, с. 731].

Слід відзначити, що намагання О.І. Білецького завжди стосувалися дослідження творів автора, а не його життя, творчість письменника він розглядав через призму історичного процесу, адже він вважав, що епоха, суспільний та економічний стан письменника чи поета впливає на його вибір теми для написання твору.

Унаслідок цього саме із написанням магістерської роботи про забутих письменників 1830–1860-х років О.І. Білецький знаходить схожість характеристик та образів у творах Тургенєва і забутих письменників. Шукаючи безпосередній зв'язок, нагадуючи не лише про забутих письменників пушкінської епохи, а й про маловідомі твори письменника, вчений пише працю «Тургенев і російські письменники 1830–1860-х років», яка є частиною великого рукопису вченого «Епізод із історії російського романтизму. Російські письменники 1830–1860-х років», що був написаний у 1918 р. у вигляді магістерської роботи, яка складалася із 30 друкованих аркушів і була захищена майбутнім вченим у Харківському університеті, але, на жаль, до цього часу так повністю і не надрукований. «У свій час через технічну складність друкування дисертація не була опублікована, пізніше сам автор, критично поставившись до її деяких методологічних положень, відмовився від наміру надрукувати книгу повністю, а опублікував лише окремі її частини» [3, с. 6]. Стаття «Тургенев і російські письмен-

ниці 1830–1860-х років», яка є частиною великого рукопису, була видана ще маловідомим вченим О.І. Білецьким у 1923 р.

Що ж об'єднує забутих жінок-літераторок із І.С. Тургенєвим? Критики сходяться на думці, що І.С. Тургенєв писав жіночі образи зі своїх рідних, знайомих, він наскрізь проймався життям жінки, її становищем у суспільстві, переживаннями. Характери своїх знайомих він переносив на папір залежно від свого погляду на жінку, він наділяв її відповідними характеристиками. Також серед таких жінок вчені відзначають і жінок-авторів, як, наприклад, А. Панаєву, Є. Шахову [4, с. 280]. Але О.І. Білецький зазначає, що «есть случаи, позволяющие утверждать, что писательницы (иностранные и русские) воздействовали на Тургенева и чисто литературно, сообщая ему своими произведениями сюжеты, композиционные приемы, отдельные образы для его произведений» [4, с. 286].

Потрібно зазначити, що в праці «Тургенєв і російські письменниці 1830–1860-х років», як зазначає М.О. Габель, «... полемизуя с Д.Н. Овсянко-Куликовским, утверждавшим, что действительность не давала Тургеневу материала для создания женских образов, А.И. Белецкий доказывает, что именно русская действительность отражена в них, что многие известные писателю женщины становились реальными прототипами его героинь...» [2, с. 731].

У творі «Дворянське гніздо» читачі впізнали у головній героїні Лізі знайому Тургенєва – Єлизавету Микитівну Шахову. Хоча сама вона і заперечувала це, але критики вбачали в цьому свою правоту – надто доля героїні була схожою з життям Є. Шахової [4, с. 282–283]. Адже він читав її твори, знав як склалася її доля, що про неї як про поетесу почали забувати, а у 30–40-х роках її сприймали критики, позитивно відгукувалися про творчість ще досить молодій особі.

Епосі романтизму притаманні прекрасні, світлі почуття, окрилені надії та мрії, благородні діяння. Усе мирське відходило на другий план, «Задумываясь о сущности бытия, писатели прежде всего обращали внимание на непрочность, быстротечность и переменчивость всего сущего. Это относилось и к природе (к макрокосму) и человеческой жизни (микрокосму)» [5, с. 59]. Твори характеризувалися своєю розчарованістю у житті, несприйняттю дійсності, бажанням втекти від навколишньої реальності. Отже, доба чуттєвості характеризується своїми глибокими переконаннями, сповіддю автора, вираженням свого власного «я», своїх переживань, уподобань. І жінки-письменниці, і поетеси намагалися передати все це, не звертаючи уваги ні на суспільство, ні на рідних та знайомих; їм хотілося кричати, випустити з себе жар слова. Вони почали зміни з себе, із свого життя. Своєю творчістю, спробами змінити життя не лише своє, а й життя жінок цілої країни, вони переносять свій біль, крик, зреченість у твори. Вони навіть не замислюються, чим це їм все загрожує, що їх чекає завтра, вони роблять усе, аби задумане ними збулося, щоб своїми творами достукатися до сердець людей, показати, що жінка – це не лише домогосподарка, що у неї є своя точка зору, яку вона може самостійно виразити суспільству.

Іван Сергійович Тургенєв – видатний російський письменник XIX ст. Він не боявся описувати нове, притаманне тому часу, «... был чуток ко всему новому в русской действительности. Он умел подмечать и откликаться на все живые и острые явления современности, ставит в своих произведениях именно те вопросы русской жизни, которые волновали общественную мысль» [6, с. 521].

Коли Тургенєв з'явився на літературній ниві, деякі з авторок уже йшли у забуття – це Зінаїда Волконська, Єлизавета Кульман, Надія Дурова, Сарра Толстая та інші, які вплинули на його творчість. Але разом із ним у цей самий період видають свої твори «все остальные русские писательницы 30–60-х годов; поэтессы Е.Н. Шахова, А.П. Глинка, романистка Е.А. Ган (Зенеида Р-ва), <...> беллетристка Е.П. Ростопчина и К.К. Павлова, беллетристики 50–60-х годов Н.Д. Хвощинская (В. Крестовский), А.Л. Панаева (Н. Станицкий), <...> Евгения Тур, В. Энгельгардт (Ольга Н.), Кохановская...» [4, с. 280].

Ще однією причиною зв'язку Тургенєва із жінками-письменницями автор вважає «возможность заглянуть в глубину женской психологии <...> писательниц, считавших своей обязанностью высказывать и подчеркивать именно свое женское “я”» [4, с. 281].

К.Д. Бальмонт зазначає, що «женщина была основным верховным божеством всего его (Тургенева) творчества, <...>, Тургенев был первым поэтом русской прозы, равного которому доныне еще не было...» [7].

Але як і всі чоловіки, які мали стосунок до літератури, Іван Сергійович по-різному ставився до творчості жінок-письменниць: то він схвалює їхню працю, то навіть відомих авторок не вважає за колег.

На думку О.І. Білецького, немає жодної розбіжності між Лізою Калітіною з «Дворянського гнізда» і Єлизаветою Шаховою. Адже їхнє життя досить однакове: у творі Ліза йде у монастир, і Шахова у свій час була монахинею, вони обидві повинні були піддатися своїй долі, але ніхто не здогадувався про їхню душевну боротьбу, про їхній крик душі, який вони тримали в собі, не відкриваючи його назовні. «Перелистывая сборники Шаховой, мы не раз отметим у нее настроения, аналогичные настроениям и переживаниям Лизы Калитиной. И ее пришлось бы назвать “иррациональной натурой”. Уже в ранних своих стихах она говорит о необходимости жалеть: “моею мыслью вечной было людей несчастных сожалеть”. Покорность – призвание и участь женщины: любить, всем жертвовать, таиться, повиняться и молчать”, – вот как она говорит об этом призвании» [4, с. 285]. Та і сам І.С. Тургенев говорить, що «... можно быть человеком, хотя и страдающей, но живой души, которой доступно высокое понимание целей и назначения человеческой жизни» [6, с. 534].

Не можна говорити, що Є. Шахова не права, говорячи такі слова про призначення жінки у суспільстві, у сім'ї того часу. Адже відомо, що саме таким було життя жінок кінця XVIII – початку XIX ст., і таке становище у житті суспільства спричинило появу жіночого письменства у Росії.

Так чи заперечував свої образи Тургенев у інших письменників і письменниць? О.І. Білецький відповідає на це питання так: «можно ли предполагать литературные влияния у писателя, неоднократно подчеркивавшего, что он в своем творчестве всегда отправляется от живой действительности, а не от идей или книг» [4, с. 290].

Звичайно, можна говорити про запозичення образів та характерів, але ж це ясна річ. Читаючи твір, читач переноситься в епоху його написання, переживає події героїв. Отже, письменнику може сподобатися сама думка твору, стиль написання, час або місце, і, захопившись своїми думками, він пише зовсім інший твір, зі свого власного погляду. Але критики літератури зазвичай знаходять такі подібності, досліджуючи творчість авторів, порівнюючи їхні твори. «Влияние одного писателя на другого может сказаться в усвоении последним чужого сюжета или отдельных эпизодов сюжета, в перенимании особенностей постройки, в элементах слога» [4, с. 290].

Бачення чужих образів у письменника може викликати чіткіше та ясніше усвідомлення та передачу своїх характерів, коли пише власний твір: «... чужой образ, чужой сюжет, стилистическая формула <...> являются для Тургенева средством сознания, прояснения какого-нибудь своего, смутно носящегося в воображении образа или сюжета» [4, с. 290]. Так і Іван Сергійович, маючи в голові картини, образи, замальовки до якогось свого твору, але не маючи змоги їх з'єднати в єдине ціле, можливо, знаходить головну свою ідею-задумку саме в чужому творі, але зазначимо, що лише ідею, а не повністю подібний сюжет твору. Отже, таке запозичення не є виключенням для І.С. Тургенева. «Вполне естественно, что этой опорой в отдельных случаях для Тургенева могли быть и произведения писательниц – и не только Жорж Санд и несоизмеримых с нею по влиянию русских писательниц» [4, с. 291].

О.І. Білецький зазначає, що творчість І.С. Тургенева дещо змінилася в середині 30–50-х років XIX ст., «начинается серия произведений, где художник выступил перед нами сформировавшимся мастером своего стиля» [4, с. 294]. В його творах з'являється більше філософських мотивів, передається настрій героїв, їхнє ставлення до життя. Зміна суспільного життя, вихід жінки у світ літератури, ознайомлення із творчістю Жорж Санд – все це спричинило зміну і самого письменника і стиль його написання. На думку вченого, творчість раннього Тургенева – це романтичні нотки, а з середини 40-х років О.І. Білецький відносить письменника до прихильників натуральної школи.

Відповідно до сказаного О.І. Білецький наголошує, що творчість таких письменниць, як О.А. Ган, М.С. Жукова, Є.М. Шахова, Є. Тур має безпосередній вплив. Все, що притаманне І.С. Тургеневу «свойственные и “женскому” литературному творчеству 30–50-х годов, такому же автобиографическому по элементам сюжета, лиро-эпическому по форме, с таким же особенным вниманием к женской психологии...» [4, с. 295].

Таким чином, проведені дослідження дають змогу зробити висновок, що схожість у творчості І.С. Тургенева та жінок письменниць є незаперечною. Але головне, на думку автора праці «Тургенев і російські письменниці 1830–1860-х років», є «... гораздо важнее, <...> сыграли их произведения в целом – как продукт определенной писательской группы – в выработке нового типа романтической героини как у Тургенева, так и вообще у русских писателей конца 50–60-х годов» [4, с. 299].

Слід зазначити, що Тургенев у своїх творах змальовував особистості ліричні, романтичні, які, в основному, жили серцем, душею, а не покладалися на думку суспільства. «Тургенев <...> в своих произведениях дает нам ряд героинь, воплощающих для него ту душевную полноту и цельность, какой напрасно он искал в себе и в людях своего поколения» [4, с. 299].

Жінки-письменниці у своїх творах описували життя жінки, її залежність спочатку від батьків, а потім від чоловіка, вони «... работали в кругу определенных сюжетов, с одной стороны дававших зрелище неравной борьбы, которую высокоодаренная, ищущая свободы и самостоятельности женщина ведет со светом и его предрассудками, с семьей и ее деспотизмом, с другой – раскрывавших сокровища ума и сердца, таящиеся в женской личности, абсолютную ценность этой личности» [4, с. 301]. Отже, жінка піднялася з колін, показала своє призначення в суспільстві, своє покликання, вона може тепер відстояти свої ідеї і бажання, поділитися переживаннями і сподіваннями із цілим світом.

Потрібно зазначити і той факт, що непорозуміння та неповага до творчості жінок-письменниць не оминула і Тургенева – «изображающий провинциальных “эмансипées” всегда с некоторой долей раздражения» [4, с. 302].

Слід відзначити, що в цій праці О.І. Білецький знову наголошує на тому, що потрібно вивчати все в сукупності, «гений – меловая гора, созданная работой бесконечного числа микроскопически малых существ» [4, с. 305], що жінки-письменниці, хоч і не мали такої великої популярності і поваги серед читачів та критиків, як І.С. Тургенев, все ж таки заслуговують на згадування їх у літературному процесі Росії першої половини XIX ст., вони зробили свій внесок, можливо, і не значний, але все ж таки вони заслуговують щоб про них пам'ятали як жінок-письменниць, чия творчість змінила світогляд не тільки самої жінки, а й думки чоловіка про жінку як про особистість.

І.С. Тургенев у своїх творах намагався пробудити дух людей, розворушити їхню свідомість, показати їм більше чим їхнє розмірене життя, що потрібно прагнути до чогось кращого, нового, світлого, що змінить наше життя на краще майбутнє.

«Нет такого произведения поэзии, которое стояло бы изолированно в литературной среде и к которому нельзя было подыскать аналогий и параллелей в области сюжета, композиции, стиля» [4, с. 291].

Отже, критики шукають схожість у різних авторів, досліджуючи творчість самого автора, його вплив на літературний процес, тобто, місце автора у літературі. «Сравнения, устанавливающие не только черты сходства, но и черты различия, помогают нам глубже понять само изучаемое нами явление» [4, с. 291].

Потрібно зазначити, що у творах Тургенева героїням притаманні властивості тогочасної жінки: вони віддані власній сім'ї, чоловіку, дітям. Щоб виразити себе, свої почуття для героїнь характерна у творах сповідь – душевний крик жінки, яким вона може поділитися лише з найближчою людиною або викласти свої думки на папері. «Подобные исповеди нам не раз приходится выслушать в романах русских писательниц 30–60-х годов: излюбленная форма “женской” беллетристики» [4, с. 292]. Отже, не дивно, чому Тургенев запозичує образи жінок пушкінської епохи, тому що цей час є найбільшим сплеском творчості жінок-письменниць, які, на жаль, пішли в забуття.

Усе сказане дає змогу зробити висновок, що Тургенев, не вбачаючи в цьому нічого осудного, розповідає про життєвий шлях письменниці (іноді, навіть, не змінюючи імені героїні), тим самим, залишаючи про них пам'ять нащадкам.

Перспективи подальших досліджень цієї проблеми вбачаємо в дослідженні впливу творчості забутих письменниць першої половини XIX ст. на І.С. Тургенева та дослідження жіночого письменства відповідної епохи.

Список використаних джерел

1. Файнштейн. М.Ш. Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки) / М.Ш. Файнштейн. – Л.: Наука, 1989. – 175 с.
2. Памяти ушедших писателей. А.И. Белецкий // Литературное наследство. Т. 76: И. Тургенев. Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1967. – С. 725–734.
3. Гудзій М.К. О.І. Білецький / М.К. Гудзій – К.: Дніпро, 1959. – 50 с.
4. Білецький О.І. Зібрання праць у п'яти томах. Т. 4. Російська література та російсько-українські зв'язки / О.І. Білецький. – К.: Наукова думка, 1966. – 680 с.
5. История романтизма в русской литературе. – М.: Академия Наук СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 1979. – 314 с.
6. Творчество И.С. Тургенева. Сборник статей / под общей редакцией С.М. Петрова. – М.: Наука, 1959. – 577 с.
7. Бальмонт К.Д. Современные записки / К.Д. Бальмонт. – Париж:, 1921. – № 4. – 126 с.

Статья посвящена исследованию творчества величайшего писателя И.С. Тургенева и забытых писательниц XIX в. с целью осветить основные моменты родства образов произведений И.С. Тургенева и писательниц пушкинской эпохи, обосновать и донести до читателей данный материал, что будет способствовать углублению дальнейших научных исследований.

Ключевые слова: забытые писательницы, литература, исследовательская деятельность, влияние, женское творчество.

The article is devoted to the research of work of the greatest writer I. Turgenev and the forgotten authoresses of the XIX century. The basic moments of similarities of characters of I. Turgenev's works with the authoresses of the Pushkin epoch, to describe and light up to the readers this material that will contribute the further scientific researches.

Key words: forgotten authoresses, influence, literature, research activity, women creation.

Одержано 21.04.2014.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.2.09

Л.К. ОЛЯНДЕР,

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри слов'янської філології*

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)

ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКА ЛЮДСЬКИХ ДОКУМЕНТІВ: НАЗВА ЯК ТЕКСТ

У статті *людський документ* останнього часу (2011–2013 рр.), присвячений епосі українського шістдесятництва, представлено невід'ємною складовою літературного процесу, що сприймається «як єдиний духовний організм» (О. Гончар), детально проаналізовано поетику назв спогадів, взятих за цілісний текст і в діалогічних відношеннях, чотирьох авторів – М. Руденка («Найбільше диво – життя»), І. Дзюби («Не окремо взяте життя»), І. Жиленко («homo feriens»), С. Кириченко («Люди не зі страху»), зокрема, охарактеризовано специфічну структуру заголовків, що відповідає закодваному в них художньо-філософському змісту, який розгортається в тексті творів, і є афористичним виразом світоглядних та життєвих позицій не лише кожного з авторів, а й всього покоління українських шістдесятників.

Ключові слова: афоризм, контекст, концепт, людський документ, наратив, поетика, структура, текст.

– Ви забрали в нас все, тепер хочете забрати останнє – мову. Навіщо вона вам? А ми без неї – не ми: якщо не стане її – не стане і нас.

Олесь Гончар. 24.09.[19]75. Репліка. Щоденники.

Українці – це нація, що її витіснили з життя шляхом фізичного знищення, духовної експропріації, генетичних мутацій, цілеспрямованого перемішування народів на її території, внаслідок чого відбулася амнезія історичної пам'яті і якісні втрати самого національного генотипу.

Ліна Костенко. Гуманітарна аура нації і дефект головного дзеркала.

Воля – це унікальне, велике, обсяжне, глибоке поняття. Для людини, для її нормального стану – необхідне, як повітря, вода, їжа! Волю оспівують з давніх-давен і поети, і мистці, і вчені, про неї мріють і народи, і окремі люди! За неї віддають життя, витримують нестерпні муки та не зраджують їй!

Ніна Вірченко. Зернини життя мого.

Олесь Гончар, осягаючи думкою розвиток українського красного письменства, висловив судження методологічного характеру: «Література народу – різних часів і різних поколінь, – пише він у щоденнику 30.10.[19]80 р., – має розглядатись як *єдиний духовний організм*. Шевченко, Франко, Тичина, Симоненко, Ліна – це ж все єдність» [4, с. 2, 435].

У цю нерозривну єдність невід'ємною складовою входять і мемуарні твори шістдесятників, написані у 2011–2013 рр., зокрема спогади М. Руденка, І. Дзюби, І. Жиленко, С. Кириченко, котрі слушно визначаються терміном – *людський документ*.

Мета статті полягає в тому, щоб, виходячи з положення О. Гончара про літературний процес, охарактеризувати поетику назв спогадів М. Руденка, І. Дзюби, І. Жиленко, С. Кириченко, розкрити специфіку їхньої структури, що відповідає вміщеному в них художньо-філософському змісту, життєвій позиції кожного з них і всього їхнього покоління.

Активізація жанру спогадів в українському красному письменстві має свої специфічні причини, головна з них полягає не лише в тому, щоб просто – хоча і це важливо – *прожити й розповісти* (вираз А. Дімарова) про власне життя і про свій час, а й у гострій потребі встановити історичну правду в житті народу, правду, яка або спотворювалася – часто-густо із злочинним наклепом – режимним офіціозом, або замовчувалася. Невипадково в спогадах А. Дімарова «Прожити й розповісти» (1997), зворотним читанням у заголовку епічність слова *прожити* – пройти життя день за днем – набуває яскраво вираженої експресії: то треба ж було все *пережити* і *вистояти!!!* А слово *розповісти* звучить як обов'язок донести до нащадків правду такою, якою вона є. І правда ця знайшла свій вираз у гіркоті і душевному болю письменника, коли він говорив про долю своєї матері, яка докладала великих зусиль, щоб врятувати своїх дітей:

«Колись, – згадував слова своєї неньки А. Дімаров уже наприкінці свого земного шляху, – сказала: “Синку, мабуть, як і вмиру, а в мене жиж-ки від страху труситимуться”. Залякане покоління наших батьків...” [16].

У нашому сьогоденні, коли відбувається відродження історичної пам'яті українського народу, *людський документ / свідчення* набуває особливої ваги, бо в ньому йдеться про те, як глобальні події впливали на долю і характер людини і як людина реалізувала себе і своє життя в несприятливих, а то й трагічних для неї обставинах, коли наповнювалися особливим смислом актуальні слова ліричного героя з пастернаківського «Гамлета»:

Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти [11, с. 511].

Для детального аналізу назв людського документа не випадково обрано чотири книги спогадів – «Найбільше диво – життя» (2013) М. Руденка, «Не окремо взяте життя» (2013) І. Дзюби [5], «Ното feriens» (2011) І. Жиленко [6] і «Люди не зі страху» (2013) С. Кириченко [7]: у них крізь власну долю, неповторну особистість, її світогляд і індивідуальність стилю кожного з авторів виразно проступає спільність обраних ними для осмислення життєвого шляху основних координат, що є каркасом для всієї конструкції твору. І це знайшло свій виразний відбиток у заголовках їхніх творів, заголовках / афоризмах, які, насамперед, варто розглядати як *текст / код*, де зашифровано всі смисли, що поступово і різнобічно *про-Являються* (графічне вираження цього процесу дано Т. Гундоровою) під час його сприйняття всього тексту. Але цього недостатньо. Щоб *проЯвлення* прихованих смислів, у тому числі *Буттєвого* характеру не тільки ставали більш зримими, а й сприяли виникненню філософських інтенцій, потрібен експериментальний підхід. На нашу думку, доцільно назви спогадів М. Руденка, І. Дзюби, І. Жиленко і С. Кириченко поставити поряд, вважаючи їх за частини єдиного поліфонічного, багатоголосого тексту, що формується в реципієнта, який спочатку сприймає *Життя* як *диво*, далі бачить одиницю в контексті *множин*, які, у свою чергу, складаються з одиниць (*не окремо взяте життя*), такою одиницею є *Ното feriens* (людина, що святкує життя), і ця людина не знає страху. За цих умов уже лише почергове читання назв – тобто по горизонталі – складає *сюжетну* канву, на тлі якої розкривається гуманістична концепція *Людини*, концепція, що сформована доленосними фактами історичної дійсності.

Можливості скласти чітке концептуальне уявлення про людину лише на підставі вишуканих по горизонталі заголовків: «Найбільше диво – життя» – «Не окремо взяте життя» – «Ното feriens» – «Люди не зі страху» – обумовлені їхньою специфікою. Назви, які дали своїм мемуарам М. Руденко, І. Дзюба, І. Жиленко і С. Кириченко, не просто афористичні, що має бути властиво будь-якому заголовку [10, с. 277]. Це *заголовки / афоризми*, які за своєю

завершеністю є прислів'ями. Афоризми «Найбільше диво – життя» та «Люди не зі страху» можуть застосовуватися реципієнтом у різних випадках життя, як всі крилаті слова. А назва І. Дзюби актуальна ще і в методологічному плані, тоді, коли виникає потреба охарактеризувати ту чи іншу постать. Ці заголовки настільки самодостатні за своїм смислом, що можуть існувати самостійно, стимулюючи творчі здібності сприймача. Саме так вчинив Ч. Айтматов з поетичним рядком Б. Пастернака: «*И дольше века длится день*», конкретизуючи цей вираз історією Буранного полустанку. А. Димаров говорив: «Я весь час прагнув зробити із читача співавтора, щоб він теж побув у моїй шкурі й в деяких місцях навіть додумав сюжет». Властивості заголовків М. Руденко, І. Дзюби, І. Жиленко і С. Кириченко нашоухують читача / співавтора на інтенції.

Водночас співвіднесені один з одним заголовки мемуарів; «Найбільше диво – життя» – «Не окремо взяте життя» – *Homo feriens* – «Люди не зі страху» – складають той *гіпертекст*, який дозволяє встановити перегуки меж повними текстами спогадів і по горизонталі, і по вертикалі.

Розгляд цих назв дає підстави виявити основні кодові константи, на які спираються з особливим акцентуванням роздуми авторів над прожитим ними біографічним та історичним часопросторами і які визначають наративну стратегію творів:



При цьому кожен з авторів у заголовку своїх спогадів надає домінуючу роль одному з концептів, не применшуючи значення іншого. Так, у М. Руденко концепт *життя* є головним, але акцент він ставить на слові *диво*, враховуючи його семантичні аберації контроверсійного характеру, що й позначає СУМ:

«*Диво* – те, що викликає подив, здивування, чудо....стан, викликаний здивуванням» [14, с. 272].

Отже, основним концептом спогадів М. Руденка є словосполучення *диво – життя*. І не випадково Є. Сверстюк насамперед почав розшифровувати зміст слова *диво*:

«Цікаве життя. Безбарвне життя. Безмістовне життя. Трудове життя. За цими словами – людські обличчя» [13, с. 9].

Водночас Є. Сверстюк останнім реченням вказує на те, що і М. Руденко, як і І. Дзюба, бере кожне життя *не окремо*. І багато зображених ним людей є – до речі, як і сам автор, – людьми *не зі страху*, людьми, котрі люблять життя, і про яких можна сказати: кожен з них – *homo feriens*.

Розглядаючи заголовок спогадів М. Руденка, важливо звернути увагу на *тире*, ще втрачає свій нейтралітет до змісту, що створює *паузу* і тим самим – раптом, як сполох! – викликає в уяві сприймача цілісну візуальну картину часопростору *Життя*, з безмежністю і протиріччям його проявів, картину часопростору, котрий синтезує в собі *Буття* і *побут*, протистояння *Добра* і *Зла*, високого і низького, злети Людського Духу і падіння людини до нелюда. Усе це створює атмосферу очікування відповіді в подальшому тексті на низку питань: «яким же постане *диво життя* в ньому?», «у чому і яких формах проявиться це *диво*» і т. ін.

Концепт *диво – життя* починає розкриватись через структуру руденківських спогадів, які складаються з двох книг. У другій книзі *диво* як *здивування* проявляється в повну силу: здається невірогідним те, що людину карають саме за те, що вона є *Людиною* – творчою, талановитою, чесною, непідкупною, волелюбною, за те, що вона прагне свободи для себе і свого народу. І відбувається це тоді, коли, здавалось, по *сталінізму* було нанесено *нищівний удар*, а насправді «*державна не переставала бути тоталітарним драконом*», а «*особи, які нею керували, намагалися надати їй бодай трохи гуманнішого вигляду*» [12, с. 319]. І назва розділу першої книги – «Криза партійної ідеології» – слугує першою сходинкою до трагедії героїчного покоління шістдесятників, які вступили у боротьбу з *тоталі-*

тарним драконом: заголовки відзначають етапи страдницького шляху всього складу української Гельсінкської групи: «Донецька в'язниця» – «Слідство» – «Суд у Дружкіці» – «Дорога до Мордовії» – «Зона ч. 19» <...> – «Кучинські тортури» та ін.

Ось тільки одна сцена в карцері, в якій зображено безглузду жорстокість, що викликає здивування:

«Під віконцем щось схоже на низеньку призьбу, також із бетону. Гострий виступ покритий сивим морозяним хутром, але в мене немає сил – лягаю на підлогу, голову кладу на призьбу, плечима впираюся в промерзлий бетон. Так я робитиму і сьогодні, й завтра по кілька годин на добу – треба ж такі дати спочити немолодим ногам і покаліченому хребту. <...> Хлопці вимагають, аби до мене прийшов лікар. Лікар приходить – той самий, що “лікував” Некіпелова, мої друзі йому пояснюють:

– Микола Данилович – інвалід війни, в нього ушкоджений хребет. Йому потрібне нормальне сидіння, бодай простенький стілець. Але обов'язково зі спинкою.

Лікар зникає, натомість з'являється сам підполковник Федоров. Від оголошує через відчинену кормушку:

– Засуджений Руденко! Ви знов підбурюєте інших. Поясняю: ви втратили право називатися інвалідом Вітчизняної війни. Незабаром це буде оформлено документально.

Підполковник люто грюкнув кормушкою й пішов геть. Ми всі спантеличені його дивовижною заявою: як можна інвалід втратити право на інвалідність» [12, с. 656].

Аналіз назв розділів свідчить, що вони послідовно розкривають заголовок усієї книги – «Найбільше диво – життя». Проте концепт *диво – життя* у своєму синонімічному визначенні – *світ прекрасний* з'являється лише в тексті [12, с. 22]. Вираз *світ прекрасний* – це певною мірою інтертекстуальна вставка, тому що на пам'ять приходять слова О. Блока з поеми «Возмездие»:

*Сотри случайные черты –
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, – поймешь, где тьма* [2, с. 355].

Процитовані рядки російського поета виражають призначення і сенс життя М. Руденка, який для того, щоб стерти *случайные черты* – хоча не такі вже й випадкові – зійшов на свою Голгофу, відстоюючи гідність та свободу, свою та свого народу, і тим одержав право гордо казати чи думати: *Я – Homo feriens, Я – Людина не зі страху, Я є не переможеним жорстокою владою і святкую свою Перемогу*. Звичайно – це вже інтенція: М. Руденко, який любив красу життя і вмів радіти їй, особисто таких слів про себе не говорив і не писав. І в заголовках спогадів тільки один раз прозвучало: «Радісна несподіванка».

У сюжетній канві назви книги С. Кириченко. «Люди не зі страху. Українська сага. Спогади» в центр потрапляє визначення жанру – сага, що в суспільному тезаурусі активізують словникові визначення терміна, тому що воно передбачає, як відомо, очікування. На нашу думку, доцільно враховувати трактування *саги* як «Літературознавчим словником-довідником» (К., 1997) Романа Гром'яка, Юрія Ковальова та ін., так і «Поэтическим словарем» (М., 1966) Олександра Квятковського, бо вони уточнюють один одного. Спільним є головна ознака саги – це «оригінальні та перекладні епічні (історичні та героїчні твори) з віршованими вставками» [10, с. 622]. Проте українським дослідником пропущено, на нашу думку, суттєве для жанрового усвідомлення книги С. Кириченко слово *пісня*, на що звертає увагу О. Квятковський: «САГА (др.-сканд. *saga* – *песнь, повествование*) название древнескандинавских и древнеирландских сказаний о легендарных героях и исторических деятелях» [8, с. 252]. Слово *пісня* в українській сазі С. Кириченко підкреслює ліричне вираження долі мужніх і героїчних людей – хоча вони себе такими не вважали – які складали покоління шістдесятників, і які з будень українського буття в умовах жорстокого й лицемірного режиму постали як *«рыцари без страха и упрека»*, як душа і гордість нації.

Якщо заглибитись у заголовок «Люди не зі страху», то асоціативно і мимовільно згадується назва книги П. Вершигори «Люди с чистой совестью». Іншими словам, *люди не зі страху* – *люди з чистою совістю*, тобто заголовок спогадів С. Кириченко має ознаки інтертекстуальності. Л. Бублейник у статті «Интертекстуализация как средство создания словесного образа» зауважувала: «Обязательным условием и предпосылкой “узнаваемости” перестроенного интертекста является сохранение ритмико-синтаксической структуры и – отчасти – лексического наполнения» [3, с. 295]. Усі ці ознаки спостерігаються в афоризмі «Люди не зі страху», а незначне порушення у ритмі при поєднанні обох назв лише підкреслює духовну стійкість шістдесятників.

Афористичність філософського спрямування властива і для Ірини Жиленко, яка стверджувала торжество радості непереможеного життя. Вона послідовно відстоювала людину і її життя як найвищу цінність, у чому яскраво проявилася послідовна гуманістична спрямованість не лише спогадів, а й всього доробку поетеси, яка до останнього свого часу стверджувала: «Лично для меня человек и его жизнь – это все» [Цит. за: 15]. І як заповіт звучать – тепер і від самої І. Жиленко – наведені нею слова з листа Опанаса Заливахи, написані ним незадовго до смерті, якими поетеса завершує свої спогади:

«Людські трагедії і страждання – занадто велика плата за ту крих-
тинку часу, яку ми зємо життям. Але – цікаво. І це єдине найкраще, що
є в житейській грі, – оця цікавість, надія, чекання, подив» [6, с. 774].

Ось чому її лебедина пісня – спогади, де життя постало у всіх його проявах, в тому числі і трагічних, носить оптимістичну назву «Homo feriens».

На завершення треба зазначити, що вишикуваний тут рад назв спогадів – «*Найбільше диво – життя*» – «*Не окремо взяте життя*» – «*Homo feriens*» – «*Люди не зі страху*» складають певний смисловий центр, котрий може притягувати до себе інші назви мемуарної прози, присвяченої шістдесятникам. Так, у коло їхнього тяжіння органічно входить книга Н. Вірченко «Зернини життя мого», В. Захарченко «У магнієвому сполохові» та ін. Кожен автор у назві, акцентуючи увагу на різнобічних проявах життя, тим самим не лише особисто стає в діалогічні відносини, а й залучає до діалогу і інтенцій читача. Досліджуючи поетику назв спогадів, можливо скласти аксіологічну *карту / путівник* мемуарній прозі шістдесятництва, що дозволить, з одного боку, засвоїти повною мірою весь ареал *людського документа*, який висвітлює стійкість і волелюбність українського народу, збагачує його пам'ять щирою і правдивою розповіддю про його героїчне та трагічне минуле; вселяє віру в майбутнє державності України; з іншого – дає змогу досягнути поетичну красу і смислову ємність апокрифічних мемуарних назв, які збагачують образність української художньої мови. При цьому важливо встановлювати і розкривати семантичні зв'язки між назвами, що породжують нові смисли. Перифразуючи слова Н. Астрахан, треба наголосити, «*конкретна інтерпретація таких зв'язків має перебувати в центрі уваги філософії та естетики як філософської дисципліни*» [1, с. 15], а також літературознавства. І ця велика робота лежить попереду: поетика назв людського документа про шістдесятників потребує подальшого глибокого вивчення.

Список використаних джерел

1. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання / Наталія Астрахан. – К.: Академвидав, 2014. – 432 с.
2. Блок А. Возмездие / А. Блок // Стихотворения и поэмы: В 2 т. Библиотека поэта. Малая серия. – М.: Сов. писатель, 1961. – Т. 2. – 459 с.
3. Бублейник Л. Вибрані праці / Л. Бублейник. – Луцьк: ПВД Твердиня, 2013. – 703 с.
4. Гончар О.Т. Щоденники: у 3-т. / упорядн., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар [Худож. оформ. М.С. Пшінки] / О.Т. Гончар. – К.: Веселка, 2003. – Т. 2 (1968–1983). – 607 с.
5. Дзюба І. Не окремо взяте життя / І. Дзюба. – К.: Либідь, 2013. – 760 с.
6. Жиленко І. Homo feriens / І. Жиленко. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
7. Кириченко С. Люди не із страху / С. Кириченко. – К.: Смолоскип, 2013. – 920 с.

8. Квятковский О. Поэтический словарь / О. Квятковский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.
9. Костенко Л. Гуманітарна аура нації і дефект головного дзеркала / Ліна Костенко. – К.: Видавничий дім «KM Acadtmia», 1999. – 32 с.
10. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковальов та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
11. Пастернак Б. Доктор Живаго / Б. Пастернак // Собр. соч.: В 5 т. – М.: Худож. лит., 1986–1991. – Т. 3. – 734 с.
12. Руденко М. Найбільше диво – життя / М. Руденко. – К.: ТОВ «Видавництво “КЛІО”», 2013. – 696 с.
13. Сверстюк Є. Зачарований життям / Є. Сверстюк // Руденко М. Найбільше диво – життя. – К.: ТОВ «Видавництво “КЛІО”», 2013. – С. 7–18.
14. Словник української мови (СУМ): В 11 т. – К.: Наукова думка, 1970–1980. – Т. 2. – 550 с.
15. Таран Л. Ирина Жиленко: человек созидаящий – человек, празднующий жизнь [Електронний ресурс] / Л. Таран. – Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/article/print/CULTURE/irina_zhilenko_chelovek_sozidayuschiy_chelovek_prazdnuyuschiy_zhizn.html
16. Терен Т. Неопублікована розмова з Анатолієм Дімаровим: Шкодою, що в такий страшний час жив, коли не можна було писати правду [Електронний ресурс] / Т. Терен, спеціально для УП. Життя 07. 07. 2014. – Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/person/2014/07/7/174315>

В статье человеческий документ последнего времени (2011–2013 гг.), посвященный эпохе украинского шестидесятилетия, представлен неотъемлемой емкой составляющей литературного процесса, который воспринимается «как единый духовный организм» (О. Гончар); детально проанализирована поэтика названий воспоминаний, рассмотренных как целостный текст и в диалогических отношениях, четырех авторов – Н. Руденко («Найбільше диво – життя»), И. Дзюбы («Не окремо взятє життя»), И. Жиленко («homo feriens»), С. Кириченко («Люди не зі страху»), в частности, охарактеризована специфическая структура заголовков, отвечающая тому закодированному в них художественно-философскому содержанию, которое разворачивается в тексте произведений, и являющаяся афористическим выражением мировоззренческих и жизненных позиций, не только каждого из авторов, но всего поколения украинских шестидесятников.

Ключевые слова: афоризм, контекст, концепт, человеческий документ, нарратив, поэтика, структура, текст.

In the article human document of the last time (2011–2013 years) devoted to Ukrainian Sixties epoch is presented as an integral part of the literary process, which is apperceived «as the only spiritual organism» (O. Honchar), poetry of memories titles taken as a holistic text and in dialogical ways is analyzed, the four authors – N. Rudenko («The greatest miracle – life»), I. Dziuba («Not of a single life»), I. Zhylenko («Homo feriens»), S. Kyrychenko («People are not from fear»), specific structure of the titles is characterized which corresponds to encoded artistic and philosophical content, which takes place in the works, and serves as aphoristic expression of a worldview and attitudes, not only of each author, but of all generations of Ukrainian Sixties.

Key words: aphorism, context, concept, human document, narrative, poetics, structure, text.

Одержано 21.04.2014.

УДК 82.09:801.73

Т.В. ФИЛАТ,

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

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ, КОМПОЗИЦИИ И ФУНКЦИИ ФИНАЛА «ОГНЕЙ» А.П. ЧЕХОВА

Рассматриваются особенности финала «Огней» А.П. Чехова, несущего особо значимую концептуальную нагрузку. Экспериментальное произведение «Огни» может быть отнесено к «открытому» произведению, модель которого предложена итальянским филологом У. Эко. Нарративный путь передачи концепции жизни, бытия у А.П. Чехова весьма сложен, что ощутимо в многоступенчатом финальном сегменте текста. Признание непонятности мира дополняется многозначным образом восходящего солнца как носителя возможного «просветления», скрытой мудрости природы, благого миропорядка.

Ключевые слова: семантика, композиция, финал, художественный текст, границы произведения, текстовый сегмент, темпоральность, лексико-синтаксическая организация, субъект восприятия.

Проблемы методологии анализа художественного текста, которые решают и лингвисты [1; 2; 3; 4; 5 и др.], и литературоведы [6; 7; 8 и др.], прокладывая пути комплексному – **филологическому** изучению¹, всегда интересовали учёных, в последнее время особенно актуализировались. Р. Барт, как подчёркивает Г.К. Косиков, полагает, что «над системой языковых топосов литература надстраивает систему своей собственной топики – стилевой, сюжетной, композиционной, жанровой и т. п.» [19, с. 27]. Следовательно, необходимо их рассмотрение в некоем системном единстве, а значит, как пишет русский учёный, нужно найти «такие исследовательские методы, которые позволили бы уловить и удержать смысловую полноту произведения и в то же время не порвать с аналитическим подходом к литературе» [19, с. 35]. Рассматривая художественное произведение как некую целостность, необходимо и возможно в анализе этой целостности выявлять различного рода компоненты: произведение предполагает членимость (внешнюю – на тома, части, книги, главы, абзацы – и внутреннюю – на поэтологические компоненты наррации, образной системы и т. д.), которая не всегда интенциональна, хотя может быть основана на авторской стратегии создания текста и на стратегии его понимания читателем². Однако в практике исследования литературного произведения, как верно отмеча-

¹Весьма знаменательно, что в последнее время даже в заглавиях работ вместо дифференцирующих слов «лингвистический» и «литературоведческий», о границах применения соответствующей методологии анализа которых писал Г.В. Степанов [9], стало появляться слово «филологический» [10; 11; 12], хотя, разумеется, есть работы, где присутствует указание на лингвистический объект изучения, но к ним подключены компоненты, традиционные для литературоведческого изучения [13; 14]. Предлагается и собственно структурный анализ [15, с. 387–422; 16, с. 429–436], психолингвистический, концептуальный [17; 18] и др.

²И.Р. Гальперин выделил «прагматическую» основу членимости («раздельно представить читателю отрезки для того, чтобы облегчить восприятие сообщения») и «структурно-познавательную», «субъективно-познавательную», где отражён уяснённый автором «для себя» «характер временной, пространственной, образной, логической и другой связи отрезков сообщения» [1, с. 57].

ет М.М. Гиршман, порою встречается подмена анализа или «механическим подведением различных элементов под общий смысловой знаменатель» или «обособленным рассмотрением различных элементов целого...» [20, с. 70]. При изучении отдельных ингредиентов литературного произведения необходимо их контекстовое рассмотрение в рамках художественного целого, в состав которого они входят и где выполняют определенные функции³, находясь в своеобразных взаимосвязях между собой и целым. Аналитический подход мотивирован присущей произведению членимостью, которая является, по И.Р. Гальперину, «функцией общего композиционного плана произведения» [1, с. 51]. При этом правы те учёные, которые считают, что «научное осмысление категории членимости связано с выделением в тексте на одном основании структурных, формально выраженных, однотипных частей, компонентов» [14, с. 160]. Важно, как подчёркивает В.И. Тюпа, что «объектом эстетического анализа, выявляющего художественную целостность произведения, может служить и сколь угодно малый фрагмент текста, в достаточной мере обладающий относительной завершённостью...» [21, с. 41].

Аналитическая операция, как верно считает В.И. Тюпа, состоит в **сегментировании** текста, а не в его «разложении» и не «выхватывании» из него отдельных компонентов [21, с. 38]. Ю.М. Лотман справедливо считает, что в ходе литературоведческого анализа важно вычленить «конструктивные части целого» как «сложно построенного смысла» [6, с. 88] во взаимосвязях и отношениях. «Начало» и «конец» отвечают предлагаемой характеристике компонентов, которые могут быть выделены как объекты специального анализа. Это конструктивные неотъемлемые сегменты целого произведения, структурного нарративного потока, композиции, они – «однотипные части» произведения, обязательные для него [22], весьма важные в содержательном развёртывании произведения, значимые для его структуры и композиции. «Начало» и «конец» обладают функцией «отграничения» художественного мира отдельного произведения от других, соответствуют некой типологической семантической модели⁴. Эти компоненты часто выделены как абзацы, хотя и не имеют чётко выраженных формальных и смыслообразующих границ с основным текстом, но имеют «относительную завершённость» [21, с. 41]. Именно начало, «начальный сегмент текста» и «финал» придают тексту художественного произведения «автономность», служат для «упорядочивания» текста произведения. Как писал Б. Эйхенбаум, «художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова» [24, с. 321]. В «начале» и в «финале» литературного произведения, которые находятся в «сильной позиции», важной для интерпретации текста [25, с. 24–27; 26, с. 170], авторская интенциональность, подчёркнутая Б. Эйхенбаумом, особенно ощутима (как и в заглавии). «Начало» и «финал», как обязательные компоненты конструкции художественного произведения, подчинены тому, что структуралисты называют «грамматикой литературных форм». Они – «условия существования» и смысла, и целостности произведения, без них, как полагают, нельзя говорить о тексте как некой самостоятельной структуре [22; 23, с. 229], они отграничивают общую семантику произведения и в то же время несут в себе её реализацию⁵. «Начальный» и «финальный» текстовые сегменты одновременно относятся – и в этом их специфика – и к внешней, и к внутренней организации текста. Хотя «начало»⁶ и «финал» служат чётки-

³Ю.М. Лотман подчёркивал, что важен «не перечень тех или иных элементов», а «выявление системы функций» [6, с. 136].

⁴Её предложил Э. Каньо [23, с. 229–252].

⁵Весьма жаль, что эти важные категории нарративной структуры и композиции произведения не получили специального освещения в коллективной работе, где рассматриваются основные понятия и термины литературного произведения [14].

⁶В определении структурно-семантической категории «начала» нет единого мнения, что особенно наглядно выражено в разных дефинициях, существующих в одном и том же коллективном труде, где часть литературоведов включает в его состав различные компоненты, где выделены заглавие, подзаглавие, эпиграф и т. д. [27, с. 94], а другие не вводят «начало» в круг «рамочных компонентов» [28, 217]. Лингвисты начало называют «предтекстовой пресуппозицией» [14, с. 60]. Обычно считают начальным сегментом как самостоятельной категорией текста первую фразу, абзац или первые абзацы [23, с. 229–252]. Такое представление разделяет и автор данной статьи.

ми внешними границами произведения, их положение внутри его основного текста значительно менее чётко обозначено и имеет разные нарративные объёмы, которые могут быть определены лишь при конкретном анализе всего контекста произведения. «Начальный» и «финальный» сегменты могут быть рассмотрены как логически оппозиционная пара, дистанцированная темпорально, но вместе с тем и обязательно внутренне соотнесённая⁷. Однако возможно, как представляется, их отделение друг от друга при анализе микрокомпонентов произведения при учёте как их внутренней связи, так и взаимосвязи с основным текстом литературного произведения. Хотя проблеме чеховских финалов уделено достаточно много исследовательского внимания⁸, семантика и функция финальных фрагментов отдельных произведений, как представляется, ещё недостаточно глубоко изучены. Данная статья будет посвящена особенностям «конца» новаторского и сложного для интерпретации произведения А.П. Чехова «Огни» (1888), где концовка несёт особо значимую концептуальную нагрузку, важную для понимания чеховского произведения. Несомненно, экспериментальное произведение «Огни» в силу свойств его «поэтики неопределённости» может быть отнесено к одному из ранних так называемых «открытых произведений», получивших широкое распространение в литературе XX в., модель которых была предложена итальянским филологом У. Эко [31, с. 24–65]⁹. Отсутствие открыто-оценочной позиции и автора, и основного повествователя по поводу спора о пессимизме, который остаётся нерешённым, открытым, и по отношению к позициям в нём всех основных персонажей, а также своеобразие реакции слушающих на исповедь-рассказ инженера Ананьева, представляющий собой вставную конструкцию, сознательно рассчитаны автором на свободное осмысление всего – в том числе начального и финального сегментов произведения – читателем. Всё это позволяет увидеть в «Огнях» авторскую поэтику «неопределённости» (она присутствует и в жанровом облике этого «рассказа-повести»), присущую, согласно У. Эко, «открытому произведению».

В чеховедении сложилась традиция неточного определения финала, а следовательно, и интерпретации, «Огней». Так, И.Л. Леонтьев-Щеглов увидел финал в одной фразе, которую постоянно цитировали при анализе «Огней» как финально-итоговую большинство чеховедов вплоть до наших дней: «Ничего не разберёшь на этом свете» [32, с. 140]. Один из первых критиков «Огней» писал Чехову, что «финал «ничего не разберёшь на этом свете» отрывочен...» [33, с. 531], авторы примечаний к повести в полном собрании сочинений Чехова в тридцати томах оценили эту вызвавшую многие нарекания фразу как финальную [34, с. 647]. Однако завершающая фраза произведения – и весьма концептуально значимая для его семантики – другая: «Стало восходить солнце...» [32, с. 140]. В.Е. Ерофеев тоже пишет, что «рассказ «Огни» *заканчивается* (разрядка моя – Т.Ф.) признанием рассказчика в том, что «ничего не разберёшь на этом свете!», и оно усиливается повторением [35, с. 427]¹⁰. У критика возникает и другая, тоже распространённая, неточность, связанная с указанием на «повторение» ключевой фразы «Огней». О «дважды повторенной фразе» пи-

⁷Как мимоходом верно отмечает А.Б. Есин, «слова “начало” и “конец” имеют один и тот же праславянский корень» [29, с. 60], что указывает на их внутреннюю семантическую связь.

⁸См., например, обзор вариантов интерпретаций финала «Архиерея», которые приводятся в статье Ю. Доманского «Особенности финала чеховского «Архиерея» [30, с. 29–31]. Исследователь предлагает и свою концепцию [30, с. 31–41], с которой тоже можно полемизировать, исходя из чеховской философской трактовки «бытия-к-смерти»: неизбежность смерти не подлежит трактовке ни в каком оценочном ключе именно из-за её абсолютной неизбежности, что, к сожалению, учёный не учитывает.

⁹Подробный анализ «Огней» как «открытого произведения» дан в отдельной статье.

¹⁰На неточное определение и трактовку финалов ряда чеховских произведений указал В.Б. Катаев, справедливо упрекнув, в частности В.В. Ермилова, в утверждении «бравурности» финала «Невесты», ибо он не дочитал последней фразы: «...живая, весёлая, покинула город, – как полагала, навсегда». Это «как полагала» в конце рассказа не укладывалось в ермиловскую концепцию Чехова как «провозвестника грядущей революции» и отбрасывалось за ненужностью» [36, с. 69]. В.Б. Катаев в специальной статье предложил свою более точную интерпретацию концовки этого произведения [37, с. 158–175]. Аналогичный упрек делает В.Б. Катаев Г. Бердникову, который «не дочитал» до конца «Архиерея», подгоняя рассказ «под свою концепцию Чехова» [36, с. 69].

сали Н.В. Драгомирецкая [38, с. 385], В. Катаев [39, с. 31], а В.Я. Линков два раза приводит лишь одну: «Ничего не разберёшь на этом свете!» [40, с. 21], которая цитируется и в более ранней его работе [41, с. 28], концептуально поставлена в заглавие раздела, посвящённого «Огням», в более поздней [40, с. 15] работе и которую он относит «к концу произведения» [40, с. 22], хотя ближе к финалу стоит другая фраза: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» [32, с. 140]. Её приводит, игнорируя первую и убрав весьма значимое в контексте подтверждение «да» в её составе, Н.Е. Разумова [42, с. 33]. Одну фразу как окончательный вывод приводит и Н.В.Капустин, правда, верно связав её с влиянием идей Экклезиаста [43, с. 21]. Но фраз, и это очень важно, две, а не одна, и они дословно не повторяют друг друга, хотя и близки по смыслу, и потому не могут считаться «повторенными дважды». Они отличаются и опорными глаголами: «разберёшь» – «поймёшь», хотя и синонимичными, принадлежащими к одному семантическому гнезду категории «познания», но содержащими разные оттенки значения. К тому же первая из них предстаёт как прямая речь повествователя «про себя», а вторая приписывается им Природе, которая своим «да» как бы подтверждает первый вывод повествователя, и главное – они отличаются разными микроконтекстами, указывающими на разные объекты и на разные объёмы обобщения, высказанные повествователем. Необходимо учитывать роль микроконтекста, что, к сожалению, не делает Н.В. Драгомирецкая, неправоммерно сближая фразу инженера «гони их в шею» с выводом повествователя «Ничего не разберёшь на этом свете», пропустив важнейший фрагмент повествования между ними. Кроме того, исследовательница видит в этом совпадение повествователя с «несудящим писателем», оценивая фразу как позицию, выразившую «отсутствие логики в мире» [38, с. 404]. Думается, во-первых, что здесь речь идёт о «непостижимом бытии», чеховской концепции, которую интересно проанализировал Р. Лапушин в своём «Опыте прочтения Чехова» [44], а не об «отсутствии логики в мире», как считает исследовательница. Во-вторых, это суждение принадлежит **внутренней** речи повествователя и хотя разделяется Чеховым, если судить по известным его письмам [32, с. 322, 531], но в «Огнях» это «совпадение» текстуально никак не выражено. В-третьих, эта фраза не «звучит», как выражается Н.В. Драгомирецкая, так как сказана повествователем «про себя», это внутренняя речь, что важно для характеристики позиции нарратора, не претендующего на роль «судьи» или «учителя», поучающего других. А главное, в-четвёртых, эта фраза возникает не после слов инженера, как пишет исследовательница, а после воспоминаний повествователя о ночи, огнях и Кисочке, после обозрения им утренней стройки. Фраза «Ничего не разберёшь на этом свете!» представляет собой безличный оборот¹¹, мысленно обращенный повествователем к себе, ибо, судя по психологическому подтексту, раскрываемому семантикой и формой речевого потока, он малообщительный человек, не расположенный делиться своими мыслями с другими (феномен так называемого «уединённого мыслителя») 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 высказанная фраза возникает у повествователя как готовый вывод без изображения внутреннего психологического процесса прихода к этому обобщению. Читатель должен сам увидеть связь между этим выводом и всем тем, о чём нарратор поведал, но при этом важную роль играет и ближайший микроконтекст. Фразе «Ничего не разберёшь на этом свете!» непосредственно предшествует фрагмент-абзац, где повествователь, вспоминая то, что «было сказано ночью», «в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку..., на рабочих..., на насыпь, на лошадёнку...» [32, с. 140], не углубляясь в вос-

¹¹Н.В. Драгомирецкая пишет: «...показателен безличный оборот, который мог бы прозвучать в речи каждого: писатель совпадает с героем, рядовым человеком» [38, с. 385]. Думается, что такой оборот, данный как внутренняя речь повествователя, скорее выражает некое обобщение, идущее не от субъективности говорящего с собой «я», т. е. что речь идёт не о том, что именно *он* не может разобраться, а о том, что и *все другие* этого не могут, свидетельствуя о «несовпадении» автора с героем, «рядовым человеком», ибо относить повествователя к этому разряду на основании его «рассказа» нет прямых оснований: его вывод оказывается более широким и глубоким, чем оценка доводов спорящих о пессимизме, затрагивает глубинные проблемы познания и бытия. К тому же вряд ли Чехов «совпадает» с «рядовым человеком».

создание своей психологии восприятия и осмысления всего увиденного и услышанного в его сложности и противоречивости. И далее идёт знаменитая фраза, выделенная в абзац. Внутреннее эмоциональное напряжение передано восклицательной интонацией, и фраза как бы подводит итог тому важному и «знаковому», что осталось у повествователя в памяти, «как на фильтре», – «огни и образ Кисочки» [32, с. 140] – два центрирующих образа «первичного» и «вторичного» повествования (что тоже служит объединению «обрамления» и «вставки»). Поэтому известная первая фраза предстаёт как неожиданная и запоздалая реплика повествователя по поводу спора всего увиденного и услышанного ночью и утром. Она оказывается суждением не о спорной для студента и инженера этической правомочности пессимизма, а направлена, по существу, на более широкий круг явлений, которые скрыты и в семантике огней, и в истории с Кисочкой, и в сцене с мужиком, привёзшим котлы не по адресу. Эта фраза из не «обращённого», а «внутреннего» монолога, который не требует отклика и связан не только с определённым объектом мысли, но особенно тесно соотнесён с местом и временем её возникновения¹². Выделенная в специальный абзац, что акцентирует её значимость, но отделяет от предшествующего мини-контекста, где доминируют внешние, визуальные наблюдения, эта фраза, заключённая в кавычки, передаёт невысказанную мысль повествователя («я подумал»). В этом отсутствии плавного перехода от описания внешней действительности к внутренней речи, прямо не относящейся к описанному, есть элемент того эссеистского мышления, которое развивается, по мысли М.Н. Эпштейна, как новация в конце XIX века [46]. Первая фраза-вывод – не лирический мини-монолог, а краткое обобщение, к которому приходит повествователь, адресуясь к себе, что придаёт ей функцию итогово-кульминационного момента по отношению к увиденным и по-разному интерпретируемым огням, спору, «истории с Кисочкой», утреннего поведения персонажей на заполненной людьми и животными стройке. Краткость, редуцированность фразы-вывода и отсутствие авторитарной наставительности психологически мотивируются именно тем, что она адресована самому себе и потому не нуждается в развёртывании¹³. Опорным словом в первой фразе-выводе служит глагол с отрицательной частицей «не»: «не разберёшь», семантические оттенки которого связаны с понятиями «вникнуть», «обсудить», «подвергнуть анализу» [48, с. 623]. Это позволяет утверждать, что фраза «Ничего не разберёшь на этом свете» имеет прямое отношение к спору, разной трактовке огней персонажами и «истории с Кисочкой». Вторая фраза – «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» – возникает в другом контексте, где дан другой пейзаж, предстаёт как результат дальнейшего развития мысли уехавшего со стройки повествователя: «Я думал...». Она приписывается одушевляемой повествователем окружающей Природе: «Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне (выделено мною – Т.Ф.): «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [32, с. 140]. Эта фраза соотносится с восприятием пейзажа, отнюдь не отстранённого и умиротворённого, а настораживающего и тревожного благодаря особой семантике оценочных эпитетов («выжжены», «громадное», «туманная»), в которых ощутимы черты «негативного мифа русского пространства», прозвучавшего в «Степи» [49, с. 16]. Вторая фраза, столь же эмоционально-экспрессивная, как и первая, отличается усиливающим её утверждающий пафос подтверждающим словом «да», связывающим её с первой, и тем, что тоже мысленно сказанная она представляет собой «соглашательную» реплику внутреннего диалога с Природой. И, наконец, главное, 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» [48, с. 291]. Первая фраза, как отмечалось, и по контексту, и по семантике в большей мере относится к впечатлениям от пребывания на стройке, спора, «истории с Кисочкой» и т. д., где доминирует мотив взаимного непонимания людей, как верно подчёркивает Е.Н. Петухова [50, с. 75], и вообще выделена предельная неустроенность жизни всех

¹²В данном случае нельзя согласиться с мнением И.В. Нестерова, который полагает, что «монолог в меньшей мере, чем реплики диалога, связан с местом и временем говорящего» [45, с. 80]: финал «Огней» ими обусловлен.

¹³О таком своеобразии внутренней речи писал Л.С. Выготский [47, с. 346].

персонажей (хаос на стройке, инженер и студент живут в бараке, повествователь гостит у помещика, заблудился, Кисочка несчастлива в браке, ошиблась в Ананьеве, мужик ездит и не может «сдать» котёл и т. д.). Вторая более тесно связана с микроконтекстом тем, что не выделена из него в абзац, а сам микротекст представляет собой пейзаж, где сопряжены «верх» («громоздкое небо») и «низ» («выжженная солнцем равнина»), «темневший вдали дубовый лес» и «туманная даль» как «знаки» безграничной перспективы «печального» мифа русского пространства¹⁴. И в то же время эта оппозиция (земля – небо) соотносена с космологической схемой, несёт в себе более широкое и глубокое философское обобщение, связанное с признанием сложности *постижения* всего сущего¹⁵. 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 природного пейзажа, который одушевляется. Эти две фразы объединяют мир людей и мир Природы, как бы уравнивают их, хотя повествователь свой вывод подтверждает, говоря за Природу. Это свидетельствует, что чеховская философия жизни, ставящая собственно познавательные цели и приходящая к выводу о сложности постижения действительности и, главное, к невозможности уложить её в прокрустово ложе однозначной теоретической доктрины (это акцентирует спор о пессимизме в соотношении со «вставной историей»), далека от резкого противопоставления мира людей и мира Природы¹⁶. 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» [53, с. 55–58], то вторая, продолжая первую, расширяет её смысл. Два эмоционально-экспрессивных, внутренне соотносимых и связанных общей семантикой и похожей синтаксической структурой умозаключения свидетельствуют, что повествователь всё более утверждает в мысли о сложности познания противоречивого мира. Это делает «Огни» «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, разделённым значащим нарративным фрагментом, А.П. Чехов создаёт то, что Г.-Г. Гадамер в статье «Философия и литература» называет «движением смысла» [54, с. 137]: передаётся мысль в её кульминационных моментах, особая динамика повествования. Эти две фразы обращены только к читателю, а не к персонажам, входят в «событие самого рассказывания», если использовать выражение В.И. Тюпы [21, с. 56], и составляют лаконичный, но концептуальный медиативный сегмент текста произведения. Как давно установлено, А.П. Чехов защищал и интерпретировал «Огни» в своих письмах, подчёркивая концептуальную насыщенность вывода о сложности постижения мира и человека, который он сам исповедовал [33, с. 322, 531]. А так как письмам и творчеству Чехова присуще «единство видения», верно отмеченное А.П. Чудаковым [55, с. 220–

¹⁴В.Д. Седегов прав, утверждая, что этот пейзаж – «образ родины в чеховском представлении тех лет» [51, с. 81], но думается, что следует увидеть в нём и перекличку со «Степью» и с «негативным мифом русского пространства», отметить амбивалентность.

¹⁵В.Б. Катаев пишет, не дифференцируя семантику двух фраз: «Конечный вывод вытекает из взаимодействия героев вставной истории, корректирующих замечаний повествователя и всё организующих художественных приёмов автора. Конечная цель автора – не провозглашать «ничего не разберёшь!...», а обосновать причины, по которым человеческое сознание может прийти к такому выводу...» [39, с. 32]. Думается, что конкретный анализ семантики двух фраз и разницы их опорных глаголов, контекстов, а также «монологичность» первой и «диалогичность» второй способствуют более точной интерпретации основной концепции «Огней». Необходимо также детальный анализ итоговой фразы произведения («Стало восходить солнце...»), мимо чего, к сожалению, прошёл такой тонкий чеховед, как В.Б. Катаев.

¹⁶Эта оппозиция станет центральной в философской концепции О. Шпенглера, который откажется вообще от познавательных целей, настаивая на оппозиции Природы и культурно-исторического бытия, и отчасти будет распространена в концепциях русского «серебряного века» [52].

244], то, если привлечь эпистолярный контекст к двум обобщающим предложениям, которые нельзя считать, как часто это делают, финально-итоговыми фразами «Огней» (такой будет последняя фраза о восходящем солнце), можно сказать, что помимо выражения мысли повествователя и приписываемого им Природе ответа-подтверждения присутствует, солидаризуясь с ними, и чеховская мысль-концепция. А.П. Чехов писал в известном письме А.С. Суворину: «Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберёшь, как когда-то сказал Сократ и как создавал Вольтер» [33, с. 322]. Фразу «на этом свете ничего не разберёшь» в связи с «Огнями» Чехов повторил и в письме к И.Л. Леонтьеву-Щеглову, подчеркнув, что «все знают и все понимают только дураки да шарлатаны» [33, с. 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 «первого» [56, с. 383], а письма позволяют утверждать, что «резюме» повествователя А.П. Чехов разделяет. Однако наличие последней фразы-абзаца повести – «Стало восходить солнце» [32, с. 440] – показывает неадекватность **конечных** выводов нарративного субъекта и автора, концепция которого сложнее миропонимания повествователя, хотя эта фраза и не прямое авторское слово, как в рассказе «Враги». Это слово «двуголосое», по выражению М. Бахтина [53, 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, и в подтексте предлагает «сверхсмыслы», рассчитывая на коннотации, ассоциации в восприятии читателя.

А.П. Чехов в «заключительном участке текста», если воспользоваться выражением В.И. Тютю [21, с. 50], создал композицию многоступенчатого финала, каким отмечено и начало с его нарушением последовательности традиционной информации и перебивкой другими сведениями. В финальный отрезок текста, во-первых, входят две опорные фразы – концепты с окружающими их микроконтекстами, фиксирующими место, – топографически то же самое, что и в начале, но темпорально другое, изменившееся благодаря введению описания утреннего начала работ на стройке, и другое по сравнению с началом «Огней» природное время раннего утра. Во-вторых, последняя фраза произведения «Стало восходить солнце...» не менее концептуальна, чем две предыдущие «фразы-обобщения» [32, с. 140]. Собственная значимость последней фразы «Огней», как бы подводящей итог бинарной генетически библейской оппозиции «тьма – свет», пронизывающей текст всего произведения¹⁷ и формирующей смысл его, подчеркнута абзацем. Вынесенные в заглавие, от которого расходятся в тексте семантические «радиусы», «огни» – ведущее концептуальное начало, слово, имеющее в тексте синонимические варианты, свой «куст значений», коннотаций, прямо введенных в текст (свеча, фонарь, спичка, солнце), которые, как верно заметила Н.Е. Разумова, находятся, подобно огням «первичного повествования», в «беспокоящем непонятном соотношении с окружающим миром» [42, с. 3]. Чехов использует архетипическую антиномию «свет – тьма», считает, что «свет во тьме светит», называет – это концептуально важно – своё произведение «Огни». Значение последней фразы подчер-

¹⁷В повести эти образы дистантны, но поэтически сопряжены как лейтмотив. Уже в начале отмечено: «звёздная, но тёмная» ночь [32, с. 105], «густеет тёмная ночь» [32, с. 108], «темнее» [32, с. 105], «потёмки» [32, с. 106], «ночная мгла» [32, с. 106], «далёкая мгла» [32, с. 106], «загробные потёмки» [32, с. 107], в «первичном повествовании» возникает и описание огней ночью: «огоньки», несколько огней, «ряд» огней [32, с. 106], отмечены «бесконечные огни» [32, с. 107], а в финале – восходящее солнце [32, с. 140]. Во «вставной истории» преобладает описание становления вечера – ночная темпоральность – «темневшее небо» [32, с. 122], «небо уже потемнело...» [32, с. 123], «было уже темно» [32, с. 124], «темно и пасмурно» [32, с. 125], «в потёмках» [32, с. 125], «темно ужасно» [32, с. 125], «за густыми потёмками» [32, с. 125], «было темно» [32, с. 127], «глаза привыкли к темноте» [32, с. 127], «в тёмную ночь» [32, с. 128], «вечерний туман» [32, с. 134], с «наступлением ночи» [32, с. 134], в «вечерних сумерках» [32, с. 134], а мотив «света» представлен «свечой» [32, с. 124] и много раз «спичками» [32, с. 124, 125, 126, 127], освещёнными окнами [32, с. 125, 133], фонарём [32, с. 130], «заходившим солнцем» [32, с. 134]. Но помимо вербально выраженной темы «света» есть и его подтекстовое воплощение, например, торжество «света» в искренней исповеди Ананьева, сурово осудившего своё поведение с Кисочкой, оправданное пессимистической доктриной, которую теперь он критикует.

кнута не только абзацем, но и многоточием, выражающим незавершённость и картины действительности, и раздумий повествователя, позицией финального предложения («активная позиция»), «цитатностью»: это реминисценция из Экклезиаста, «прецедентного», по типологии Ю.Н. Караулова [57, с. 216, 217], текста и для автора, и для читателя¹⁸, чего не заметили многие исследователи. В.Д. Седегов отмечает, что «самая последняя строка, начинающаяся с абзаца, очень короткая и светлая» [51, с. 81]. Н.Е. Разумова пишет: «Последняя, многозначительно звучащая фраза повести – «Стало восходить солнце...», которая своей перекличкой с солнечным пейзажем в исповеди Ананьева намекает на оптимистический исход, тут же получает более близкое соответствие совсем иного рода в «выжженной солнцем равнине», и оптимистическая перспектива оказывается, по сути, закрытой» [42, с. 47]. Н.Е. Разумова не учитывает амбивалентности слова-образа «солнце», которое «убивает и воскрешает» [58, с. 43], не замечает, что Ананьев описывает «заходящее солнце» [32, с. 134], а повествователь – «восходящее»: в славянском фольклоре восходящее солнце – это «субъект созидającego света, что связано с радостью» [59, с. 36–37]; тут возможно воздействие Экклезиаста [60, 1: 6–7, 8, 9, 17] (Экклезиастические реминисценции отчётливо звучат в неоконченном Чеховым монологе царя Соломона, который, как полагают, создавался тоже, как и «Огни», в 1888 году). Оба известных чеховеда, к сожалению, не раскрыли ни «цитатности», ни архетипической антиномичности «солнца», ни подтекста, который заключён в этой фразе, ни роли многоточия, которое усиливает открытость финала, обладающего особо важной для смысла всего произведения «недоговорённостью». В таком (по У. Эко) финале, столь присущем модели «открытого произведения», к которой можно, как представляется, отнести «Огни», адекватно выражена идея бесконечности, сложности, незавершённости многоликого мира. В этом заключена концепция Чехова, который побуждает читателя к «со-творчеству», не давая ему готового ответа. Специально выделенная в самостоятельный абзац последняя фраза, сопровождаемая многоточием, важна для так называемой «концептосферы» произведения [14, с. 340], создаёт принципиально открытую стилевую конструкцию «non finito» бытия в его многообразии и незавершённости и, в частности, спора о пессимизме, пронизанного идеями Экклезиаста, которые «вдохновляли» Чехова [61, с. 111], наиболее сильно звучали в 1888 г., в частности в «Огнях», как верно подчеркнул Н.В. Капустин [43, с. 20]. К сожалению, исследователь не заметил конкретной экклезиастической реминисценции в последней фразе, которая противостоит пессимистической эсхатологической идее конца мира благодаря архетипической семантической ёмкости слова «солнце». А.П. Чехов, вводя фразу об утреннем восходящем солнце, дает слову повествователя отметить конкретное физическое, регулярно повторяющееся природное явление (тем самым противопоставляя его хаосу, неразберихе, царящим в повествовательном пространстве описания стройки и человеческих отношений). А в подтексте, благодаря которому автор «не подражает действительности, а поднимается над нею» [62, с. 238], как представляется, присутствует широкий круг сложившихся в культурном сознании чеховского современника коннотаций слова «солнце» и его «сверхсмыслов». Это слово в контексте «Огней» имеет ёмкую неоднозначную семантику, обладающую архетипической основой в интерпретации «солярности»¹⁹, которая внутренне соотносится с главным образом огней. Солнце, как известно, – 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» [60, 1: 6–7, 9]. Также солнце возникает в экклезиастическом рассуждении о том, что «...человек не может постичь дел, которые делаются под солнцем» [60, 8: 17]. У Чехова в «Огнях» в соответствии с контекстом возникает широкий круг сложившихся в культурном сознании коннотаций слова «солнце»: это огонь,

¹⁸Заглавие указывает и на конкретный предмет – огни вдоль насыпи, и на объект разного восприятия персонажами, огни провоцируют спор о пессимизме, рассказ о Кисочке, т. е. играют важную роль в сюжетообразовании, а также имеют метафорический смысл, соотносясь с концептуальным уровнем произведения достаточно многозначно. См. разные трактовки [38, с. 402–403; 42, с. 36].

¹⁹О значимости мотива света, огня, константных для поэтики А.П. Чехова, в антиномичном сопряжении с тьмой в произведениях «Архиерей», «На пути», «Гусев», «В овраге» и др. уже писали, но, насколько мне известно, не раскрывали специально семантику образа солнца.

в котором всё может «обновиться», как пишет С. Аверинцев [63, с. 36]. «Солнце обозначает правду», – писал почитатель Платона Д.М. Чижевский [64, с. 49]. Платон, как известно, в метафорическом образе солнца видел благо истины, «озарения» и познания, что блестяще интерпретировал М. Хайдеггер [65, с. 255–257]. Неточную цитату, реминисценцию из Экклезиаста в финале «Огней» можно отнести не к «авторитарной», а к так называемой «стимулятивно-амплификтивной». Краткая, семантически ёмкая и генетически скрыто концептуальная, как всякая цитата в конце произведения, к тому же выделенная в абзац, что усиливает, как всякое графическое выделение [14, с. 162], её значимость и ещё более подчёркивает её «сильную позицию», эта финально-открытая фраза произведения [66, с. 504] становится одним из «нервных узлов» чеховского творения с особой семантико-ключевой нагрузкой в выражении идейного комплекса произведения. Она завершает «Огни», входит в ступенчатую структуру финала, соотносясь с двумя фразами («ничего не разберёшь...» и «ничего не поймёшь на этом свете!») как некая перспектива (что усилено многоотчием) «освещения», «просветления» проблемы постижения сложности мира в связи с одним из архетипических аспектов семантики солнца (платоновским). Ю.А. Филиппев считает солнце наряду с небом и морем эстетическим «сигналом» красоты и радости [67, с. 54–88], как и А.Б. Есин [68, с. 325].

Мотив восходящего солнца, связанный с пронизывающей текст оппозицией «тьма – свет» в буквальном и метафорическом значении, благодаря своей «цитатной природе» «на малой площади текста» создаёт «смысловое напряжение» [66, с. 503], концентрируя семантику заглавного образа – огней. «Соляной мотив» в произведении вводит обширное смысловое содержание, внутренне не совпадающее с заключительными сентенциями повествователя, корректируя и дополняя их некой оптимистической перспективой возможного преодоления незнания (по Платону, как отмечалось, солнце освещает, способствует познанию), неразберихи мира, что может служить опровержением сложившегося ещё в начале XX века мнения о чеховском «злейшем пессимизме» и агностицизме, подхваченного и позднее [69]. Можно согласиться с выводом Д.Б. Пристли, который называет писателя «честным скептиком», который не принимал крайностей и фальши романтизма и пессимизма [70, с. 85–86]. В подтексте финальной фразы, реминисценции из Экклезиаста [1: 6], утверждается связанная с ним мысль о высшем смысле бытия как вечного самоценного круговорота в природе²⁰, круговращения жизни²¹ отражается объективный ход бытия, «временность» которого противопоставлена «вечности» солнца²², – бытия много-сложного, запутанного, не подлежащего однозначному определению. Всё это заложено в подтексте – типичном поэтологическом компоненте пребывания авторского сознания в чеховской прозе. По сути дела, эта фраза лишает спор о пессимизме, дискредитированный и ситуацией «застольной беседы», и использованием банальных, расхожих интерпретаций доктрины пессимизма, и отсутствием, по существу, идейного диспута с развёрнутой логической аргументацией (говорит в основном Ананьев, прибегая к «жизненным примерам»), бытийной значимости. Позиция повествователя, который уклоняется от участия в «споре», от прямого суждения по поводу услышанной им «истории с Кисочкой», приходит к выводу, выраженному в двух вариативных фразах, оказывается более мудрой, чем у инженера и студента, хотя и не столь мудрой, как у автора. Но зона оценки становится из-за самой семантики фраз-резюме неоднозначной категорией (как и в суждениях главных персонажей), ибо повествователь говорит сам с собой, вынося своё суждение лишь на суд

²⁰В отрывке, датированном 1888 г., чеховского монолога Соломона, которого мучает вопрос о смысле жизни, её тайне, о её «непросветлённости» («О, как темна жизнь!»), тоже возникает образ восходящего солнца: «К чему из-за храма восходит солнце и золотит пальму?», но трактуется иначе, чем в финале «Огней», ибо включается в общий контекст реализации мысли о бессмысленности человеческого «бытия-к-смерти», по формуле М. Хайдеггера [71, с. 235–265], об обращении всего в «прах». Но так как это лишь фрагмент монолога, то неизвестно, каков был финальный вывод.

²¹Этот мотив присутствует и в «Чайке», как подчёркивает Г.А. Шалюгин [72, с. 11], в «Моей жизни» и др.

²²В «Архиерее», как верно полагают, неизменно прекрасной, но равнодушной природе противостоит смятенное, горестное человеческое существование – тоже как оппозиция вечное / временное [73, с. 113–120].

читателю, отказавшись от роли «судьи» и «проповедника» (Ананьев), и этим, как отмечалось, сближается с позицией Чехова-повествователя, полемизирующего, по-видимому, со «всезнающим авторским словом» Л.Н. Толстого.

Темпоральность гармонической смены ночи ранним утром обозначена одним словом-предложением – «Светало...», где многоточие указывает на процессуальность, перспективу движения, затем возникает угрюмый пейзаж – «хмурый, синий рассвет» [32, с. 139] и комически абсурдная сцена с мужиком [32, с. 139]. После этой пейзажной зарисовки, где фигурируют и люди, и животные, отмечается начало восхода солнца, которое связано с идеей цикличности мира и создаёт контраст между хаосом отношений людей и упорядоченностью вечного природного круговорота, где центрируется многозначное «солнце»²³. В его художественной трактовке «от повествователя» (природное явление) и «от автора» (мифопоэтическая трактовка) присутствует сочетание (которое В.М. Маркович считает присущим русскому роману XIX в.) «фактической реальности» с семантикой «последних сущностей мира» [74, с. 59, 61, 62]. Мифопоэтический подтекст финальной фразы «Огней» может служить ещё одним аргументом в доказательство творческого воздействия художественного опыта русского романа на прозу А.П. Чехова.

Весьма существенна лексико-синтаксическая организация фразы «Стало восходить солнцу...», где прямо не указан субъект восприятия – нет «я увидел», и этим фраза как бы обособляется от субъективного «я» повествователя, не фиксирует влияние внешнего хронотопа на самоощущение «я-в-мире» нарратора и может принадлежать и «авторской речи». Она обретает более объективно-констатирующий смысл, что усилено её статусом самостоятельного абзаца, разомкнутого (как и начало *in medias res*) в более широкую реальность, чем созданный художественный мир «Огней». Как полагают, «...максимальная редукция абзаца до объёма одной фразы – явление, достаточно характерное для прозы XX века» [14, с. 162], как и поэтика «открытого произведения» «Огни», что отчётливо выражено в финале: Чехов предвещает многие тенденции XX столетия в семантико-структурной организации наррации. Сопоставление «ночного» и «утреннего» видений мира, соотносённых с началом и концовкой «Огней», связано, как отмечалось, со сквозной темой-проблемой произведения – темой «тьмы» и «света». «Тьма» и «свет», – пишет А.С. Собенников, – центральные символы Нового Завета, имеющие гносеологическое значение» [75, с. 95]. В «Огнях» это реализуется и на уровне контраста, лежащего в основе начала и концовки произведения, – «ночь – утро», и на уровне разветвленной, как отмечалось, сети сопоставлений, весьма текстуально дистанцированных друг от друга, света и тьмы, где наряду с искусственным светом²⁴ (огни вдоль насыпи, огонь фонаря, спичек) есть свет природный – «ядерный» символ огней – солнце, возникающий в финале как концепт произведения. Солнце выступает многозначным символом, который, как реминисценция, несёт в себе ссылку на определённую философскую концепцию жизни. 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 века [32, с. 38]. Автор «Огней» предвещает активное развитие «поэтики неопределённости» [32, с. 38], что может служить ещё одним важным доводом в определении историко-литературного места А.П. Чехова («завершатель» – «начинатель»).

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 многозначным об-

²³Кстати говоря, А.П. Чехов следует мифопоэтической традиции, используя выражение «солнце встаёт», хотя, как отмечает У. Эко, «несколько веков мы учили в школе, что оно не движется» [31, с. 182].

²⁴Искусственный свет и свет солнца обыгрывает В. Набоков в одной из своих лекций по русской литературе, куда включено и творчество А.П. Чехова [76].

разом восходящего солнца как носителя возможного «просветления», скрытой мудрости природы, благого миропорядка. Этой упорядоченности в её первоосновах противостоит тревожный хаос стройки, зафиксированный началом «Огней»: «За дверью тревожно зала-яла собака» [32, с. 105] и т. д. и описанием «ералаша», напоминающего «о временах хаоса» [32, с. 106]. Это начало, а затем и весь текст передают само состояние мира людей в его многозначности, сложности и устойчивой противоречивости, которую нельзя однозначно определить.

Р. Барт утверждает, что для раскрытия *художественного* смысла произведения нужно сравнить в первую очередь его начало и финал, полагая, к тому же, что в этих звеньях поэтики произведения чаще всего встречаются литературные реминисценции [77, с. 3]. Финальная фраза «Огней» отвечает наблюдению Р. Барта и своей концептуальной значимостью, и «цитатным» происхождением, а в перекличке начала и концовки, контрастов «ночи» – «утра», «тьмы» и «света», где в финальной фразе возникает всеосвещающее восходящее солнце, порождающее надежду на постижение жизни, заключена «семиосфера» всего произведения.

Список использованных источников

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
2. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А. Новиков. – М.: ЛКИ, 2007. – 304 с.
3. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста: Немецкий язык: учебн. пос. / А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова. – М.: Просвещение, 1989. – 208 с.
4. Зарубина Н.Д. Текст: лингвистический и методологический аспекты / Н.Д. Зарубина. – М.: Русский язык, 1981. – 113 с.
5. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 5–39.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
7. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам / Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 567: Текст в тексте. – С. 3–18.
8. Хализев В.Е. Текст / В.Е. Хализев // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 405–425.
9. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста / Г.В. Степанов. – М.: Наука, 1980. – 204 с.
10. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов / И.В. Гюббенет. – М.: МГУ, 1991. – 205 с.
11. Маслова В.А. Филологический анализ художественного текста / В.А. Маслова. – Минск: Вышэйшая школа, 2000. – 208 с.
12. Рогова К.А. О филологическом анализе художественного текста / К.А. Рогова // Художественный текст: Структура. Язык. Стил. – Л.: Изд-во СПбГУ, 1993. – 18 с.
13. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – 534 с.
14. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л.Г. Бабенко, Ю.К. Казарин. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 496 с.
15. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М.: Изд-во Столичного института, 1987. – С. 387–422.
16. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // Семантика. – М.: Листос, 1983. – С. 429–436.
17. Белянин В.П. Психолингвистический и концептуальный анализ художественного текста с позиций доминанты / В.П. Белянин // Логический анализ языка. Концептуальный анализ. – М.: МГУ, 1988. – 123 с.
18. Гальперин И.Р. Системность контекстно-вариативных форм членения текста / И.Р. Гальперин // Русский язык. Текст как целое и компонент текста. – М.: Наука, 1982. – 57 с.

19. Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед / Г.К. Косиков // Барт Р. Избранные труды: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3–45.
20. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа / М.М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
21. Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 189 с.
22. Isenberg H. Überlegungen zur Texttheorie / Horst Isenberg // ASG – Bericht, 1968. – №2. – S. 1–18.
23. Каньо Э. К вопросу о начале текста в литературном произведении / Э. Каньо // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 229–252.
24. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. – С. 306–326.
25. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд // Иностранный язык в школе. – Л.: Просвещение, 1978. – № 4. – С. 24–27.
26. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 330 с.
27. Ламзина А.В. Заглавие / А.В. Ламзина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 94–107.
28. Скиба В.А. Образ художественный / В.А. Скиба, Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 109–220.
29. Есин А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 47–62.
30. Доманский Ю.В. Особенности финала чеховского «Архиерея» / Ю.В. Доманский // Чеховские чтения в Твери: Сб. научн. тр. – Вып. 3. – Тверь: Изд-во Тверского госуниверситета, 2003. – С. 29–41.
31. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике: пер. с итал / У. Эко. – СПб: Академический проект, 2004. – 122 с.
32. Чехов А.П. Огни / А.П. Чехов // 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.
33. Переписка А.П. Чехова: В 3 тт. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наследие, 1996. – Т.1. – 592 с.
34. 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.
35. Ерофеев В.В. Стилизовое выражение этической позиции (стили Чехова и Мопассана) / В.В. Ерофеев // Типология стилизованного развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 421–435.
36. Катаев В.Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / В.Б. Катаев. – М.: МГУ, 1998. – 112 с.
37. Катаев В.Б. Финал «Невесты» / В.Б. Катаев // Чехов и его время. – М.: МГУ, 1977. – С. 158–175.
38. Драгомирецкая Н.В. Объективизация слова героя / Н.В. Драгомирецкая // Типология стилизованного развития XIX в. – М.: Наука, 1977. – С. 383–420.
39. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М.: МГУ, 1979. – 328 с.
40. Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова / В.Я. Линков. – М.: МГУ, 1995. – 78 с.
41. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова / В.Я. Линков. – М.: МГУ, 1982. – 128 с.
42. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.): Пособие по спецкурсу / Н.Е. Разумова. – Часть I. – Томск: Томский университет, 1997. – 78 с.
43. 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, 1990. – С. 17–26.

44. Лапушин Р. «Не постигаемое бытие...» Опыт прочтения А.П. Чехова / Р. Лапушин. – Минск: ПроPILEI, 1998. – 118 с.
45. Нестеров И.В. Диалог и монолог / И.В. Нестеров // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 75–87.
46. Эпштейн М.Н. Законы свободного жанра (эстетика и эссеизм в культуре Нового времени) / М.Н. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120–153.
47. Выготский Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1999. – 750 с.
48. Словарь русского языка: В 4-х т. – М.: Русский язык, 1984. – Т. 3. – 750 с.
49. 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, 1990. – С. 8–17.
50. 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.
51. 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: РГПИ, 1984. – С. 65–82.
52. Гальцева Р.А. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой / Р.А. Гальцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 8–22.
53. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
54. Гадамер Г.-Г. Філософія і література (1981) / Г.-Г. Гадамер // Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 2001. – С. 127–144.
55. 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.
56. Прието А. Из книги «Морфология романа». Нарративное произведение: пер. с исп. / А. Прието // Семиотика / Составление, вступит статья и общая редакция Ю.С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 370–399.
57. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
58. Леви-Стросс К. Деяния Асдиваля / К. Леви-Стросс // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Наука, 1985. – С. 35–76.
59. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
60. Библия. Книги священного писания Ветхого Нового Завета. – М.: Российское Библейское общество, 1991. – 1228 с.
61. Йессль Р. Чехов, Кафка и гибель охотника / Р. Йессль // Молодые исследователи Чехова: Чехов и Германия. – М.: МГУ, 1996. – С. 108–114.
62. Nachahmung und Illusion. Имитация и иллюзия // Poetic und Hermenevtic / Hg V.H.R. – München: Изд-во Вильгельма Финка, – 1964. – 236 р.
63. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» / С.С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 13–75.
64. Чижевський Д.М. Нариси з історії філософії на Україні / Д.М. Чижевський. – К.: Вид-во «Оріє» при УКСП «Кобза», 1992. – 230 с.
65. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник, 86. – М.: Наука, 1998. – С. 255–275.
66. Фоменко И.В. Цитата / И.В. Фоменко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 496–506.
67. Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации / Ю.А. Филиппев. – М.: Наука, 1971. – 48 с.
68. Есин А.В. Психологизм / А.В. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 313–328.
69. Nilson N.A. Studies in Šekhov's Narrative technique: «The Stepp» a «The Bishow» – Stockholm: «Acta Universitatis Stocholminsis / N.A. Nilson // Stocholm Slavic Studies. – 1968. – P. 63–105.

70. Pristley J.B. Anton Chekhov / J.B. Pristley. – L.: International Textbook, 1970. – 270 p.
71. Хайдеггер М. Бытие и время: пер. с нем / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.
72. Шалюгин Г.А. Сон Константина Треплева (неизвестные источники пьесы «Чайка») / Г.А. Шалюгин // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в меняющемся мире: Сб. научн. тр. – М.: Наследие, 1993. – С. 5–12.
73. Щербенок А. Рассказ Чехова «Архиерей»: постструктуралистская перспектива смысла / А. Щербенок // Молодые исследователи Чехова. III. – М.: ОАО Авиаиздат, 1998. – С. 113–120.
74. Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. / В.М. Маркович. – Л.: Ленинградский университет, 1982. – 208 с.
75. Собенников А.С. А.П. Чехов и Д.С. Мережковский (к проблеме религиозного символа) / А.С. Собенников // Чеховские чтения в Ялте: Чехов: взгляд из 1980-х.: сб. науч. тр. – М.: Наследие, 1990. – С. 87–96.
76. Набоков В. Лекции по русской литературе: Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов / В. Набоков. – М.: Независимая газета, 1996. – 336 с.
77. Bartes R. Par où commencer? / R. Bartes // Poétique, 1970. – № 1. – P. 72–94.

Розглядаються особливості фіналу «Вогнів» А.П. Чехова, який несе особливо значуще концептуальне навантаження. Експериментальний твір «Вогні» може бути віднесено до «відкритого» твору, модель якого запропоновано італійським філологом У. Еко. Наративний шлях передачі концепції життя, буття у А.П. Чехова досить складний, що відображається в багатоступеневому фінальному сегменті тексту. Визнання незрозумілості світу доповнюється багатозначним образом сонця, що сходь, як носія можливого «просвітлення», прихованої мудрості природи, благого світопорядку.

Ключові слова: семантика, композиція, фінал, художній текст, межі твору, текстовий сегмент, темпоральність, лексико-синтаксична організація, суб'єкт сприйняття.

Peculiarities of the ending of «Ogni» by A.P. Chekhov, bearing crucial conceptual load are considered. Experimental piece of work «Ogni» may be related to an «open» writing, model of which has been offered by the Italian philologist Umberto Eco. Narrative way of rendering concept of life, existence in A.P. Chekhov is highly complex, this is appreciable in the multi stage final segment of the text. Recognition of obscurity of the world is accompanied with multi-valued visualization of rising sun as a carrier of a possible «brightening up», hidden wisdom of the nature, virtuous world order.

Key words: semantics, composition, ending, text on art, bounds of writing, segment of text, temporality, lexical-syntactical organization, subject of perception.

Одержано 14.05.2014.

УДК 821.161.1

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

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЦАРЯ СОЛОМОНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI вв. (А. КУПРИН, А. РЕМИЗОВ, Л. ГОРАЛИК)

Сопоставление трактовки образа царя Соломона в произведениях А. Куприна, А. Ремизова, Л. Горалик показывает основной вектор трансформации прецедентного текста: от безусловно авторитетного слова сказания или апокрифа о мудром и справедливом царе – к десакрализации и игре, высвобождающей человеческое из-под гнета ролевого статуса. Стилизация является основной стратегией трансформации жанра оригинала.

Ключевые слова: апокриф, притчи царя Соломона, авторские стратегии, жанр, стилизация, культурная традиция.

Апокрифические легенды о царе Соломоне, мудром и справедливом правителе, представляют собой один из тех мировых сюжетов, которые по-разному преломляются в литературе разных стран. Своеобразные пересказы-ремейки высвечивают характерные проблемы времени, систему ценностей и эстетические принципы, свойственные автору, перелагающему вечный сюжет. А.И. Куприн в 1908 г. опубликовал повесть-стилизацию «Суламифь», А.М. Ремизов в 1957 г. написал цикл «Круг счастья. Книга о царе Соломоне», Линор Горалик в 2013 г. представила (сначала – как аудиокнигу, затем в издательстве «Книжники») пять «странных историй» про царя Соломона. Сопоставив трактовку библейского образа русскими писателями, можно получить представление об общем векторе трансформации авторских стратегий на протяжении более ста лет.

А.Н. Веселовский в русле исторической компаративистики одним из первых обратил к рецепции «талмудической саги» в литературах Запада и Руси. В 1872 г. он опубликовал докторскую диссертацию «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» [1]. Исследователь пишет, что с конца V в. апокриф о Соломоне был известен на Западе, к южным славянам он был принесен из Византии; с XI в. апокрифическая повесть «переходит в народ», постепенно серьезное содержание «отреченного подлинника» приобретает характер анекдота и прибаутки. А.Н. Веселовский различал две версии апокрифа о Соломоне: западно-латинскую и византийско-славянскую [1, с. IV–VI]. Позднее историки литературы подвергли сомнению гипотезу А.Н. Веселовского. Ссылаясь на работы А.А. Алексеева, Г.М. Прохоров полагает, что цикл сказаний о Соломоне переведен непосредственно с еврейского оригинала на Руси в XII–XIII вв. [2]. Как видим, жанровое определение колеблется: «апокрифическая повесть», «легенда», «сказания». Собственные писания Соломона названы «притчами». Жанровая модель притчи предполагает иносказательное повествование о случае, который представляет собой не казус, а проявление закономерности; герой притчи находится в ситуации этического выбора (поступка или судьбы), этот выбор и есть испытание героя [3, с. 187–188]. В «Книге притчей Соломоновых», по мнению Н.Д. Тамарченко, притча служит иллюстрацией мысли в поучении, толкование отсутствует, второй (универсальный) план заменяется общим контекстом

рассуждения. Разумеется, в избранных нами произведениях притчи Соломона выступают в роли композиционного элемента в художественном целом совершенно другой природы и выполняют другую функцию (в своем классическом виде жанр притчи должен вызывать у слушателя желание внимать и следовать универсальной нравственной истине, что не соответствует авторским стратегиям в XX ст.).

А.И. Куприн в тягостном для России 1908 г. (году возобновления смертной казни и протеста Л.Н. Толстого против этой правительственной акции, года написания «Рассказа о семи повешенных» Л. Андреевым и стихотворений А. Блока о поле Куликовом) обращается к теме возвышенной и преданной любви, которая превыше мудрости, богатства, власти и даже смерти. Повесть «Суламифь» написана пафосным, «пышным» стилем, имитирующим «восточный колорит». Образ царя Соломона – высокий образец, некий символ абсолютно совершенного человека. В повести подробно рисуется сцена мистерии в храме Озириса и Изиды, но образ Соломона, а тем более Суламифи, лишен всякой мистики. Напротив, в экспозиции сюжета автор неторопливо перечисляет факты, даты событий, подробности, характеризующие могущество царя. Библейский колорит, а одновременно – эффект историчности и «этничности» («Так живописал царя Соломона Иосафат, сын Ахилуда, историк его дней» [4, с. 53]) создаётся обилием экзотически звучащих для русского читателя имен, топонимов, названий древних племен, предметов, храмовых украшений, предметов роскоши. О камне Шамир поведал Соломон Суламифи, что это Адамас, необоримый, царь всех камней, это «свет солнца, сгустившийся в земле и охлаждённый временем» [4, с. 78]. Облик царя Соломона, подобный иконе в своем совершенстве, гармонирует с обилием драгоценных камней и металлов в его шатре, дворце и храме, уподобляется природе его страны: «Бледно было его лицо, губы – точно яркая алая лента; волнистые волосы черны иссиня, и в них – украшение мудрости – блестела седина, подобно серебряным нитям горных ручьев, падающих с высоты темных скал Аэрмона <...> Глаза же у царя были темны, как самый темный агат, как небо в безлунную летнюю ночь, а ресницы, разверзавшиеся стрелами вверх и вниз, походили на черные лучи вокруг черных звезд. <...> в глазах царя загорались, точно искры в черных брильянтах, теплые огни ласкового, нежного смеха...» [4, с. 52]. Подобно богу, Соломон мог исцелять болезни наложением рук, к нему ластились даже хищные дикие звери. О тяготах своего детства и ранней юности Соломон кратко рассказывает Суламифи, так же, как и историю своих отношений с Балкис, царицей Савской; притчи, демонстрирующие мудрость царя-судьи, вложены в его уста в эпизоде разбора жалоб, и все они касаются либо дележа наследства, либо других денежных конфликтов, включая историю с бедной женщиной, у которой ветер развеял купленную муку.

Но основной сюжет повести связан с историей любви царя Соломона к простой девушке с виноградников. И богатство, и мудрость, и чудесные способности только составляют фон для небывалой страсти. Не случайно перечисление всех достоинств и роскоши Соломона завершается упоминанием геммы из кроваво-красного астерикса, извергавшего шесть лучей жемчужного цвета, с надписью на языке древнего, исчезнувшего народа: «Все проходит». Любовь к Суламифи для царя даже превыше религиозных догматов – когда-то он не велел хоронить тело отца, потому что была суббота, без колебания отдав тело на растерзание псам: «Живая собака лучше мертвого льва». Теперь же его сердце сжалось от печали и страха, и он ничего не ответил на вопрос первосвященника о похоронах Суламифи, поскольку ее смерть также пришлась на субботу. Финал повести возвращает к её эпиграфу – Соломон диктует писцам начало «Песни Песней». Этим гимном любви, а не притчами остался, по мнению автора, царь Соломон в веках. Потому и царь Соломон, при всей фактической конкретике фона, представлен как лицо вневременное и общечеловеческое.

На исходе жизни А. Ремизов пишет «Круг счастья. Книгу о царе Соломоне». Сам автор среди своих художественных принципов называл модернизацию и интерполяцию, придавая легендам о Соломоне черты то народной русской сказки (таков рассказ о детстве Соломона, которого подменили сыном кузнеца), то византийского сказания («Соломон и Китоврас»). Сквозным в цикле Ремизова является мотив подмены и измены: изменяет царю «Давыду» его жена-царица, она же совершает подмену ребенка, Китоврас подменяет собой истинного царя, заменяя «божеское» царство на демонское. Ключевыми эпизодами у Ремизова становятся путь Соломона к трону, затеянное им строительство храма, взаимоот-

ношения с другими правителями и демонами. Кажется, что демоны в изображении писателя выглядят более впечатляюще, чем достаточно скромный Соломон, показанный, например, так: «Царь Соломон только что вернулся из церкви и один разговляется: кутя, мед, миндальное молоко. <...> На письменном столе лежала разрисованная цветами кожаная сумка, принес художник: «своей работы». <...> Целый день царь Соломон все один. Хоть бы праздники поскорее кончились. Скучно» [5, с. 580, 584]. Как видим, разительный контраст с купринским описанием Соломона, где царь восседал на троне из слоновой кости с золотой отделкой, на голове венец из шестидесяти бериллов, оправленных в золото, а на яшмовых скамьях сидели многочисленные гости и посетители, сообщается, что у него было семьсот жен и триста наложниц, пятьсот воинов составляли его личную стражу и проч.

Цикл Ремизова предваряет эпиграф: «Два любимых образа русского народа: / Никола Угодник и премудрый царь Соломон: / Никола мѣлуєт, Соломон посужаєт» [5, с. 555]. Заканчивающий свои дни на чужбине Ремизов стилизует рассказ о царе Соломоне под народные русские сказания, пишет о «своем», «русском» Соломоне. Даже царского кузнеца зовут Вакула, а сюжет «Тябенья» разворачивается в ночь перед Рождеством: «В Сочельник выпало много снегу и к святому вечеру небо очистилось – Диккенсовы звезды. А в окнах на елках зажглись огоньки. И Диккенс-Гоголь-Рабле и елочный свет чудесного Вейнахтсбаум почувствовали таким домашним «немудрёным» – а и в правду мир пришел на землю» [5, с. 579]. Разумеется, снежное Рождество никак не могло происходить в Иерусалиме. Сказовое повествование в изобилии содержит просторечия («понарошку», «фискала», «попутная пособна» (ветер), «старушонка-шептуха», «покличь», «поштопорил носом» и т.п.), тяготеет к разговорному экспрессивный синтаксис, например, Костоглот потерял бесов, которых Соломон засадил в бочку и отправил на дно, в прорубь: «Костоглот хватился: где его бесенята? Обедни кончились: пора бы. Ждет к обеду – как вымерли. И вечер – чай пить, – не возвращаются» [5, с. 582]. Некоторые детали позволяют отнести время действия к началу XX в., например, волшебный камень шамир представлен как сила электричества, используемая при строительстве.

В центре внимания Ремизова находится история возведения Храма, причем подчеркивается, что строился храм с помощью бесовских сил, и в этом роковой просчет Соломона. Через все легенды проходит мотив искушения. В «Тябени» Костоглот спровоцировал попытку Соломона добраться до неба, однако ангелы его, смертного, не пустили. В последней легенде цикла «Соломон и Китоврас» демон сумел добиться своего, сыграв на самолюбии царя и его податливости на грубую лесть. Вместо задуманного Соломоном царства мудрости и справедливости демон учредил наоборотное, бесовское царство «свободы», а точнее – беззакония. Россыпь штрихов намечает прозрачную аналогию со строительством новой, большевистской России. В рассказе «Тябень» бесы составляют управленческий аппарат, инженеров, чиновников: «Понемногу наладилось и с продовольствием. «Режим экономии», вызванный затратами на постройку храма, проведен был блестяще: «пищевой отдел», как самый соблазнительный, поручен бесчувственным демонам – общественные столовые, рестораны, отели, бистро, – все обслуживали демоны. И, конечно, был ропот: «едим чертятанину». Но демоны оказались искуснейшими поварами <...> а из дохлятины подадут эскалоп, только очень все перчат и потом весь день пить хочется» [5, с. 578]. В последней из легенд под окнами работники демона распевают «Это будет последний и самый решительный бой» [5, с. 595].

В отличие от Куприна, Ремизов вводит фигуру Хирама. А.М. Грачева отмечает в его образе автобиографические черты [6, с. 769]; Ремизов использует масонскую символику в описании храма; именно Хирам заметил подмену истинного царя Соломона оборотнем-Китоврасом. Но сделанного не поправить: заканчивается весь цикл – «круг счастья» – картиной Апокалипсиса и «отшвырнутостью» Соломона на край чужой земли:

«Ночью над Иерусалимом разразилась гроза – в грому слышался стук и лязг раскрывавшихся каменных челюстей; молнии-птицы, вив змеиным хвостом, клевали землю; с ременным хлестом взвизывался и падал дождь.

А там у моря, закинутый на конец обетованной земли, на пустынном берегу, под тихоплывущими звездами очнулся царь Соломон кругом один:

Аз

Екклезиаст

бых царь над Израилем
в Иерусалиме» [5, с. 769]

Если «Суламифь» Куприна звучит торжественной «песнью» о вечной любви, а легенды Ремизова о подмене божеского Храма бесовским напоминают мастерски сделанный лубок, то Линор Горалик создает «дружеский шарж» Соломона – человека, которому приходится работать царем. «Несколько (довольно странных, если вдуматься) историй о царе Соломоне» [7] выдержаны в ключе остроумной и злободневной колонки «Пять историй про», которую Горалик ведет на COLTA.RU. Легкий, игровой тон объясняется посвящением: «Маленьким Хаятам», книга адресована детям друга, Александра Хаята, живущего в Тель-Авиве и забавно представленного в книге Горалик «Недетская еда»: «...технолог, менеджер. <...> Очень Хорошее Существо» [8]. Автор, видимо, хочет без назидательности, весело и современным языком поведать детям некоторые эпизоды «талмудической саги». Однако содержание историй явно рассчитано на восприятие взрослых, поскольку много намеков на актуальные обстоятельства общественной жизни. Горалик пишет на русском языке, живет и в Москве, и в Тель-Авиве. Образ царя Соломона – это образ еврейского царя (о заболевшем ангиной Соломоне Горалик пишет, что он был «всего лишь мужчиной. А ещё точнее – еврейским мужчиной. А еврейский мужчина, заболев чем бы то ни было (не говоря уже о такой досадной пакости, как ангина), немедленно перестаёт быть мудрым, сильным и храбрым. А становится вместо этого испуганным, растерянным и очень несчастным, будь он хоть царём над всеми царями», как раз во время ангины ювелир преподнес Соломону кольцо с надписью «И это тоже пройдет»). Однако некоторые обстоятельства напоминают российские дела и российских политиков (например, лозунги «протестных павлинов», в том числе транспарант «Вы нас даже не представляете», запомнившийся всем по митингу оппозиционеров на Болотной площади; эти павлины, подаренные некогда как раз царицей Савской, протестовали против ее приезда в Израиль: «павлины были твёрдо убеждены, что царица Савская – вовсе не та красивая молодая женщина, которой её представляет лояльная савская пресса, а сущий дьявол. Причём когда протестные павлины говорили «дьявол», они имели в виду самого настоящего дьявола. То есть ужасного мерзавца, от которого на земле происходит всё самое плохое. Он душит свободу слова, разваливает систему образования, лично (каким-то образом) отвечает за снижение уровня рождаемости, заставляет зависать ваши Xbox и PlayStation посреди восьмидесятого уровня, и так далее»). Событийное ядро историй, в общем-то, известно (встреча царицы Савской, борьба с Асмодеем, сочинение притч, мудрый суд), но фокус смещен на обстоятельства действия и «событие рассказывания», т.е. на речь героев и самого автора. «Истории» – это забавные жанровые сценки, напоминающие фаблю. Горалик явно отталкивается от серьезности библейского или апокрифического «метанарратива», травестирует его, не впадая в цинизм или кощунство, но обнаруживая возможность свободного взгляда на авторитеты прошлого и настоящего.

В предупреждении автор объясняет, что быть царём вовсе не сладко: «...на самом деле занятие это очень нервное, хлопотное и вообще отнимающее много сил и времени. Потому что царь – человек, от которого все с утра до ночи чего-нибудь хотят. Денег в казне не найди (Откуда? Ну откуда? Каких денег? Позавчера я вам нашёл денег, третьего дня нашёл денег, вчера ещё нашёл денег – куда вы их вообще деваете? В чай кладёте?!). Каких-нибудь буйных горцев убеди, что им стоит быть мирными гражданами твоего процветающего государства («Переходите на нашу сторону! У нас есть печенки!..») <...> всё время какие-нибудь сумасшедшие прямо с улицы лезут к тебе во дворец, чтобы ты решал их проблемы, раз уж ты такой умный, до царя дослужился. Или с тобой случится внезапная любовь к какой-нибудь девушке, тоже совершенно к этой ситуации не подготовленной, так что вам придётся довольно долго выяснять, что же теперь делать, – а ты, извини, царь, у тебя в это время горцы буйствуют, деньги кончаются и министры рыдают, как дети» [8].

Вот начало первой истории:

«В одно прекрасное утро (действительно довольно прекрасное; а у царей нечасто случаются прекрасные утра) царь Соломон сидел на троне и сосредоточенно ел гранат.

– Удивительный продукт, – приговаривал Соломон, осторожно выковыривая зёрнышки из кожуры. – Вроде и есть-то нечего, но как затягивает!

– Ели бы вы, ваше величество, ложечкой, как приличные люди, – недовольно сказал секретарь царя Соломона, строгий человек по имени Азария, которого Соломон очень ценил (цари довольно часто побаиваются своих секретарей, потому что секретари заставляют их работать). – Выковыривали бы сначала все семечки, а потом бы и ели ложечкой. Я, например, всегда так делаю.

Секретарь царя Соломона всегда делал всё именно так, как это делают приличные люди. Совершенно невыносимый человек.

– Отстань, – сказал Соломон, – Не погань утро».

Однако утро было испорчено двумя ворвавшимися женщинами, каждая из которых доказывала, что ребенок именно ее, а не самозванки. Соломон вздохнул: «Тяжела ты, шапка Йевосфея» и попытался выслушать доводы женщин. Аргументы одной: «с утра до ночи воспитываю как проклятая, чтоб он знал, как сильно мамочка его любит»; «у нас расписание прикорма! У нас расписание сна! У нас беби-йога четыре раза в неделю! У нас все прививки! Я с работы уволилась вот ради этого самого ребёнка! Я прервала свою восходящую карьеру базарной торговли сирийскими финиками!». Аргументы второй: «Я воспитываю вот этого самого младенца с утра до ночи, у меня в коммьюнити «Мамочки», которое собирается на центральном рынке возле среднего колодца, третий рейтинг сверху!»; «Как это может быть её ребёнок, если он у меня на юзерпике?! <...> У меня на главной стене наклеен таймлайн развития этого ребёнка, украшенный цветочками и бабочками!». Суд Соломона общеизвестен; отпустив настоящую мамочку с ее ребенком, он дал второй адресок своего доктора и порекомендовал принимать по две таблетки для сохранения спокойствия.

В истории про Асмодея Соломон «по-пацански» боролся с демоном, поддавшись на его провокацию.

«Глазючий и линючий» Асмодей нравился Соломону: «– Ты мой зайка, – сказал Соломон с умилением. <...> Как и многие еврейские цари, царь Соломон вообще любил поработать что-нибудь эдакое, грубое и неотёсанное. Грубое и неотёсанное умиляло царя Соломона своею близостью к природе, давно утерянной в мире рафинированной интеллигенции». На замечание Соломона относительно грязи и длинных зеленых когтей Асмодея отвечает: «Отвянь, начальник». Соломон говорит Асмодею, что вдвоем они бы с ним таких дел наворотили, страну бы с колен подняли. Асмодей лицемерно отвергает дружбу, говоря, что Соломон его гораздо сильнее: «Я громадина, а ты, начальник, силища! Ловчища! Силища, ловчища и хваталища, и даже безо всякого кольца!». В результате Асмодей (на время) завладел царским престолом и с удовольствием подписывал все бумаги, и даже с радостью встречался с профсоюзом вифлеемских плотников, чем весьма смутил секретаря, привыкшего к отлыниванию Соломона от работы. А когда Асмодей-Соломон потребовал барана на завтрак, Азария испытал новый для себя экзистенциальный опыт – м он растерялся: «– Ат-т-т-лично, – сказал секретарь слабым голосом. – Рецидивчик у нас пошёл, значит. На две таблеточки переходим с сегодняшнего дня».

Последняя из пяти историй объясняет, что Соломон писал притчи тогда, когда сердился, писание помогало ему сдерживать гнев, а притч он написал очень много, из чего следует, что человек он был весьма горячий. Рядом с ним постоянно находится полководец Ваня – представитель любящего народа, целевая аудитория, фокус-группа. От скуки Ваня просит Соломона прочитать притчу, раздраженный Соломон читает: «Глупый весь гнев свой изливает, а мудрый сдерживает его», на что Ваня замечает: «Это вся притча? <...> Не богато». Соломон оправдывается: «Зато в ней смысла много. Высокая плотность смысла на единицу текста». Какое-то время Ваня продолжает не только кидать орехами в кота, но и мучить Соломона, потом примиряюще говорит на «албанском» языке: «Так что вы молодец, ваше величество. В смысле – автор жжёт. В смысле – давай, автор, пиши ещё».

Подобные примеры легко умножить. Соломон в изображении Горалик – любитель книг и писатель, добрый и немного ленивый человек, а вовсе не богоподобный мудрец.

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы. Прецедентный текст с достаточно жесткой жанровой структурой притчи или апокрифа может современными писателями наполняться самым актуальным содержанием. Трансформация жанро-

вой модели осуществляется прежде всего за счёт стиливого уровня: и Куприн, и Ремизов, и Горалик прибегают к стилизации. Диапазон достаточно широк: в повести Куприна величественный образ Соломона – культурный символ вечной любви, вызывающий восхищение; русифицированный Соломон у Ремизова – символ христианской государственной власти, свергнутой демонами-искусителями, сквозь юмор чувствуется горечь изгнания; у Горалик Соломон в мире шуток, веселой игры – образ внеролевого героя, существующего в своем частном, домашнем мире, освобожденный от бремени «сверхчеловека», а забавные истории о нем поучают без дидактики. «Память жанра» прецедентного текста сохраняет ядро культурной традиции, вписывает конкретно-историческое в общечеловеческий контекст, «поверх» конфессиональных, национальных, идеологических границ.

Список использованных источников

1. Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине / А.Н. Веселовский. – М.: Книга по Требованию, 2011. – 377 с.
2. Прохоров Г.М. Суды Соломона [Электронный ресурс] / Г.М. Прохоров. – Режим доступа: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4920>
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
4. Куприн А.И. Сочинения: в 3 т. / А.И. Куприн. – М.: ГИХЛ, 1954. – Т. 3. – С. 48–101.
5. Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. / А.М. Ремизов. – М.: Русская книга, 2001. – Т. 6. Лимонарь. – 784 с.
6. Грачева А.М. О человеке, Боге и судьбе: апокрифы и легенды Алексея Ремизова / А.М. Грачева // Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 6. Лимонарь. – М.: Русская книга, 2001. – С. 650–663.
7. Горалик Л. Несколько (довольно странных, если вдуматься) историй про царя Соломона [Электронный ресурс] / Л. Горалик. – Режим доступа: <http://linorgoralik.com/solomon.html>
8. Горалик Л. Недетская еда: Без сладкого / Л. Горалик. – М.: ОГИ, 2010. – 304 с.

Зіставлення трактування образу царя Соломона у творах А. Купріна, А. Ремізова, Л. Горалік позначає основний вектор трансформації прецедентного тексту: від безперечно авторитетного слова сказання або апокрифу про мудрого та справедливого царя – до десакралізації та гри, що звільнює людське з-під гніту ролевого статусу. Стилiзація є основною стратегією трансформації жанру оригінала.

Ключові слова: апокриф, притчі царя Соломона, авторські стратегії, жанр, стилізація, культурна традиція.

Comparison of King Solomon image interpretations in the works of Kuprin, Remizov, and Goralik shows the basic transformation vector of the precedent texts: from certainly authoritative word of tale or apocryphal story about wise and fair king – to both the desacralization and the game, releasing human from the oppression of the role status. Styling is the basic strategy of transformation of the original genre.

Key words: apocrypha, the Proverbs of Solomon, author strategy, genre, pastiche, cultural tradition.

Одержано 14.05.2014.

УДК 82.251

Ю.В. ПАТЛЯНЬ,
*ведущий научный сотрудник отдела архивов
Национального центра народной культуры
«Музей Ивана Гончара» (г. Киев)*

ЭЛЕМЕНТЫ ВЕРТЕПНОЙ ДРАМЫ И МИСТЕРИИ В ПЬЕСЕ ВАСИЛИЯ ЕРОШЕНКО «ОБЛАКО ПЕРСИКОВОГО ЦВЕТА»

Исследованы элементы вертепной драмы и мистерии в пьесе В.Я. Ерошенко «Облако Персикового Цвета». Доказано жанровое родство авторской драмы-мистерии первой трети XX в., написанной на японском языке, с русским и украинским народным и сакральным театром.

Ключевые слова: Василий Ерошенко, драма, символизм, мистерия, вертеп, народный театр.

Необычное и неисследованное драматическое произведение, эта объемная (в оригинале 167 страниц) «пьеса-сказка для детей» в трех действиях написана в 1921 г. незрячим писателем-символистом Василием Ерошенко (1890–1952), на японском языке. Она была опубликована во втором сборнике его произведений «Saigo-no tameiki» («Последний вздох») в Токио в 1921 г. [1]. Она никогда ранее не исследовалась и нами вводится в научный оборот впервые.

Существуют следующие переводы пьесы: на китайский язык – Лу Синь, 1922 – газета «Чэньбао», 1923 – отдельное издание [2], на русский язык – Соломон Гутерман, 1973 – впервые опубликован нами в 2002 г. [3]; Сергей Аникеев, фрагменты, выполненные в 2004–2005 гг. для научно-исследовательской группы «Василий Ерошенко и его время», не опубликованы; полный перевод, выполненный с учетом ритмической организации текста и его жанровой специфики (Юлия Патлянь, 2006–2009, консультант – переводчик-японист Евгений Кручина). Наш перевод выполнен по изданию 1959 г. [4, с. 327–494] и готовится к публикации.

Известно, что автор пьесы был увлечен драмой (Л. Андреев, Ф. Сологуб, японский и китайский театр) [5, с. 13–14, 34–36] и в период жизни в Японии испытал влияние известного драматурга Удзюку Акиты, писавшего, в частности, мистические пьесы, «*приближающиеся по своей структуре к театрализованным диалогам*» [6].

Долгое время «Облако Персикового Цвета» считалось единственной пьесой Ерошенко, но С.М. Прохоров впервые верно оценил диалог «Беседа» [7, с. 137–140] как драматическое произведение. Драма, полностью построенная на диалогах, – для незрячего автора наиболее удобный жанр, в котором он может максимально полно отразить и передать действие.

Так как пьеса В.Я. Ерошенко практически не известна в России, имеет смысл напомнить ее сюжет: в верхнем мире живут девушки Фую – дочь барона, сироты Акико и Нацуко, девочка 13–14 лет Харуко (имена говорящие: Зима, и соответственно – дитя Осени, дитя Лета, дитя Весны), мать Харуко и жених Харуко. Последний – студент-медик по имени Канэ-тян (имя обозначает металл, золото, деньги). В нижнем подземном мире существуют принцессы Фую, Аки, Нацу, Хару (соотв. Зима, Осень, Лето, Весна), их мать – Матерь Природы, их свита – сезонные облака и ветры, а также сезонные, что подчеркнуто автором, цветы, насекомые и гады (лягушки, змеи), а также се-

мья Кротов (Дед, Бабка и Молодой Крот). Принцесса Фую – Зима заколдовала чертоги, где спит Принцесса Хару – Весна, заперла дверь в верхний мир, и если Весна не наступит, все живое в подземном мире погибнет. Крот хочет выйти в солнечный мир, пусть даже ценой своей жизни. Он возглавляет бунт весенних растений против Зимы, узнаёт волшебные слова, «именем Любви» открывает чертоги Осени, Лета, Весны и будит Весну «ради Персикового Облака». Наверху Крот слепнет, Квакша, в которую он влюблен, бросает его и сама гибнет. В это время принцесса Фую – Зима, воспользовавшись открытыми дверями, обманом уводит у принцессы Хару – Весны ее сердечного друга – юное Облако Персикового Цвета. Наверху Харуко узнает об измене своего жениха Канэ-тяна: его подружкой стала дочь барона Фую-тян, Зимушка. Больная чахоткой Харуко в бреду осознает себя Хару – Весной, за которой приходит «черный Крот из подземного мира» – ей пора уходить из жизни. Канэ-тяну не нужна слабая подружка, и он отказывается от нее и попыток ее вылечить. Фую-тян требует от Канэ-тяна принести ей крота, чтобы сделать чучело. Харуко в обмен на поцелуй отдает его Канэ-тяну. Внизу Принцесса Зима (Фую), завладевшая Облаком Персикового Цвета, пытается Крота, когда к ней приходят сестры-принцессы Осень (Аки), Лето (Нацу) и Весна (Хару) с просьбой вернуть Облако Хару-Весне. Принцесса Зима требует в обмен Радужный Мост, за которым находится страна счастья. Но прекрасное Облако Персикового Цвета стало слабым разгульным мужчиной неопределенного возраста, и в результате сестры вынуждены ограничиться Кротом. В верхнем мире умирает Харуко, у нее в руках мертвый Крот. В последние минуты она вновь осознает себя бессмертной Хару-Весной, которой положено приходить каждый год и сражаться с бездушной Зимой ради цветов, ради насекомых, ради лягушек, ради кротов, ради людей. Все живое поет гимн Стране Радуги.

Наше внимание прежде всего привлекло то, что отдельные монологи пьесы, по замечанию япониста Е. Кручины, производят впечатление, что это «перевод с русского, по крайней мере в идейно-жанровом плане».

Нужно отметить, что идейно и тематически пьеса по праву занимает место в ряду народных и авторских произведений, таких как сказки «Морозко», «12 месяцев», «Спящая красавица», «Снежная королева» Г.-Х. Андерсена, драма «Лесная песня» Леси Украинки, балет «Весна Священная» И. Стравинского на либретто Н. Рериха и другие.

Наши японские корреспонденты, русисты и эсперантисты не раз указывали, что японцам сложно понимать ее символику – в Японии, при всем огромном значении категории сезонности в ее культуре, не принято одушевлять животных и растения. Последние в контексте пьесы прямо соотносятся с новогодними ряжеными-людьми, колядниками – вестниками нового аграрного сезона. Кроме того, сцена в пьесе все время разделена на два мира: верхний мир сильных существ, озаренный солнцем, и нижний темный мир, где живут существа слабые, погруженные в грезы [4, с. 322].

Подобная организация пространства сама по себе вызывает сопоставление пьесы В. Ерошенко с вертепной драмой-мистерией [8, с. 14–19], и шире – с народной драмой вообще. Общим между народной драмой и авторской пьесой Ерошенко является также время исполнения народных драм / сценическое время пьесы, которому приблизительно соответствуют в славянском годовом круге середина зимы – начало весны, т. е. период от Святка до Масленицы, «праздничное инобытие».

В верхнем мире развивается тема преимущественно новогоднего сакрального брака, в нижнем – аграрной магии, в том числе тираноборческие мотивы (новый год – переход от хаоса к космосу, момент восстановления времени и связи с Божеством). Причем Весна в данном случае мыслится как девушка-властительница подземного царства, океана ночи, солнца мертвых и всего живого в ином мире, которая циклично умирает и воскресает в положенный срок. Заметно, что Весна связана с культом предков. Её появление отличается ритуальной «наоборотностью», то есть движением против хода времени, из зимы через осень и лето, при попытке разбудить Весну. Именно так движется в пьесе островок Весны, плавающий в озере.

Отметим и ещё одну особенность, которая, на первый взгляд, выглядит парадоксальной. Смерть Харуко как осознание ею себя действительной Весной – сопровождается не

только замещением Весны ушедшей, но и преображением и сакральным браком в смерти (Харуко – Крот) [4, с. 494].

Конечно, об этом сказано не явно, но самой структурой японского языка и японской культуры, где подобный брак, как и в мифологиях других народов, не редкость. Харуко, потом Канэ говорят: *«У меня нет другого пути, мне ничего не остается, как уйти в темный мир»* [4, с. 464]. Харуко больна и говорит о своей смерти. Но та же фраза имеет третьим или четвертым значением «выйти замуж/жениться». Поэтому ее подхватывает Канэ, и начинает объяснять, что ему, чтобы устроиться в жизни, ничего не остается, как жениться на баронессе Фую. В этот момент Харуко замечает Крота, в котором она узнает посланца подземного мира. За поцелуй Харуко отдает крота Канэ, который хочет сделать из него чучело для Фую-тян. А когда крота отнимают у Зимы / Фуюко, то он умирает в верхнем мире. Умирая, Харуко преображается в Весну и просит отдать ей мертвого крота – как символ мира мертвых. Но это выглядит и как мистический брак в смерти. Так общий и для славянской, и для японской традиции мотив венчания со смертью получает изображение в тексте Ерошенко.

В пьесе Ерошенко речь идет о новогодии и о Пробуждении / Воскресении / Наступлении Весны (не забудем сказочную формулу: *«Во имя любви!»*, которая открывает сакральный путь героям, она, кстати противостоит другой – *«Во имя ненависти!»*, которой пользуются Зима и её сподвижники). Весне (Хару) пытается помешать Принцесса Зима (Фую). То есть перед нами сакральная битва между Зимой и Весной, чему соответствует праздник Сретенье (15 февраля) в славянской культуре и последующее изгнание и сожжение чучела Зимы во время масленичного гулянья.

В письмах 1951–1952 гг. Ерошенко упоминает как значимые праздники именно эти вехи народного календарного цикла – Рождество, Святки, Масленица. В японском годовом круге сценическое время пьесы Ерошенко приблизительно соответствует периоду от преддверия Нового года, одновременно – и начала весны, когда начинает цвести японская слива (3–4 февраля) – до конца или умирания весны, около 6 мая по лунно-солнечному календарю [9, с. 31].

В этом же ряду – Пасха как сакральное время воскрешения всего живого (ср. в украинской традиции, по меморату Анны Демирской (с. Романовка, Попельнянский район Житомирской области, этнографически – Киевская губерния), замечание о том, что у лягушек, растений и комаров тоже есть свой «Великдень» (Пасха). Тогда в течение трех дней *«вони своє воскресені щогоду отпівують і так іде із года у год, так проходять віка. Диво, дочко: не тіко лягушки воскресают, а всяка рослина теж воскресає. /.../ це усе воскресає, воздає хвалу Богу і жевотворящому сонцю»* [10, с. 63–64].

Известно, что вертепный ящик, как и собственно, сценическое пространство имеет своим образцом храм. Попытка сопоставить двучастное сценическое пространство в пьесе Ерошенко с литургическим пространством православного храма, привели к наблюдениям, которые представляются нам очень важными.

Ранее в советском ерошенковедении подчеркивался атеизм Ерошенко, ослепшего якобы от последствий крещения в холодной церкви, но никогда не упоминалось о том, что его отец был *«ктитором в церкви»* с. Обуховка (Петровское), а самого Ерошенко в 1952 г. перед смертью соборовали и причащали [11]. Таким образом, можно предположить, что построение храмового пространства Ерошенко, пусть наощупь и по рассказам, писатель знал хорошо. Его особо трепетное отношение к храмовому действу, в котором многое доступно восприятию слепого (звуки, запахи, ритуальное перемещение людей в пространстве) подтверждает недавно найденный в Японии текст «Пасхальный день», который мы предварительно определяем как близкий по жанру к стихотворению в прозе [12, с. 3], и недавно переведенные С.И. Аникеевым воспоминания Вада Киитиро о поездке в Обуховку с Ерошенко летом 1922 года [13, с. 207–261]. К тому же в Московской школе слепых, где Ерошенко учился, особое внимание уделялось урокам Закона Божьего, участие детей в церковных службах и пение в хоре церкви Андриана и Натальи было обязательным [14, с. 20; 15, с. 35–36].

Для нас значимо также и то, что Ерошенко родился 31 декабря 1889 г. ст. ст., т. е. в дни св. Мелании Римлянки (в народной традиции – Маланки, 31 декабря) и Василия Великого (в традиции – Василя, 1 января). В эти дни на Украине, в том числе и на Слобожанщине, ще-

дровальники проводили обрядовые обходы домов «вождение Козы» либо «Маланки». Генетически эти шествия с участием ряженых, элементами театральной игры, символизируют «священный брак» старого и нового года, бога (вероятно, Велеса) и матери-земли [16, с. 235–243].

Очевидно, что автор пьесы знал эти обряды и воплотил их в своей японской пьесе. Василь в украинской традиции – это и человек (часто девушка, ряженая парнем / ср. в японском театре женские роли всегда играли мужчины), и цветок «василик», базилик, ароматное обрядовое и похоронное растение, и венок из него для юноши Василя [16, с. 235–236]. Можно вспомнить и широко известные в мифологии мотивы человека-цветка, существующего в двух мирах (таких как Адонис и Нарцисс – инициаторы бунта цветов в пьесе). Такие же мотивы встречаются и в других произведениях Ерошенко. Драма и другие произведения писателя всегда несут в себе автобиографический элемент и образ Автора сквозит сквозь различные семантические пласты текста (вспомним слепоту Крота, прямо соотносимого с Автором).

Итак, в пьесе «Облако Персикового Цвета» сцена по горизонтали разделена на 5 локальных пространств – это покои / чертоги трех времен года, замок Фую-Зимы и общее пространство подземного мира, в котором находятся все цветы и насекомые (в нижнем мире), три усадьбы девушек-соседок и усадьба дочери барона Фую-тян, а также палисадник, где расцветают растения (в верхнем мире). Как уже было сказано, такую композицию можно соотнести с композицией вертепного ящика, а также православного храма (алтарь с тремя вратами, центральное пространство храма с двумя притворами). Показательно, что чертоги Осени, Лета и Весны закрыты (как и царские Врата в храме и входы в алтарь) символическими разноцветными завесами, открывающимися «во имя Любви», а сами антропоморфные божества имеют бумажные фонарики такого же цвета, причём в них горит негасимый свет.

Цвета завес – фиолетовый для Осени, зеленый для Лета и персиковый (от нежно-розового до розово-красного) – для Весны полностью соответствуют цветам православного литургического года, а значит, храмовых облачений и алтарной завесы. Это фиолетовый для праздников Креста Господня (Воздвижение, в традиции – Здвижение, престольный праздник в Обуховке, родной деревне Ерошенко, где верят, что «в этот день всё с полей сдвигается») – 14 сентября); зеленый для Троицы и Духова Дня и красный для Воскресения Христова с его весенней и жертвенной символикой («девица-красна» / «весна-красна» / «Красная Пасха»).

Чертог Зимы находится по левую сторону и отделен от остального пространства *«тяжелыми воротами, напоминающими замковые»* [4, с. 333]. Эти ворота вполне соотносятся со вратами Ада, куда должен спуститься Христос (распятию Христа в пьесе соответствует сцена истязаний и выкупа Крота).

Согласно М.Г. Давидовой, в вертепном театре верхний ярус соответствует востоку, раю, нижний – западу, левая сторона – это ад, царство Смерти, Страшного Суда, правая сторона – место пребывания праведников [17, с. 26]. Мотивы воздаяния, суда присутствуют и в пьесе Ерошенко. По этой схеме гибель грешников – это гибель лягушек (*«нехорошие девушки и женщины»*) [4, с. 332]), которые отправляются в Страну Радуги дружной толпой в сопровождении *«клубка змей – представителей упадочного искусства»* [4, с. 332], они же «ученые змеи-вегетарианцы», и в результате оказываются съедены змеями (в различных контекстах несколько раз звучит фраза «станьте мудрыми, как змеи» / «кроткими, как голуби»). Гибель Крота соответствует смерти праведника и мыслится как сакральный «брак в смерти» и искупительная жертва (по меньшей мере двойная: сначала он сплел, разбудив «во имя любви» для всех Весну и его предаёт Квакша; второй раз «во имя любви», за поцелуй (поцелуй Иуды), Харуко передает / предаёт (так в тексте) Крота Канэ-тяну, т. е. через него Фую-Зиме. Поцелуй любви, который традиционно будит спящую красавицу, превращается в двойной поцелуй предательства (кроме названных, поцелуем Зима будит Облако Персикового Цвета).

Однако раньше от Матери Природы он слышит обещание счастья или *«облечения в блаженство»* за прекрасную жизнь, исполненную любви, т.е. самопожертвования. Кроме того, еще дважды мольбы Крота услышаны высшими силами – он может, как и хотел, уме-

реть в мире «светлого солнца», в котором ему не дано жить, о чем он просил Мать Природы [4, с. 443], и умереть быстро на ярком солнце, а не от пыток Фую-Зимы.

Согласно притче Св. Кирилла солнце, куда так рвется Крот (круг, сияние и теплота) – это образ Троицы, соответственно (Отец, Сын и Св. Дух) [18]. Подчеркнем, что в первых двух действиях Персиковому Облаку нижнего мира соответствует Канэ-тян, а в третьем – Крот, выкупленный ценой радужного моста, знака завета и престола Божьего, знака пути в Страну радуги. При этом Радуга – атрибут ряда богородичных икон; так, в коллекции Ольги Богомолец находится украинская народная икона Покрова Богородицы, где в роли самого покровы изображена радуга.

Структура персонажей традиционного славянского вертепа (три царя с Востока, их антагонист – царь Ирод, новорожденный Царь-Христос, приносящий себя в жертву «во имя любви к ближнему») может с большой долей соответствия соотноситься со структурой персонажей пьесы Ерошенко (четыре принцессы Матушки-Природы, в числе которых Зима противостоит остальным трем); Крот, жертвующий собой «во имя любви». Интересно отметить, что сестры-принцессы входят на территорию Зимы обнявшись, составляя единое целое – Аки (Осень) покрывает своей мантией/плащом более нежных Нацу (Лето) и Хару (Весну). В японском тексте здесь как раз и используется понятие «*троица*», «*втроём вместе и неделимо*» [4, с. 479]. Именно они после стычки ветров и облаков отбирают Крота у Фую-Зимы. В одном из вертепных спектаклей, найденных нами в интернете, точно так же воедино скреплены куклы трех царей с Востока, пришедших поклониться Христу¹.

При отсутствии упоминаний о куклах в ремарках пьесы Ерошенко в ней встречается место, где кукольные персонажи были бы более органичны, чем артисты-люди. Например: «*в нижнем мире спят цветы, под этими цветами спят насекомые*» [4, с. 452]. Поскольку и цветы, и насекомые здесь антропоморфны, С. Гутерман выправил этот фрагмент, так же поступил и С. Аникеев. Попытки переводчиков выправить текст – признак непонимания ими его жанровой специфики или попытки скрыть ее от советских цензоров.

Однако, кроме явного сходства с вертепным театром, есть и существенные отличия: во-первых, в пьесе Ерошенко два мира проницаемы друг для друга: есть дверь, ведущая наверх, которую запирает Зима и пытаются взломать цветы и животные. Наверх поднимаются цветы, насекомые, лягушки, змеи, кроты, Зима, Зимний Ветер, Облако Персикового Цвета. Принцесса Зима же может спускаться и в подземный мир. Остальные сестры-времена года и Мать Природы наверх не поднимаются, зато имеют свои человеческие соответствия. Хару-Весна говорит устами Харуко (Веснянки), не появляясь наверху в своей стихийной ипостаси, также как и люди не спускаются вниз. Это «перевернутый» вертеп, где стихийные божества находятся на нижнем уровне, а люди, напротив, на верхнем.

Как и в вертепном театре, большая часть пьесы проходит в нижнем мире (15 явлений из 23), при этом один мир (растения и животные внизу) слышит и видит другой, а Харуко наверху провидит нижний мир только в бреду. Персонажи пьесы – Дед и Бабка Крота, принцессы, воины-стихии, Канэ-тян в роли врача – достаточно традиционны для народного театра (в том числе вертепного). А один из сюжетообразующих конфликтов, отказ врача излечить Харуко, находит соответствие в аграрной магии и является аналогом смерти и воскрешения Козы/Маланки.

Отсутствие кукол, антифонное построение диалогов, персонификация сил природы и растительно-животного мира роднит пьесу Ерошенко не только с вертепной, но и с мистериальной драмой. Именно в мистерии особое значение приобрели атрибуты актеров как символы земного или иномирного статуса их персонажей. У Ерошенко такие атрибуты – заветы чертогов, фонарики, описания покоев времен года, традиционные народные инструменты: флейта, рожок, кото (японская арфа).

С мистериальным действием роднит пьесу Ерошенко не только внешнее композиционное деление сценического пространства по образцу храмового, но и неоднократное

¹На русский / украинский языки как первооснову мышления Ерошенко может указывать также и звуковой ряд крест / хрест / Христ(ос) / Крот (яп. *mogura*). Подобные игры со звуком незрячий писатель очень любил, поэтому такой звуковой ряд представляется возможным.

подчеркивание необходимости «духовного единения», т. е. «единства в духе», соборности в сценах открытия дверей (= отворения врат). Чтобы открыть завесы в чертоги Осени, Лета и Весны соответственно, нужно всем вместе единым духом провозгласить «Именем любви, отворись!»: для Осени – трижды, для Лета – дважды, для Весны – единожды.

Несколько раз в авторских ремарках встречается настойчивое подчеркивание «видимости» сценического пространства из зрительного зала, т. е. соприсутствия и соучастия зрителей в сценическом действе. Один из лейтмотивов пьесы – именно видимость/невидимость, а также возможность/невозможность (в яп. языке глагол «миру, мизэру» обозначает и «видеть», и «пытаться»). Для традиционной культуры, в том числе и в особенности – японской, видеть – значит «быть, находится, существовать» [19]. Одна из характерных особенностей традиционного японского театра – не просто отсутствие рампы или иного отделения сцены от зрителей, но существование просцениума, вынесенного в зрительный зал – так называемой «дороги цветов» (например, в театре Кабуки).

Театроведы подчеркивают, что в японском театре, как и на японской гравюре, используется обратная перспектива (как и в иконописи. – Ю.П.), и *пространство обращается к зрителю, включая его в свой микромир*. Этот прием активно заимствовался и использовался в европейской режиссуре конца XIX – первой трети XX века (Г. Крэг, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, А. Таиров и др.) [20].

Итак, можно сделать вывод, что поэтика пьесы Ерошенко «Облако Персикового Цвета» полностью соответствует поэтике народной драмы в целом. Это замкнутое и повторяющееся время пьесы, традиционный для народной драмы конфликт намерений, пьеса «из другого» (царского) быта, церемониальность, многократно усиленная специфической лексикой и строем японского языка.

Песни и стихи в пьесе обозначают начало и конец как пьесы, так и каждого действия и явления. Звучит несколько колыбельных, закличек Весны, призыв Крота, моления-обращения к ветрам и облакам соответствующих времен года. Эти моления действенны, т. е. перед нами явления вербальной магии – магические слова и действия, подобные колядкам-заклятиям. Несколько песен-монологов (выходные) поясняют душевное состояние героинь, в отличие от вертепа, где поясняется действие (таковы, например, монологи Харуко, Квакши, Облака Персикового Цвета, Весеннего Ветерка). Самовозникающая за счет агглютинации в японском языке рифма на концах строк, сближает стихи в драме с народной тонической поэзией или раешником (ритмизованной прозой с тенденцией к рифме).

Множество рефренов и повторов коротких восклицаний в диалогах характерно и для литургии: реплика-восклицание одного персонажа и порождает отклики-рефрены всех остальных как буквальный ее повтор либо с незначительными вариациями. В. Ерошенко использует в пьесе хоры (появляются даже характерные для средневековой мистерии «сборные персонажи» (Семь весенних трав, Семь осенних трав), имеющие соответствия в коллективном актере, ритуальных новогодне-весенних шествий, например, Конь) [21], а также прием ритуального соединения трагического и возвышенного с низменным, и комическим, травестией. Лягушачий царь и насекомые предстают как хтонические животные, чьи только на первый взгляд забавные танцы, прыжки и хороводы способствуют пробуждению весны и плодородию земли. Сатирические диалоги растений, насекомых, лягушек и змей в нижнем мире выполняют роль интермедий для зрителей, наблюдающих из мира верхнего.

В пьесе встречаются устойчивые приемы народно-поэтической композиции и речи: ретардация – трехкратное повторение элементов действия (попыток разбудить Весну, песен, танцев всего живого, тройное прощание Харуко с Канэ-тяном и т. д.), формулы. Дело в том, что реплики за счет их повторяемости (но и вариативности) приближаются к формульным, легко предсказуемы и моделируемы читателем/зрителем и как бы предсказывают развитие сюжета за счет значительного опережения действия.

В истории культуры серебряного века достаточно известны попытки перенесения восточных, в том числе японских, традиций в европейский театр и кино начала XX ст., но пьеса Василия Ерошенко, на наш взгляд, является единственным и уникальным образцом перенесения славянских традиций на японскую почву. Как уже было сказано, сами японцы по-

нимают пьесу с большим трудом. Это свидетельствует о том, что, написанная по-японски, она создана в русле русской культурной традиции начала XX ст., и несет в себе отпечаток как влияния народной драмы (прежде всего вертепа и мистерии), так и авторских символистских исканий. Можно заключить, что писатель-символист В.Я. Ерошенко осуществил небывалый синтез народных традиций с художественными и идейными исканиями России, Запада и Востока своего времени, который еще никогда и никем не был исследован.

Список использованных источников

1. Eroshenko V. Saigo no tameiki («Последний стон») / V. Eroshenko. – Tokyo: Sobunkaku, 1921. – 279 p.
2. Ailuo xianke. Tao se de yun («Персиковое облако») / Ailuo xianke. – Beijing: Xin chao she, 1923. – 234 p.
3. Ерошенко В.Я. Персиковое Облако [Электронный ресурс] / Пер. с япон. С. Гутерман. Публикация Ю.В. Патлань, текст передан нам А.С. Харьковским, США. – Режим доступа: http://www.gosha-p.narod.ru/Esperanto/Pers_Oblako.zip
4. Eroshenko V. Zenshu / V. Eroshenko. // Полное собрание сочинений Ерошенко: в 3-х т. – Tokyo: Misuzushobo, 1959. – Т. 1. – 521 p.
5. Белоусов Р.С. Мечтания скиатальца / Р.С. Белоусов // Ерошенко В.Я. Избранное. – М.: Наука, 1977. – С. 5–43.
6. Акита Удзюку // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 1. – М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. – Стб. 69.
7. Ерошенко В.Я. Избранное / В.Я. Ерошенко. – М.: Наука, 1977. – 263 с.
8. Юрковский Х. О происхождении рождественской кукольной мистерии / Х. Юрковский // Традиционная культура. – 2002. – № 1. – С. 14–19.
9. Умебаяси М. Календарні звичаї та обряди японців / Масакі Умебаясі. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2012. – 264 с.
10. Демірська Г.К. Великдень у Романівці / Підгот. тексту, коментар Ю.В. Патлань / Г.К. Демірська. – К.: ПП «Верещинські», НЦНК «Музей Івана Гончара», фонд «Мальва», 2011. – 160 с.
11. Щербакова А.А. Воспоминания о В.Я. Ерошенко / А.А. Щербакова, А.П. Щербаков. – Рукопись, 1992 г. – Строоскольский краеведческий музей. СОКМ, 15675. – Л. 2.
12. Ерошенко В. Пасхальный день: пер. с япон. Ю. Патлань / В. Ерошенко // Путь Октября (Старый Оскол). – 2011. – 30 апреля.
13. Kiichiro W. Wakaki soveto to koi to horo / Wada Kiichiro. – Tokyo: Sekai no Ugokisha, 1930. – 215 p.
14. Сизова А.И. Московская школа-интернат №1 для слепых детей и ее выпускники / А.И. Сизова. – М.: ВОС, 2000. – 151 с.
15. Першин В.Г. Импульс Ерошенко / В.Г. Першин, В.Я. Лазарев. – М.: ТПО «Тамп», 1991. – 144 с.
16. Курочкін О. Українські новорічні обряди «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок) / О. Курочкін. – Опішне: Українське народознавство, 1995. – 392 с.
17. Давидова М.Г. Вертепный театр в русской традиционной культуре / М.Г. Давидова // Традиционная культура. – 2002. – № 1. – С. 20–37.
18. «Исповедание веры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancient-orthodoxy.narod.ru/vera/vera7.htm>
19. Главева Д.Г. Традиционная японская культура: специфика мировосприятия / Д.Г. Главева. – М.: Восточная литература РАН, 2003. – 264 с.
20. Шахматова Е.В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока / Е.В. Шахматова. – М.: ЛКИ, 2011. – 158 с.
21. Клековкін О.Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / О.Ю. Клековкін. – К.: КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого, 2001. – 256 с.

У статті досліджено елементи вертепної драми та містерії у п'єсі В.Я. Єрошенка «Хмара Персикового Кольору». Доведено жанрову спорідненість авторської драми-містерії першої третини XX ст., написаної японською мовою, з російським та українським народним та сакральним театром.

Ключові слова: Василь Єрошенко, драма, символізм, містерія, вертеп, народний театр.

The paper deals with elements of Eastern Slavic mystery drama (vertep) in Vasiliy Eroshenko's play «The Peach-Colored Cloud». It points to the genre affinity of Eroshenko's play written in the first third of the 20th century in Japanese, with Russian and Ukrainian nativity play and sacral theater.

Key words: Vasiliy Eroshenko, drama, symbolism, mystery, vertep, nativity play, popular theater.

Одержано 14.05.2014.

УДК 83.3(2Рос=Рус)1

И.Ф. ГЕРАСИМОВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры общенаучных дисциплин
Рязанского института (филиала)
Московского государственного университета культуры и искусств
(Российская Федерация)*

ГЕРОИЗАЦИЯ КАЗАЧЕСТВА В РУССКОЙ БАТАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ПЕРИОДА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

В статье рассматривается выражение казачьего героизма в русской батальной лирике периода Первой мировой войны. Показаны истоки подвига: связь с героическим прошлым предков, домом, семьей, родной природой. Установлено особое значение образа тихого Дона как образа-мифа, колыбели казачества.

Ключевые слова: русская батальная лирика периода Первой мировой войны, казачья лирика, преемственность, традиции, Первая мировая война.

Первая мировая война явила немало примеров героического служения Отчизне. Так, например, в казачьей лирике – разновидности батальной поэзии периода Первой мировой войны – с документальной точностью воссозданы образы многих прославленных героев. На одном из них стоит остановиться особо.

В конце июля – начале августа 1914 г. стало известно о боевом столкновении донских казаков с неприятелем и о «молодецком деле» [1, с. 7] казака Козьмы Крючкова, который «лично убил 11 немцев, а сам получил 16 ран» [1, с. 1]. «Громкий подвиг казака Крючкова, открывший длинный ряд случаев награждения нижних чинов орденом св. Георгия за выдающиеся подвиги личной храбрости» [2, с. 61] был отмечен Георгиевским крестом 4-й степени – символом солдатской доблести.

Не оставил без внимания героический поступок своего земляка и донской казак В. Петров, поместив в сборнике «Вперед, герои! Стихи донского казака В.И. Петрова» адресованное Козьме Крючкову стихотворение «Казак» [3, с. 5–6]. В нем поэтизируется личная храбрость героя, но главное, на чем автор акцентирует внимание, – это постоянная воинская готовность казака, зачастую требующая полной самоотдачи и воспринимающаяся как естественное состояние члена воинского сословия:

В его груди огонь разлит,
В его глазах – презренье к страху...

Казак остался казаком,
Ничуть душой не изменился:
Как будто с пикой и конем
На Божий свет казак родился!..

Нет, не померкла наша слава,
Огонь во взорах не потух,
Врагам страшна казачья лава,
И жив казачий, гордый дух! [3, с. 5–6]

Отметим также, что в лирике В. Петрова образ К. Крючкова оказывается сопряженным с образом коллективного героя – казака, верного сына тихого Дона, для которого отвага – обычное явление. Именно в таком ключе представлен образ Георгиевского кавалера в стихотворении «Раненый казак» [3, с. 31–32] того же автора:

Хвала тебе, донской казак Крючков,
Хвала вам, храбрые донские атаманы! [3, с. 32]

Поэт Александр Петров художественно мифологизирует своего персонажа, поднимая его в стихотворении «Казак» [4, с. 101] до уровня эпического героя: «По полю бешено не-сется, / Как ураган, казак-джигит; / В нем пульс военной жизни бьется, / И кровь горячая ки-пит. / Перед врагом он не сробеет, / И, крикнув русское “ура”, / Он постоять всегда сумеет / За Русь, за Веру, за Царя!» [4, с. 101].

Владимир Вишняков в былинах «Первые герои в нашу войну. Казак Крючков и каз-начей Соколов» [5, с. 3–6] также отдает должное подвигу героя. В соответствии с факта-ми, известными из сообщений в прессе [6, с. 4], автор называет количество поверженных К. Крючковым врагов (11 человек), подчеркивая, что сам герой получил в бою 16 ран. Это позволяет в полной мере отдать должное героическому поступку современника, равному, по мнению поэта, подвигу былинного богатыря земли Русской. Не случайно автор называ-ет его «вторым Ильею Муромцем».

Автор соединяет в одном произведении имена прославленного казака и калишско-го губернского казначея Соколова, расстрелянного германцами за отказ предоставить в их распоряжение городскую казну. Поэт, стремясь сохранить память о героях, выдвигает на первый план идею единства различных сословий русского общества перед лицом грозной опасности. Ключевой мотив этого стихотворения – сила народного единения – выражен в финальном стихе: «Хвала живым, а мертвым – слава!» [5, с. 6].

Владимир Воинов также отдал должное подвигу К. Крючкова, посвятив «первому Ге-оргиевскому кавалеру донскому казаку Козьме Крючкову» диптих «Голос Дона» [7, с. 111–116]. Автор вводит в стихотворение образ «шипкинського героя» – «старого деда Данилы». Он «припомнил... годы / Бранного труда: / Как ходил в чужие страны / Из родимых мест / Добывать на тело раны, / На рубаху крест...» [7, с. 114], и вслед за молодыми станичниками отправился воевать с врагами родины за справедливость. Сопоставляя современную ему войну с русско-турецкими событиями XIX в., автор подчеркивает, что истоки подвига героя-казака Козьмы Крючкова следует искать в славных боевых традициях казачества, в нераз-рывной связи с предками.

Русские поэты в своих стихотворениях называют и товарищей Козьмы Крючкова, так-же получивших Георгиевские кресты за храбрость в августе 1914 г. Это Иван Щегольков, Ва-силий Астахов и Михаил Иванков*. Известно стихотворение Александра Петрова «Герои-казаки» (1914) [8, с. 8–9], в котором прославляется совместно совершенный ими подвиг. «Побеждать донцам не внове – / Дон бесстрашным вечно был!» [8, с. 8], – подчеркивает автор. Героический пафос, символизация образа «тихого Дона» как святыни казачества на-лицо.

Все произведения, описывающие подвиг К. Крючкова и его товарищей, характеризу-ются ярко выраженной документальностью, напоминают фронтовые очерки и призваны в условиях военного времени не только рассказать о героях, запечатлев их образы в памя-ти поколений, но и научить на их примере мужеству других участников военных сражений.

Многие произведения казачьей лирики, как уже отмечалось, имеют фактографиче-скую основу. Например, в стихотворении В. Петрова «Кавалерийская дивизия генерала Гурко» [3, с. 10–11] повествуется об успешно проведенных этим воинским соединением боевых операциях: «Его дивизия лихая / В боях творила чудеса / И, всюду рыская, летая, / Имела зоркие глаза» [3, с. 11]. Автор характеризует действия отважного командира, под-черкивая, что его забота о сохранении жизни солдат является немаловажным условием по-беды: «Не пали мы в войне неравной: / Казак душою понимал – / Его водил к победе слав-ной / Неустрашимый генерал. / Невозмутим, всегда спокоен, / Он никогда не отступал...»

*Фамилия героя иногда писалась иначе: Иваньков [6, с. 4].

[3, с. 10]). В полном взаимопонимании военачальника и его подчиненных поэт усматривает залог победы. Не случайно В. Петров заканчивает свое произведение *здравицей*: «Пред нею немец, отступая, / Обороняться не дерзал. / Ура, дивизия, лихая, / И славься, Гурко-генерал!» [3, с. 11].

Стихотворение «Под Праснышем» [3, с. 12-13] В. Петрова также имеет фактографическую основу. В нем отражены действия 1-й и 12-й русских армий, в составе которых храбро сражались казаки. Генерал А.М. Зайончковский свидетельствует: благодаря успешно проведенной русскими войсками так называемой Праснышской операции (1915), «германцы перешли к обороне на всем Восточно-прусском фронте», что совпало «с намерением русского главного командования перенести центр дальнейших операций в Карпаты» [9, с. 359]. Подчеркивая значимость этой локальной победы, поэт завершает *здравицей* и это свое произведение:

Хвала Тебе, наш Царь Великий,
И славься, русский богатырь! [3, с. 13]

Та же композиционная модель (описание конкретного исторического события, завершаемое *здравицей* в честь русских воинов-победителей) положена также в основу стихотворения В. Петрова «Взятие Перемышля» [3, с. 14–15]. В нем автор повествует о падении хорошо укрепленного оборонительного сооружения австрийской армии – крепости Перемышль – 8 марта 1915 г., когда был взят в плен ее гарнизон, состоявший «из 9 генералов, 93 шт.-офицеров, 2.500 обер-офицеров и чиновников и 117.000 нижн. чинов. Сверх того, по полученным сведениям, до 40.000 вышло из строя убитыми и пленными и 20.000 находится в госпиталях» [10, с. 494]. Этот боевой эпизод, как казалось тогда современникам описываемых событий, свидетельствовал о будущих безусловных победах русской армии:

В тылу, в Галиции, отныне
Не будет нас тревожить враг:
Над неприступною твердыней
Взвился трехцветный русский флаг.

Ликуй, великая держава,
Твои сыны идут вперед,
В сиянье дня орел двуглавый
В Берлин направил свой полет [3, с. 14–15].

Как и два предыдущих, стихотворение завершается хвалой в адрес «храбрых солдат», «верных сынов России». Заметим, что процитированные выше стихотворения В. Петрова по своей жанровой природе созвучны древнерусским воинским повестям: в них сюжетно-повествовательное начало превалирует над собственно лирическим.

В анализируемых произведениях складывается своеобразный «миф казачества». Так, Борис Богомолов в стихотворении «Казаки» [11, с. 8–9], подобно В. Вишнякову, рисует образ своего героя, уподобляя его «ратному богатырю» Илье Муромцу. Автор подчеркивает, что и былинного, и современного ему героя «вскормила» «чудотворица» – «родная Русь». Именно поэтому «витязю» присуща «сила, удаль», верность воинскому долгу, царю и Отечеству:

Скачет с посвистом да с гиком,
Степь донская широка!
Есть ли в мире где великом
Кто отважней казака?

Он не ведает ни страха,
Ни преграды на бегу...
Чуть мелькнет его папаха, –
Смерть надменному врагу!

Весь огонь он, весь отвага,
Пули свищут – ничего,

Грозный, верный страж у стяга
Государя своего!

Он несется, как стихия,
Божьим пламенем горя
Он бессмертный сын России... [11, с. 9]

В стихотворениях рассматриваемого ряда указывается на особый уклад жизни представителей воинского сословия, на соблюдение передающихся из поколения в поколение «заповедей казака», что, по мнению авторов, не может не способствовать проявлению героизма. Например, в стихотворении А. Кудаткина «Заповеди казака» [12, с. 3–6] автор перечисляет требования казачьего кодекса чести. Это верность присяге («За царя и Русь святую» [12, с. 3]); единство российского казачества («Гей, казак, сомкнись и встань!» [12, с. 3]); вера в силу и заступничество Матери-земли («Лес и горы, и провалы, / Речки шумные, болота – / Мы свои...» [12, с. 3]) и в Провиденье («Быть чему – не миновать» [12, с. 4]); боевая выучка («Быстрота и глазомер, / Натиск» [12, с. 4]); черты характера («Храбрость города берет» [12, с. 4]), «казаки не простаки – / Вольные ребята» [12, с. 5]); приверженность мирному и ратному труду («...уборка или битва – / Там и здесь всегда успеем» [12, с. 5]).

Как уже указывалось выше, центром «казачьего мифа» неизменно выступает «батюшка Тихий Дон», колыбель казачества. Так, в стихотворении П. Антонова «Прощание казаков с Доном» [13, с. 75–76] образу Дона приданы черты, характерные для фольклорных произведений: он «суровый витязь», который, однако, способен печалиться об их возможной гибели на поле боя: «Блещут волны Дона светлыми слезами» [13, с. 75]. Архетип дома, семьи усиливает тревожное ощущение надвигающихся военных событий, сопряженных со смертельной опасностью: печалится не только Дон, но и «вольных атаманов потемнели лица, / Из бровей косматых грустно блещут очи, / И слезой прощальной ус их серебрится, / И с тоскою на Дон смотрят в сумрак ночи» [13, с. 76].

Сходный образ Дона воссоздается и в уже цитированном стихотворении В. Петрова «Раненый казак» [3, с. 31–32]. Здесь, используя поэтику сна, автор рисует воображаемую героем картину победоносного завершения войны, во многом предрешенного храбростью доблестных сынов Дона:

И видит он героев длинный ряд,
Героев тихого воинственного Дона.
Идут полки. Победою шумят
Священные казачие знамена [3, с. 31].

Еще одним значимым атрибутом духовной силы казаков является казачья *песня*, знакомая героям с колыбели и также олицетворяющая для них образ отчего дома, Родины, неизменно придающих казаку силу в бою, питающих его отвагу. Об этом сказано в стихотворении В. Петрова «Простор полей необозримый...» [3, с. 25–26]:

Казак поет, и в песне звучной
Пылает боевой огонь.
Он не один: с ним неразлучно
Его товарищ – верный конь.

И льется песня, льется звонко
Неудержимою волной
Где ты, родимая сторонка?
Где ты, мой милый край родной? [3, с. 25]

Нельзя не отметить в этой связи и проявление в казачьей лирике, раскрывающей героический образ казака, его неразрывную связь с конем – *кентавризм*, с родной природой, неизменно питающей казачью силу, что объясняется следованием казачьей лирики периода Первой мировой войны традициям казачьего фольклора. Так, например, в стихотворении С. Толстова «Ночлег казаков» [7, с. 105–107] читаем:

Чу! вот песню запевают
Молодые голоса;
Песне льющейся внимают
И простор, и небеса.
И звучит в той песне вольной
Далеко для всех сторон
Слава родины раздольной,
Где течет широкий Дон...
Ночь свой полог распустила...
Блещет речка, как алмаз,
И небес простор безмерный
Смотрит тысячами глаз.
Будто это звезды-очи,
И поля, и небосклон
Берегут в молчанье ночи
Казак желанный сон [7, с. 106–107].

Таким образом, следует констатировать, что в произведениях исследуемого ряда создан яркий собирательный образ казака, для которого героизм является естественным состоянием.

Он выражает сущностные характеристики казачьего менталитета – такие, как свободолюбие, лихая отвага, умение воевать.

Герой, как правило, является победителем. И в боевом, и в духовном единоборстве его превосходство над врагом очевидно.

В стихотворениях создан не только исторически достоверный, но и психологически убедительный портрет героя-казака, что свидетельствует об их связи как с фольклором, так и с «большой» русской литературой (прежде всего, с произведениями М.А. Шолохова), что позволяет более глубоко осознать и отобразить память поколений, запечатлеть глубину и красоту народного характера, разнообразить жанровую палитру лирических произведений казачьей тематики.

Авторами указываются источники ратной и духовной силы казака. При этом основным является воспетый в казачьем фольклоре «тихий Дон». Он «предстает как образ-миф, патриарх казачьего рода, средоточие дедовской славы, как источник непреходящей преемственности духовного и воинского наследства» [14, с. 175]. Персонализация Дона в образе седого патриарха – «батюшки» – выявляет сердцевину «казачьего мифа», казачьей героической эпики. Лирический герой теряет свою автономность, растворяясь в массовом, коллективном, «соборном» образе казачьей массы, тем самым обозначается особое качество народной общности – воинская соборность.

Поэты, пишущие о казачестве, рассматривают события Первой мировой войны со сходных ценностных позиций, коренящихся в общности ментальных основ национального самосознания, в единстве исторического опыта.

Список использованных источников

1. Неустрасимый герой Донской казак Кузьма Крючков и его славные победы над врагами, как он один убил одиннадцать немцев. – М.: А.Д. Сазонов, 1914. – 16 с.
2. Шеманский А.Д. Очерки Великой Европейской Войны. Статья Генерального Штаба полковника А.Д. Шеманского / А.Д. Шеманский // Великая война в образах и картинах / Под ред. Ив. Лазаревского; Издание Д.Я. Маковского. – М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1914. – Вып. 2. – С. 57–62.
3. Петров В.И. Вперед, герои! Стихи донского казака В.И. Петрова / В.И. Петров. – М.: Типография Товарищества А.Д. Сытина, – 1915. – 32 с.
4. Петров А. Казак / А. Петров // Военный мир. – 1914. – № 5. – С. 101.
5. Вишняков В.А. В тылу армии. Лиризм / В.А. Вишняков. – М.: Культура, 1914. – 15 с.
6. Рассказ казака Крюкова // Война. – 1914. – № 8 (Русский солдат на войне, его отвага, добродушие и юмор / Составил Альбионов). – С. 4.

7. Современная война в русской поэзии: Вып. 1–2 / Сост. Б. Глинский. – Пг.: Типография т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1915. – Вып. 1. – XIV, 276 с.
8. Петров А. На бой – за Родину, за честь. Вторая Отечественная война 1914 года / А. Петров. – М.: Тип. А.Д. Плещеева, 1914. – 16 с.
9. Зайончковский А.М. Первая мировая война / А.М. Зайончковский. – СПб.: Полигон, 2002. – 878 с.
10. Обзорение войны (с 6 по 12 марта) // Летопись войны 1914 – 1915 гг. – 1915. – № 31. – 21 марта. – С. 490–496.
11. Богомолов Б. Сказы. Подарок воинам / Б. Богомолов. – Пг.: Типография товарищества «Наш век», 1914. – 15, [2] с.
12. Кудаткин А.И. Жертвам войны!. С миру по нитке – голому рубашка. Вып. 1: Заповеди казака. Казачьи песни и военные стихотворения / А.И. Кудаткин. – Тифлис: Типография «Экономия», 1915. – 16 с.
13. Антонов П. Прощание казаков с Доном / П. Антонов // Военный мир. – 1914. – № 2. – С. 75–76.
14. Герасимова И.Ф. Художественно-философское осмысление Первой мировой войны в русской поэзии 1914 – 1918 гг. в историко-культурном контексте эпохи: монография / И.Ф. Герасимова. – Рязань: РИД, 2013. – 352 с.

У статті розглядається вираження козацького героїзму в російській батальній ліриці періоду Першої світової війни. Показано витоки подвигу: зв'язок з героїчним минулим предків, будинком, сім'єю, рідною природою. Встановлено особливе значення образу тихого Дону як образу-міфу, колиски козацтва.

Ключові слова: російська батальна лірика періоду Першої світової війни, козака лірика, спадкоємність, традиції, Перша світова війна.

The article considers the expression of the Cossack heroism of Russian battle lyrics period of World War I. Shows the origins of feat: the relationship with the heroic past of ancestors, home, family, mother nature. Established a special value of the image as the image of the quiet don-the myth, the cradle of the Cossacks.

Key words: Russian battle-lyrics time of the First World War, the Cossack lyrics, continuity, tradition, World War I.

Одержано 21.04.2014.

УДК 821.161.1-7.09:7

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

ТЕМА ИСКУССТВА В САТИРИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. АВЕРЧЕНКО

Исследуются художественные и конструктивные приемы организации сатирического прозаического текста Аркадия Аверченко. Анализируются его индивидуальные представления об искусстве как житнетворчестве, определяются пути и способы их выражения в аверченковской сатире, выявляется новаторство и специфика образного воплощения житнетворческого искусства в разножанровом наследии русского писателя-эмигранта.

Ключевые слова: конструкт, сатира, искусство, прозаический текст, житнетворческий, интерпретация, новаторство, принципы.

Скудными на сегодняшний день являются теоретико-литературные источники по изучению аверченковского творчества. Первые работы, посвященные журналу «Сатирикон» и его редактору Аркадию Аверченко, появились только в середине 60-х годов XX в. Это прежде всего труды Л. Евстигнеевой [9], О. Михайлова [11]. Только в 1999 г. у нас впервые появилась возможность познакомиться с единственным монографическим исследованием жизни и деятельности Аркадия Аверченко – монографией Д. А. Левицкого [10]. Эти немногочисленные работы содержат скучные сведения литературоведческого характера, касающиеся жизненного пути, творческой и мировоззренческой эволюции русского писателя-эмигранта. Некоторые аспекты аверченковской сатиры стали также объектом исследования более современных литературоведов – С. Зинина [10], А. Долгова [9], Э. Сейтаблаевой [58] и др.

Целостный анализ многожанрового творческого наследия Аверченко, проблемы искусства в нем позволяет воспроизвести прежде всего содержательную картину мира художника, имеющую ряд отличительных черт, которые до настоящего времени подробно не исследовались, что и обуславливает актуальность заявленной темы нашей статьи. Кроме того, целостный литературоведческий анализ его произведений внесет вклад в изучение литературных и поэтико-стилевых процессов, происходивших в русской прозе начала XX в.

Цель статьи заключается в определении жанрово-композиционной парадигмы сатиры Аверченко, выявлении художественных и конструктивных приемов организации текста писателя, посвященного теме искусства, определяющего индивидуальную творческую манеру русского художника-эмигранта.

Научная новизна студии заключается в том, что в ней использованы литературные и околослитературные материалы из архива писателя; исследованы художественные принципы изображения темы искусства, раскрыта поэтико-стилевая доминанта малой эпической прозы художника.

Сатира всегда была важной составной частью литературы, но в XX в. она начинает играть особую роль. Известный чешский сатирик XX в. Карел Чапек точно определил задачи этого направления в современности: «Сатира – худшее, что человек может сказать лю-

дям, но это не означает, что писатель обвиняет их, а он только делает выводы из актуальной действительности и мышления» [17, с. 109].

Аверченко не был политическим сатириком. Но среди его произведений встречаются талантливые, острые общественно-социальные произведения, где зло высмеиваются страхи обывателя, взяточничество чиновников, эпидемия шпиономании, литературная бездарность и ее дешевые штампы. Мишенью для его сатиры становится и все уродливое, антиэстетическое, «больное» в искусстве.

Выдавая вымышленный мир за фрагмент реального, автор должен скрывать свое существование – «противное приведет к разрушению иллюзии реальности» [15, с. 201]. Аверченко становится бесстрастным хроникером. Основная особенность этой манеры ведения дискурса в сатирическом произведении заключается в том, что автор, являясь полновластным хозяином текста и имея возможность максимально полно и объективно раскрыть характер своего героя, сосредоточивает внимание на какой-либо одной черте характера, гиперболизирует ее, а из фактов внешнего мира сообщает лишь те, которые имеют существенное значение для последующего разоблачения. Аверченко создает обобщенные комические типы. Перед читателем проходят персонажи, демонстрирующие какой-либо из общечеловеческих пороков: глупость, жадность, подлость, моральную нечистоплотность, ложь.

Еще недавно советские критики писали, что «творчество Аверченко этих лет свидетельствует о печальном вырождении его таланта» [11, с. 151]. Мы же считаем, что к таланту писателя-сатирика это суждение никакого отношения не имеет. Наоборот, в разножанровых произведениях – рассказах, фельетонах, книгах, созданных уже после октябрьских событий, мы встречаемся с Аверченко, полным новых сил, энергии, по-прежнему ярко талантливый. Этого же мнения придерживается и С. Никоненко: «Как это ни парадоксально, но именно неприятие революции и эмигрантское бытие разбудили его фантазию, придали его перу еще большую виртуозность» [14, с. 257].

Цель нашей статьи заключается в том, чтобы включить некоторые разножанровые сатирические рассказы Аверченко («Русалка», «Голодный пикник», «Собачьи мемуары» и др.) в контекст жизнетворческих исканий, предпринятых литературно-художественным сознанием сложной эпохи начала XX в., выявить связывающие их типологические признаки, раскрыть индивидуальные представления писателя *об искусстве как жизнетворчестве* и показать пути и способы их выражения в указанных произведениях, выявить новаторство и специфику образного воплощения жизнетворческого искусства в сатире А. Аверченко.

Сама идея создания искусства как действенного способа преобразования жизни не нова в русской литературе. В начале XX в. многие писатели и деятели культуры, не отказываясь от объективной потребности связать искусство с действительностью, предложили свои пути к осуществлению этой цели. Приверженцы «художественного идеализма» и свободной эстетики – символисты писали в своих статьях о новом поэтическом миропонимании, задачей которого было создание новых форм искусства, способных творчески соединить разобщенные временем духовные устремления личности и ее земное бытие. Объектом их творчества был прежде всего человек, которого с помощью искусства должно было превратить из раба жизни в ее творца по образу и подобию Бога. Путь духовного совершенствования от человека к Богу предлагал Д. Мережковский и настаивал на создании «религиозной общечеловечности».

Другую позицию, выразившуюся в стремлении сделать искусство средством прямого, практического действия в условиях радикально меняющейся жизни, подвергнув критике идеально-духовную форму миропонимания, заняли поэты-авангардисты, В. Маяковский, прозаик и драматург М. Горький [5–8]. Художники призывали начать борьбу с уродливыми формами бытия, «всяким вздором», чтобы «вычистить» из жизни страдания и сор, высвободить в людях энергию созидания, необходимую для радикальной переделки действительности.

Революционные процессы, материально-практические требования эпохи подтолкнули писателей к поиску художественных принципов выражения нового типа деятельного, «созидательного» мироотношения. А. Аверченко под влиянием прагматических требова-

ний эпохи, а также идей М. Горького, призывавшего художников-практиков совершенствовать искусство, утверждающего «победу разума», в конце 20-х годов XX в. пересматривает свою писательскую позицию. Художник-наблюдатель уступает место художнику-практику, который, творя в русле прагматических идей в искусстве, стремится внести свой вклад в создание лучшей жизни.

Таким образом, предметом нашего исследования стала *концепция жизнетворческого искусства*, которая оформилась у А. Аверченко в 20–30-е годы XX ст. в ряде сатирических рассказов. В них, с одной стороны, отражается общая для художественного сознания первой трети XX в., ориентированного на практическое жизнетворчество, устремленность к радикальному преобразению действительности; с другой – в произведениях художник поставил задачу установить прямой разговор с читателем, чтобы донести до его сознания идеи здоровой жизни, самосозидания, творчества собственной личности. Чтобы верифицировать в опыте идеи здоровой жизни, писатель пошел на эксперимент с самим собой, ход и результаты которого воплотились в рассказах «Русалка», «Голодный пикник», «Собачьи мемуары», обусловив своеобразие их жанровых модификаций и вместе с тем органичность материально-практическим требованиям эпохи.

В малой эпической прозе художника отразилась его единая концепция художника как активного участника преобразовательской практики жизни, творца не только произведений искусства, но и самого себя. Аверченковские сатирические рассказы представляют собой различные подступы к решению проблемы совершенствования характера человека, поиску путей самосозидания, которое, как мы увидим далее, является «отправной точкой» концепции жизнетворческого искусства А. Аверченко, что свидетельствует о творческом освоении писателем традиций Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Белого, считавших идею творчества «в себе самом» первостепенной.

Разработка принципов жизнетворческого искусства в художественном сознании в целом служила цели, которую ставили перед собой писатели, ориентированные на поиск связей с мирозданием, на познание действительности и осознание своего предназначения в искусстве и общем движении бытия. Эта цель – общение с жизнью, представленной как она есть, уход от литературных условностей в контексте формирующейся тенденции искусства к исканию способов, с помощью которых оно включается в жизнь и творит ее. Сатирические рассказы Аверченко отразили основные тенденции эпохи и художественные принципы, получившие развитие в литературе первой трети XX в. В его сатирических произведениях своеобразно преломились концепция художника – «практика жизни» и принцип следования «правде жизни». Аверченко выступает поборником не просто талантливого, но и жизненного, реалистического искусства.

Мы исследовали, что, исходя из здравого смысла, в некоторых рассказах писатель высмеивает оторванный от жизни романтизм («Русалка»). Важнейшей фигурой в этом произведении является рассказчик, сама речь которого, косноязычная, переполненная уличным жаргоном и грамматическими нелепостями, разоблачает и его самого и тех, о ком он рассказывает. Юмор Аверченко заключал, однако, в своей глубине сострадание к так называемому «маленькому человеку», растерявшемуся в годы великой ломки социальных и человеческих отношений. Этой внутренней боли обычно у писателя не видели, отдавая должную восхищенную дань блеску юмористических ситуаций, выразительности речевых характеристик, словом, в основном юмору положений.

Сатирические произведения, созданные писателем в 20-е годы XX в. («Голодный пикник», «Собачьи мемуары» и др.), были основаны на конкретных и весьма злободневных фактах, почерпнутых либо из непосредственных наблюдений, либо из многочисленных читательских писем. Тематика их пестра и разнообразна: плесень мещанства и обывательщины, спесивое помпадурство и стелющееся лакейство и многое, многое другое. Часто рассказ строится в форме непринужденной беседы с читателем, а порою, когда недостатки приобретали особенно вопиющий характер, в голосе автора звучали откровенно публицистические ноты.

В ходе написания статьи мы убедились, что Аверченко обогатил сатирическую прозу яркими образами и мотивами, отображающими жизнь России в эпоху трех революций. Ху-

дожественный мир писателя вбирает в себя тематическое разнообразие сатирических типов, поражает обилием специфических приемов создания комического. Творческая установка Аверченко заключалась в выявлении и осмеянии общественных пороков, дифференциации подлинной культуры и разного рода подделок под нее.

Аверченко, будучи признанным мастером короткого юмористического рассказа, ищет новые поэтико-стилевые возможности этого жанра. Именно этим обстоятельством, как нам представляется, можно объяснить его многократное обращение к типологии рассказа-анекдота и рассказа-фельетона, то есть произведениям, созданным «на стыке» двух жанров. Это, несомненно, накладывает ряд особенностей на поэтику этих жанровых модификаций.

Традиционно рассказ-анекдот считается ведущей жанровой разновидностью в сатирической новеллистике Аверченко. Для него характерны небольшой объем произведения, динамичное развитие действия, отсутствие лирических отступлений, подробного авторского комментария, то есть всего того, что может замедлять ход повествования. При этом особую роль играет архитектура анекдота, построенная на эффекте неожиданности. Сущность этого жанра сводится к неожиданному финалу, который мгновенно должен разрушить определенную систему логических связей, заложенную с начала повествования, и столкнуть читателя с абсолютно иной системой. Это создает некую парадоксальную ситуацию, которая и призвана вызвать основной заряд читательского смеха. Подобная финальная ситуация может быть вызвана либо случайно брошенной фразой («Фат», «Коса на камень», «Голодный пикник»), либо каким-то непредсказуемым действием героя произведения («Лакмусовая бумажка», «Собачья мемуары», «В ресторане»). Сюжет в подобных рассказах, как правило, развивается последовательно и вместе с тем *динамично*. И только неожиданный его поворот в финале произведения заставляет читателя по-новому оценить ситуацию и героев.

Мы исследовали, что в «Собачьих мемуарах» [3] Аверченко прибегает к важной гоголевской традиции говорящей, пишущей собаки: здесь, как и в одной из глав повести «Записки сумасшедшего», человек показан с «собачьей» точки зрения. При этом сатирика занимает не столько мотив очеловечивания животного, сколько процесс превращения человека в животное, низведения человеческой жизни до уровня собачьего существования. Все произведение выстроено на совмещении прямого и переносного значений выражений, связанных с понятием «собака»: собачья жизнь – 1) жизнь собаки и 2) плохая, трудная, тяжелая жизнь. С эпитетом «собачий», отражающим социальный опыт носителей языка, имеющим системный характер употребления, воспроизводимым и анонимным, связаны авторские индивидуальные языковые конструкции. Имеется в виду выражение «собачий язык» – так Аверченко характеризует «новоязовские» образования типа «главкаварм» (главнокомандующий кавказской армией) – и фраза «писатель Горький стоит перед советской властью на задних лапках» [3, с. 119], содержащая ту же сниженную, уничижительную, неодобрительную оценку, что и эпитет «собачий».

Исследуя другую группу сатирических рассказов на бытовую тему, мы определили, что Аверченко строит их сюжет на художественном приеме градации, предполагающей постепенное усиление комического эффекта по нарастающей к финалу произведения. В таких рассказах «основным приемом комического становится гиперболизация» [13, с. 12]. Характерными примерами подобного построения рассказов-анекдотов могут послужить «Нюночка», «Неизлечимые», «Аполлон», «Разговоры в гостиной» [3] и др.

Мы пришли к выводу, что для этой категории аверченковских произведений характерно многократное обыгрывание одного и того же эпизода (с небольшими вариациями) в пределах одного произведения. Причем повторяемость на каждом новом витке сюжета только *усиливает комический эффект* произведения, доводя ситуацию до абсурда.

Иногда Аверченко строит короткий рассказ-анекдот не посреди нанизывания повторяющихся эпизодов к финалу, доводя узнаваемую ситуацию до предельной нелепости, а обращается к кольцевой композиции, которая призвана создать иллюзию жизненности, правдивости описываемого нелепого, фантастического случая («Рыцарь индустрии») или же создать мощный комический эффект за счет несовпадения намерений и действий ге-

роя (это противоречие особенно остро и подчеркивает кольцевая композиция такого, например, рассказа, как «Материнство»).

Аверченковские рассказы-анекдоты актуальны и в наше время, что объясняется обращением к «вечной» теме человеческих взаимоотношений, жанровыми модификациями комического и неумейной творческой фантазией русского «короля смеха».

В ходе исследования данного подраздела дипломной работы мы подытожили, что и рассказы-фельетоны помогали Аверченко в освещении и последующем высмеивании нелепых сторон русской жизни. Эпиграфы из газетной хроники, предваряющие эти произведения, как правило, указывали на их прямую связь с реальной жизнью. Но Аверченко – великий фантазер. Отталкиваясь от конкретного случая, он сам развивает дальше ситуацию, зачастую доводя ее до предельного комизма. Цель – та же, что и в рассказах-анекдотах – рассмешить любого, пусть самого взыскательного читателя.

Нам удалось отметить и некоторые дифференциальные различия между ведущими жанровыми модификациями аверченковской бытовой сатиры. Если рассказы-анекдоты, как правило, основывались на вымышленных сюжетах и были призваны, прежде всего, развеселить читателя, то в основе другой группы произведений – рассказов-фельетонов – лежали реальные события, которые имели место в жизни, и с помощью таких рассказов Аверченко бичевал пороки общества. Иными словами, рассказ-фельетон претендовал на иллюзию правдивости и был призван указать читателю на те или иные абсурдные стороны реальной жизни, а ирония и сатирическое обличение были главными стилистическими средствами создания комического эффекта. Многообразие приемов комического позволило Аверченко не только создать свой уникальный стиль, но искусно переплести в пределах одного произведения комическое и трагическое, комическое и лирическое.

В ходе исследования жанрово-композиционной парадигмы сатиры Аверченко мы пришли к следующим выводам. Жанровое разнообразие делает малую эпическую прозу А. Аверченко яркой, необычной. Это предполагает обращение к различным типам повествования. Будучи признанным мастером короткого юмористического рассказа, писатель ищет новые возможности этого жанра. Именно этим обстоятельством, как нам представляется, можно объяснить его многократное обращение к рассказу-анекдоту и рассказу-фельетону, то есть рассказам, созданным «на стыке» двух жанров. Это, несомненно, накладывает ряд особенностей на поэтико-стилевую доминанту этих жанровых разновидностей.

В цикле сатирических рассказов Аверченко зло высмеивал цинично-расчетливых или сентиментально-задумчивых добытчиков индивидуального счастья, интеллигентных подлецов и хамов, показывал в истинном свете пошлых и никчемных людей, готовых на пути к устройству личного благополучия растоптать все подлинно человеческое и совершенно не стремящихся к высокому облагораживанию искусством.

Аверченковский смех достигает звенящей сатирической силы и едкости, когда писатель обращается к упадническим течениям современных ему жанров искусства – литературы или живописи. Многие художники, писатели «Сатирикона», повторяли аверченковские темы. Болезненно повышенная чувствительность и эротомания в произведениях некоторых символистов находят на страницах аверченковского «Сатирикона» неприятный, но едкий отклик. «Сатириконовцам» был не нужен сколько-нибудь обстоятельный анализ современной им живописи и поэзии. Да это и не входило в их задачи. Они видят и весело изобличают в «новаторах», кичащихся своей «непонятностью», самых обычных шарлатанов. Здоровым демократизмом, простотой художественных вкусов Аверченко не мог быть непонятен массовому читателю.

Призывая к самоусовершенствованию, самопроверке и самокритике, Н. Бердяев писал: «Мы освободимся от внешнего гнета лишь тогда, когда освободимся от внутреннего рабства, т. е. возложим на себя ответственность и перестанем во всем винить внешние силы» [4, с. 54].

В ходе исследования индивидуальных представлений Аверченко об искусстве как житнетворчестве и путей и способов их выражения в его сатирических рассказах мы пришли к следующим выводам.

В художественных поисках, осуществленных в малой эпической прозе писателя-эмигранта, раскрывается его тяготение к созидательно-практическому типу мироотноше-

ния, актуализированному эпохой практического жизнетворчества и выраженному в призывах М. Горького к созданию искусства, высвобождающего в человеке энергию преодоления невротических комплексов и последующего преображения своего «я», нацеленного на самооздоровление, гармонизацию отношений человека с миром, победу над жизнью.

Аверченко осуществляет диалог с традициями реализма, и, отталкиваясь от них, предлагает свои способы жизнетворчества, востребованные эпохой в новых исторических условиях. Огромную роль в создании действенной формы Аверченко отводит стихии слова. Его слог лишен литературной красоты, так как витиеватость и избыточная метафоричность могла поглотить «истину и правду мыслей», которая ценилась в античной эстетике как необходимое условие воспитательного произведения.

В ходе исследования аверченковского концепта жизнетворческого искусства мы определили следующие типологические признаки эволюционирующего художественного сознания, ориентированного на практику жизни и новое искусство:

- устремленность к максимально полному творческому освоению мира с целью его преображения;

- подчеркнутый диалогизм (установка на коммуникативность, поддержание связи «писатель-читатель», четкая ориентировка на адресата). Текст, таким образом, получает развитие и продолжение вовне, в реальной жизни; кроме того, в ткань повествования автор вводит чужие голоса: письма читателей, предвосхищаемое недовольство критиков, вопросы и замечания гипотетических собеседников, что также подчеркивает диалогическую направленность сатирических текстов. Установка на общение у Аверченко служит задаче более ясного осмысления внутренних преобразований и призвана развить в читателе способность к самоисследованию и творчеству «внутри себя» и «вокруг себя»;

- искренность, желание «творить от первого лица», исповедальность, иногда тяготеющая к публицистичности;

- тенденция к синтезу; Аверченко моделирует тип отношений документа (жизни) и произведения искусства, который носит взаимообогащающий характер; с одной стороны, линия жизни героя переводится в художественный план: «мертвая ткань» одухотворяется искусством; с другой – благодаря охвату многомерного жизненного материала и «назидательной» направленности книг, искусство в данном случае совершает прорыв не к повседневности, а к *качественно иному уровню жизни – бытию, построенному по законам гармонии и разума.*

Подытожим также, что поэтико-стилевой доминантой аверченковских произведений на тему искусства являются следующие положения: отход от литературной условности, демократический, ориентированный на читателя – «практика жизни» стиль письма, искренняя тональность повествования, достоверность изложенного материала, публицистичность, открытое выражение автором своей творческой позиции, призыв читателя к активному действию. В концепции жизнетворческого искусства Аверченко проявляются принципы гармонии и соразмерности, стремление к освоению грядущего и жизнепринятие.

Каждое аверченковское сатирическое произведение отражает этапы его эволюции к искусству с практической направленностью. В них возникает образ *художника-исследователя*, активного деятеля, который осуществляет научно-творческий эксперимент над самим собой, чтобы преобразить собственную личность и, получив конкретные результаты, превратить в «практиков жизни» своих читателей.

Таким образом, рассмотренные нами разножанровые сатирические рассказы Аверченко о творчестве жизни, участвующие в диалоге с различными традициями, связанными с поиском путей преобразования действительности, переосмысления действенной роли искусства в жизни человека, обращены к самым насущным проблемам современной автору послеоктябрьской эпохи и не утрачивают своего значения и в наши дни.

Сделанные в статье выводы помогают выделить новый аспект в изучении аверченковского творчества – освоение писателем здорового мироощущения через создание жанровых модификаций сатиры, позитивистский взгляд на литературу, искусство, который утверждал еще М. Горький, и символистскую традицию поиска нравственно-эстетической согласованности в творчестве.

Список использованных источников

1. Аверченко А.Т. Памфлеты и фельетоны / А. Аверченко. – М.: Республика, 1998. – 340 с.
2. Аверченко А.Т. Избранные рассказы / А.Т. Аверченко. – М.: Сов. Россия, 1985. – 352 с.
3. Аверченко А.Т. Рассказы / А.Т. Аверченко. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – 448 с.
4. Бердяев Н. Я, одиночество и общество / Н. Бердяев // Я и мир объектов. – М.: Наука, 1938. – С.165–231.
5. Горький М. Собрание сочинений: в 30-ти т. / М. Горький. – Т. 17. – М: ГИХЛ, 1952. – 496 с.
6. Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре / М. Горький // Рассказы. – М: Современник, 1991. – 128 с.
7. Горький М. Беседы о ремесле // М. Горький. – Собр. соч.: в 30-ти т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 25. – 354 с.
8. Дефье О.В. Проза М. Горького о художнике и искусстве / О. Дефье. – М.: Прометей, 1996. – 121 с.
9. Долгов А. Великий комбинатор и его предшественники: Заметка о прозе А. Аверченко / А. Долгов // Литературная учеба. – 1980. – № 3. – С. 15–23.
10. Зинин С. Литература XX века. Учебник для 11 класса / С. Зинин. – М.: Просвещение, 2010. – 321 с.
11. Евстигнеева Л.А. После революционной бури / Л.А. Евстигнеева // Русская сатирическая литература начала XX века. – М.: Наука, 1977. – С. 88–199.
12. Левицкий Д.А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко / Д.А. Левицкий. – М.: Русский путь, 1999. – 552 с.
13. Михайлов О.Н. Страницы русского реализма. (Заметки о русской литературе XX века) / О.Н. Михайлов. – М.: Современник, 1982. – 342 с.
14. Никоненко С. «Талант надо поощрять...» / С. Никоненко // Вопросы литературы. – 1989. – № 11. – С. 257–258.
15. Падучева Е.В. Высказывание и его соотносённость с действительностью / Е.В. Падучева. – М.: Наука, 1985. – 272 с.
16. Сейтаблаева Э. Метафорическое моделирование в художественном тексте: модели нарративной субстанции «революция» в идиостиле А. Аверченко / Э. Сейтаблаева // Русская филология. Вестник Харьковского педуниверситета им. Г. Сковороды. – 2011. – № 1–2 (44). – С. 31–34.
17. Чапек К. Двенадцать приемов литературной полемики, или Пособие по газетным дискуссиям / К. Чапек. – Прага: [б. и.], 1928. – 183 с.
18. Янушкевич А.С. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х годов / А.С. Янушкевич // Поэтика русской литературы. – М.: РГГУ, 2001. – С. 193–210.

Досліджуються художні і конструктивні прийоми організації сатиричного прозового тексту Аркадія Аверченка. Аналізуються його індивідуальні уявлення про мистецтво як життєтворчість, визначаються шляхи і способи їх вираження в аверченківській сатирі, виявляється новаторство і специфіка образного втілення життєтворчого мистецтва у різножанровому спадку російського письменника-емігранта.

Ключові слова: конструкт, сатира, мистецтво, прозовий текст, життєтворчий, інтерпретація, новаторство, принципи.

Artistic and constructive methods of the organization of Arkady Averchenko's satirical prosaic text are investigated. Its individual ideas of art as a vital and creative are analyzed, ways of their expression in Averchenko's satire are defined, the innovation and specifics of a figurative embodiment of a vital and creative art in different genres of the heritage of the Russian writer emigrant are revealed.

Key words: construct, satire, art, prosaic text, vital and creative, interpretation, innovation, principles.

Одержано 14.05.2014.

УДК 821.111.09 (73)

О.В. ЗОЗУЛЯ,
*аспірант кафедри прикладної лінгвістики
Черкаського державного технологічного університету*

МЕТАМОРФОЗИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПАРОДІЇ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ Д. БАРТЕЛЬМА «БІЛОСНІЖКА»

Автор статті досліджує проблематику еволюції літературної пародії в контексті літератури американського постмодернізму. Розглядаються трансформаційні процеси, в результаті яких постмодерністська пародія зазнала суттєвих змін. Пародійний модус постмодерністських текстів вбачається у його зв'язку з такими поняттями, як інтертекстуальність та ігровий контекст. Пародія аналізується на прикладі знакового роману «Білосніжка» американського постмодерніста Д. Бартельма.

Ключові слова: постмодернізм, «чорний гумор», пародія, гра, інтертекстуальність, іронія, гротеск.

За доби постмодернізму серед багатьох художніх форм пародія відіграє особливо помітну роль, визначаючи не тільки комічний чи іронічний модус художнього мислення письменника, а й провідні стратегії побудови та «конструювання» художнього тексту. На відміну від «традиційного» художнього твору, пародія і гротеск у постмодернізмі уже не стільки визначають колишню прив'язаність твору до певного першоджерела, тобто іншого літературного тексту, який, власне, і пародіюється, скільки є «способом мирного співіснування стилів та ідей, комедійною грою смислами на нескінченному полі інтертекстуальності» [1, с. 223]. На думку більшості дослідників, у постмодернізмі змінюється й оціночний контекст пародії, предметом якої стає сам автор, який максимально розширює можливість використання «чужих» текстів, створюючи постмодерністський колаж і пастиш (Л. Гатчен, Ф. Джеймсон, Р. Нич).

Серед таких американських письменників другої половини ХХ ст., як Т. Пінчон, Д. Хукс, Д. Донліві, Д. Барт, Д. Бартельм, саме пародія стала тим важливим художнім прийомом, який визначає своєрідність побудови постмодерністського тексту, визначає його основні складники і художні форми.

Доба постмодернізму свого часу була проголошена ерою пародії. Деякі дослідники особливо наголошують на «комічно-апокаліптичному» мотиві творчості письменників-постмодерністів [2]. За цілковитим «мовним брудом» й каламбуром у більшості письменників-постмодерністів простежується тенденція до майстерного приховування й маскування зневіри, втоми й розчарування, які підсилюються гумором, іронією та сміхом. У такій пародії маємо справу з так званим творчим експериментом, грою з сюжетом, його «перекручуванням», зі свідомим порушенням сталих традиційних літературних норм.

Мета статті – проаналізувати пародійні модули постмодерністського роману Д. Бартельма «Білосніжка» у зв'язку з такими явищами, як іронія, постмодерністська гра та інтертекстуальність.

До доби постмодернізму пародія хоч і перебувала в центрі уваги письменників, але не відігравала настільки структуротворчу роль при «конструюванні» художнього тексту. «Офіційне» визнання модерної пародії пов'язують з початком ХІХ ст., а саме з виходом збірки поетичних пародій братів Гораса та Джеймса Смітів під назвою «Rejected Addresses», яка

з'явилась у Британії в 1812 р. [3]. Майже в той самий період здобувала свою популярність й американська пародія. Необхідно відзначити, що об'єднував пародійні твори Америки та старої Британії зазначеного періоду поетичний жанр першоджерела, який вперше зазнав небувалого пародіювання та наслідування. У цьому аспекті пародисти обирали вірші й поеми відомих класиків англійської та американської поезії: С. Колриджа, В. Вордсворта, Дж. Байрона, В. Скотта, а також Е. По, В. Вітмена, Д. Віттєра та інших англомовних поетів. Дехто з них більш відомий світу своїми прозовими шедеврами (Е. По, В. Скотт). Однак прихильники пародії не зупинялись лише на поезії – їхні подальші спроби пародіювати твори прозових жанрів вважають основними чинниками прискореного поширення експансії пародії в літературу ХХ сторіччя. Особливо у цей час пародіюються прозові жанри. Перші пародії такого ґатунку на відомих письменників Г. Веллса, Г. Джеймса, Т. Гарді та Д. Конрада належать англійському карикатуристу-есеїсту Серу Максу Бірбому (збірка «Різдвяний вінок», 1912).

У ХХ ст. саме завдяки постмодерністам пародія позбулась «негативної» оцінки [4, с. 181]. Це похвалило інтерес серед митців до пародії й стимулювало цілком вмотивоване нове її бачення, в результаті чого змістило її з «периферійного місця до центру» [4, с. 182–185].

На американському континенті поширенню пародії посприяли такі періодичні видання, як «The New Yorker» та «Punch». З видавництвом «The New Yorker» пов'язаний друк першого оповідання «L'Apse» (1962) відомого американського постмодерніста Дональда Бартельма, який широко послуговувався різними формами пародії.

У прозі Д. Бартельма пародія зазнала важливої в контексті американської літератури другої половини ХХ ст. еволюції – від окремих пародійних елементів і прийомів в його творах, які в цілому були характерними для школи «чорного гумору», до постмодерністських оповідань та романів, де пародія і гротеск набувають нової якості. Це пов'язано з використанням автором різних видів алогічного зв'язку, які переважно зводяться до абсурду; гри, що реалізується на різних мовних рівнях, включаючи гру із контрастними смислами; переривання оповіді авторськими відступами, де письменник за допомогою пародії і гротеску коментує різні аспекти свого твору, залучаючи вставні епізоди, які не пов'язані із загальним ходом оповіді. При цьому відбувається пародійне наслідування традиційних форм оповіді та художніх засобів.

Особливості його пародії значною мірою пояснюються тим, що письменник належав до школи «чорних гумористів», який своїми текстами створив «новий вид естетичного сприйняття» пародіювання шляхом перекичування літературного досвіду попередників, часто обираючи для цього улюблені читачем твори на зразок казок чи легенд [5]. У цьому плані зарубіжні дослідники розглядають Д. Бартельма як антироманіста, мінімаліста й метапрозаїка [6].

Дискурсивність тексту «Білосніжки» (Snow White, 1967) в аспекті іронії та гумору й досі залишається актуальним предметом дослідження (М. Кутрієр та Р. Дюранд, Р. Морас, Д. Дітські, С. Трактенберг, С. МакНол). Проте головним критерієм складності прочитання «Білосніжки» вважається майстерно прихований принцип гри автора з читацькою увагою: «Перше, на чому необхідно наголосити стосовно прочитання «Білосніжки» Бартельма, це те, як фонові знання читача грайливо задіяні в процесі дискурсу, починаючи вже з назви роману. Для більшості сучасних зарубіжних читачів те власне ім'я, яке вона включає, доволі впізнаване й надалі активує багаж культурних знань, що скоріше за все сформувалось в результаті періодично повторюваного контакту як з традиційною, так і з сучасною версіями популярної казки» [7, р. 129]. Гра в романі «Білосніжка» досить типово характеризує постмодерністське світобачення реалій тогочасної Америки письменником та виступає моделюючим фактором текстової організації твору.

Пародія у Бартельма допомагає змодельовати таку текстуальну реальність, де місце й роль автора в творі губиться між рядками суцільного «непотрібу й сміття». На думку Дж. Нілона, у постмодерністському тексті «жодна з мов мистецтва не може не бути ураженою інфекцією непотрібу: жодне слово, чи символ не може бути настільки чистим, щоб мати прозору однозначність» [5]. Нагромадження «непотрібного» мовного матеріалу письменник

запозичує в «надбаннях» масової культури, пародіюючи також і її. Завдяки такому модусу непотрібне стає потрібним, неважливе – важливим.

Сам читач час від часу займає місце автора у творі, намагаючись логічно віднайти відповіді на питання, що виникають у процесі читання. Таким чином, відповідальність за інтерпретацію твору переходить цілковито на читача. Переказ подій у творі читач одноосібно може почати з будь-якого речення.

В. Новіков у цьому плані слушно зазначає, що «для того, щоб зрозуміти пародію, необхідно також дійти умовної згоди з цим жанром, виробити навички **подвійного зору**. Вміння, що є необхідним для читання пародій: подвійний зір – важливий елемент мистецтва бути читачем та глядачем» [8]. Хоча при цьому зауважує, що читач не повинен забувати про «наївно-безпосереднє сприйняття» тексту, оскільки в будь-якому випадку перед ним серйозний твір, навіть якщо він і є пародією. Водночас необхідність оволодіння художньою мовою жанру пародії призводить до своєрідної містифікації читача [8]. Т. Денисова вважає недоцільним відсторонення читача від процесу осягнення пародійного тексту й надає читачеві «велику творчу функцію» при читанні бартельмівських творів. Творчий підхід до прочитання Бартельма необхідний через зміщений «епіцентр оповіді» та суперечливу й непослідовну точку зору автора» [9, с. 271].

Романом «Білосніжка» він заявив про себе як про сміливого письменника-експериментатора, неоавангардиста, який звернувся до неординарних комічно-гротескних форм зображення дійсності. Літературознавці не можуть чітко встановити жанрову приналежність роману «Білосніжка» саме через складність її ідентифікації. Цю пародію Д. Бартельма можна вважати іронічним твором, в якому письменник використовує жанр казки як художній засіб пародіювання в постмодернізмі. Така стратегія письменника стирає межі між реальністю та самою пародією, що й вимагає «подвійного зору» від читача. Інколи іронію «Білосніжки» пов'язують з мінорним настроєм, тому що позитивно-оптимістичний характер тексту помітний не одразу.

«Білосніжка» є пародійним «двійником-дублером», якщо використовувати термінологію М. Бахтіна, а також комічним способом переінакшування стилю самої «Білосніжки». Об'єктом пародії виступають не гноми й Білосніжка, а сама літературна казка.

Проблеми мовної пародійності в романі є центральними. Улюбленою цитатою критиків саме мовної площини тексту «Білосніжки» є слова героїні: «*Oh, I wish there were some words in the world that were not the words I always hear!*» *Snow White exclaimed loudly. «What words could those be?»* [11, р. 12] – «О, как я хочу, чтобы в мире были слова, иные, нежели те, что я слышу всегда, – громко воскликнула Белоснежка. «Что же это за слова?»» [12, с. 2]. У цьому сенсі варто згадати М. Бахтіна, який вважав головним завданням у пародії спробу «зрозуміти напівзабуту у багатьох випадках вже темну для нас мову...» [10, с. 20]. У казці Д. Бартельм пише цілком зрозумілими словами й звичною для читача мовою, але на зразок «раблезіанської системи образів».

Основою сюжету роману є текст відомої казки братів Грім з однойменною назвою та екранізована диснейвська мультиплікаційна її версія. Таким чином, літературний твір представлений трьома мистецькими жанрами – казкою, мультиплікаційним фільмом та романом.

Казка братів Грім є літературною казкою (**art-tale**). Цей різновид казки суттєво відрізняється від звичайної традиційної казки (**fairy-tale**), оскільки автори залишали за собою право переробляти текст відповідно до власних етичних та навіть політично-ідеологічних уподобань: «Казка була популярною та доступною для читача, в той час як мотиви, особливо магичні, дозволяли письменникам коментувати та змінювати навколишній світ. Якщо казка соціально спрямована, то літературна казка має яскраво виражений художній та політичний контекст» [7, р. 9]. Брати Грім відступали від канонів фольклорних казок й створювали казки-адаптації як інструмент повчального меседжу для дітей та домогосподарок.

У контексті термінологічного визначення пародії «Білосніжка» Бартельма цілком збігається з терміном так званої специфічної пародії (**specific parody**) – пародії певного літературного твору чи витвору мистецтва [13, р. 193] і зберігає традиційне значення цього жанру [4, с. 179], оскільки є комічним наслідуванням свого літературного зразка – відомої казки «Білосніжка та семеро гномів».

Якщо розглядати Білосніжку як «постмодерністський переказ казки», то беззаперечним для американського письменника є трансформація жанрових конвенцій казки й пародійна гра з ними, що включає порушення жанрових кордонів самої казки та її експансію як жанру в постмодернізмі. Бартельмівська пародія є переказом переказу («подвійне» текстуальне кодування) казки братами Грім. Автор зобразив героїню вже зрілою жінкою, яка переймається лише проблемою відсутності коханого, який міг би виконувати всі її забаганки. Від претекстового оригіналу-казки Бартельм залишив лише ім'я Білосніжка (Snow White), а імена її сімох співмешканців зовсім не збігаються з іменами казкових героїв (Білл, Кевін, Едвард, Г'юберт, Генрі, Клем та Ден). У Бартельма вони зовсім не гноми, а чоловіки, що багато працюють: миють будинки та готують китайське дитяче харчування.

У «Білосніжці» Бартельм створює з фрагментів нелінійного тексту щось на зразок нового естетичного пізнання, а також конструює «нове мистецтво» з первинного тексту, зберігаючи при цьому іронію завдяки своїй полігенетичності. Подрібнений на фрагменти текст «Білосніжки», з одного боку, являє собою «порожній» сюжет, а з іншого – завдяки «множинності підстановок» робить його повноцінним твором «про все» [14], наслідуючи традиційні для літератури абсурду засоби.

Іронічність пародії має інтертекстуальне підґрунтя – існує зв'язок між двома текстами, між текстом роману та жанром першоджерела, а також між текстом та стилем [15, р. 153]. Для Бартельма джерелом сміху є звичайне буденне життя Нью-Йорку, яке він змальовує на тлі відомого сюжету, запозиченого з літературної казки «Білосніжка». На фоні сміху Бартельм намагається часто відволікати читача частим використанням алюзійних власних імен: Hogo de Bergerac, Paul XVII, Joan of Art, the St. Pulaski Tatterdemalion Band of Orange, the Great Smokies, National Parks, Oxford Companion to the American Horsewife. Письменник вдається до самоіронії, наповнюючи прихований підтекст абсурдним комізмом: «*Then we went out to wash the buildings. Clean buildings fill your eyes with sunlight, and your heart with the idea that man is perfectible. Also they are good places to look at girls from, those high, swaying wooden platforms: you get a rare view, gazing at the tops of their red and gold and plum-colored heads. Viewed from above they are like targets* [11, р. 14]» – «Затем мы отправились мыть строения. Чистые строения переполняют глаза твои солнечным светом, а сердце – сознанием, что натура человеческая поддается совершенствованию. К тому же оттуда, с этих возвышенных, плавно колышающихся деревянных площадок, хорошо наблюдать за девушками: верхушки рыжих, золотых и лиловых голов складываются в неповторимое зрелище. Увиденная сверху девушка подобна мишени» [12, с. 2]. Робоче місце для чоловіків Білосніжки є і майданчиком для реалізації своїх еротичних фантазій, де жінка є об'єктом полювання, а точніше, мішенню їх неприхованих сексуальних бажань.

Асоціативне сприйняття пародії пов'язують з авторським перебільшенням стилістичних констант тексту. Бартельм майстерно послуговується подібними перебільшеннями:

«*Snow White looked out of the window, down the hair, at the two hundred citizens on the ground, agape. Ah! I wish I were somewhere else! On the beach at St. Tropez, for example, surrounded by brown boys without a penny. Here everyone has a penny. Here everyone worships the almighty penny. Why daughters are burning with torpor and a sense of immense wasted potential, like one of those pipes you see in the oil fields, burning off the natural gas that it isn't economically rational to ship somewhere!*» [11, р. 108] – «Белоснежка посмотрела в окно, вдоль своих волос, на две сотни своих граждан, разинувших рты на земле. «– Бр-р! Как желала бы я оказаться где-нибудь в другом месте! На пляже Сен-Тропежа, к примеру. В окружении дочерна загорелых парней без гроша за душой. Здесь-то у каждого за душой есть грош. Здесь все единодушно поклоняются всемогущему грошу. Дщери твои пылают апатией и ощущением огромного попусту растраченного потенциала, подобно трубам, сжигающим попутный газ нефтяных месторождений, транспортировка которого нерентабельна» [12, с. 24].

У письменника в пародії відсутня сатира та повчання, а діалог з читачем позначений апатією та відстороненням. Білосніжка нічого не змінює в своєму житті, лише обмежується питаннями: «*Vacillations and confusions of Snow White: "But who am I to love?" Snow White asked hesitating, because she already loved us, in a way, but it wasn't enough. Still, she was slightly ashamed*» [11, р. 18] – «Сомнения и неуверенность Белоснежки: – Но кого же мне

любить? – нерешительно спросила Белоснежка – она уже любила нас, в некотором роде, но этого недостаточно. И все равно ей стыдно» [12, с. 3].

Збігаються думки критиків щодо твору-пародії американця у визнанні в ній підкресленого комічного, навіть розважального ефекту. На перший погляд, така точка зору відмежовує «Білосніжку» від критичної функції жанру пародії, залишаючи їй чисту розважальну функцію. Але присутність у творі майстерно прихованого подвійного кодування стратегічно доводить протилежне. Зокрема це стосується канонів модної освіти. Проілюструємо приклад прихованої викривальної функції пародії уривком з твору:

«Beaver college is where she got her education. She studied Modern Women, Her Privileges and Responsibilities: the nature and nurture of women and what they stand for, in evolution and in history, including householding, upbringing, peacekeeping, healing and devotion, and how these contribute to the rehumanizing of today's world» [11, р. 31] – «Бобриковий коледж – вот где она получила образование. Она изучала «Современную женщину, ее права и обязанности»: природа, питание и воспитание женщин, а также то, что они означают в историческом и эволюционном аспектах, включая домашнее хозяйство, возвращение детей, миротворчество, целительство и преданность и какой вклад вносит все вышеперечисленное в регуманизацию современного мира» [12, с. 7].

Навряд чи читач, далекий від освітньої сфери заокеанської країни, зверне увагу на назву закладу, де навчалась Білосніжка. На перший погляд, коледж здається звичайним, як й інші, яких в Америці величезна кількість. Але Бартельм обрав саме його, тому що з іменем цього закладу пов'язаний не зовсім приємний для самого коледжу факт неоднозначного ставлення в країні до випускників через його назву. Слово **beaver** означає **бобер**, цілком нейтральне слово, але частіше асоціації цей заклад викликав або з назвою розважального ТВ шоу, або з його вульгарним значенням – частини жіночого статевого органу. Пізніше **Beaver college** потрапив на шпальта газет як об'єкт сатиричних й насмішливих жартів. Справа набула неабиякого розголосу саме з появою інтернету, оскільки пошукова система замість назви коледжу надавала матеріал сексуального характеру й тому блокувала сайт закладу. Через це заклад перейменували на **Arcadia University**.

Далі увагу привертає перелік великої кількості навчальних предметів, які Білосніжка нібито вивчала в цьому коледжі. Якщо читач необізнаний у сфері мистецтва й музики, то поза його увагою можуть опинитися імена світових віртуозів та основоположників класичної гри на гітарі – відомих іспанців Франсиско Таррегі, Фернанда Сора та Андреса Сеговії. Письменник досить недбало пов'язує їхні імена з методикою гри, яку має поглинути героїня:

«Then she studied Classical Guitar I, utilizing the methods and techniques of Sor, Tarrega, Segovia, etc.» [11, р. 31] – «Затем она изучала «Классическую гитару I», с использованием методов и техник Сора, Тарреги, Сеговии и т. д.» [12, с. 7].

Гротескно-перебільшеним є спосіб здобуття освіти в коледжі. Навмисне використання письменником слова «утилізація» в іронічному аспекті акцентує увагу читача на неосязно великій кількості предметів, які часто логічно не пов'язані між собою, але з невідомих причин вони так необхідні для навчання Білосніжки. Але її звитяги на освітянській ниві так і залишаються лише бажаною мрією, оскільки займається Білосніжка лише домашнім господарством й називає себе **horsewife** (ломохозяйка), словом, яке легко сплутати з **housewife** (домогосподарка). Єдиним творчим натхненням Білосніжки крізь площину всього тексту є написанням нею «великого непристойного» вірша обсягом у 4 сторінки, тему та ідею якої авторка залишає в таємниці:

«Now she's written a dirty great poem four pages long, won't let us read it, refuses absolutely, she is adamant. We discovered it by accident. We had trudged home early, lingered in the vestibule for a bit wondering if we should trudge inside. A strange prehension, a boding of some kind <...> "How long is it?" we asked. "Four pages," she said, "at present." "Four pages!" The thought of this immense work...» [11, р. 16] – «А теперь она сочинила огромный, на целых четыре страницы, непристойный стих и не дает нам его почитать, не дает хоть тресни, просто непоколебима. Мы и узнали-то случайно. Приплелись домой пораньше и задержались в вестибюле, размышляя, надо ли нам плестись внутрь? Некое странное предчувствие, какое-то предзнаменование. <...>

— А какой, — спросили мы, — он длины?

— Четыре страницы, — сказала она. — На данный момент.

— Четыре страницы!

Одна мысль о немислимо огромном труде...» [12, с. 3].

Бартельм іронізує, описуючи щоденні звичні справи Білосніжки:

«Snow White was cleaning...She sprayed the books with a five-percent solution of DDT... Then she mended some torn pages using strips cut from rice paper... Then she hung a bag containing paradichlorobenzene in the bookcase, to inhibit mildew. [11, p.43]». «Белоснежка занималась приборкой. <...> Опрыскала книги пятипроцентным раствором ДДТ. <...> Затем подклеила несколько поврежденных листов узкими полосками рисовой бумаги. <...> Затем Белоснежка повесила в книжном шкафу мешочек с парадихлорбензолом для предотвращения плесневения» [12, с. 10].

Його іронія така ж гостра, як і засоби, якими Білосніжка прибирає в помешканні: вона витирає плісняву ганчіркою, змоченою шерпі; бризкає книжки 5%-розчином ДДТ; прасує сторінки книжок праскою. Виявляється, що її співмешканці мають велику купу книжок, які ніхто не читає, тому вона лише протирає їх від пилу та склеює пошкоджені сторінки стрічками з рисового паперу.

Ті хімічні препарати, про які йде мова в цьому фрагменті, є надто небезпечні для людини, адже викликають захворювання на рак. Paradichlorobenzene – репелент та інсектицид, або отрута для людини. Під час Другої світової війни розчином ДДТ контролювали спалахи малярії та тифу, після війни в США він довгий час використовувався в сільському господарстві як інсектицид. Досить довгий період США був лідером у виробництві ДДТ. Заборона виробництва й використання цієї отрути в 1972 р. поклало початок руху охорони довкілля в Америці.

Текстуальна інтеракція «Білосніжки» цікава тим, що на тлі повчальності, яку несе в собі казка-першоджерело, «бездіяльність» автора пародії все ж продукує імперсональні психологічні висновки стосовно проблем головної героїні: *«The psychology of Snow White: What does she hope for? “Some day my prince will come.” By this Snow White means that he lives her own being as incomplete, pending the arrival of one who will “complete” her. That is, she lives her own being as “not-with»* [11, p. 75] – «Психологія Белоснежки: На що вона надіється? «Однажды придет мой принц». Под этим Белоснежка имеет в виду, что ее существо непольно в ожидании, кто ее «восполнит». Иначе говоря, существо ее живет «не-вкупе» [12, с. 17].

Отже, Д. Бартельм наблизив постмодерністську реальність тексту «Білосніжки» до повної пародійної абсурдності, наповнивши її інтертекстуальний простір хаотичною фрагментарністю. Децентрація ігрового простору роману – цілком логічний прийом письменника, який значно збагатив й урізноманітнив складову постмодерністського дискурсу письменника.

Список використаних джерел

1. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – Москва: Интрада, 1996. – 253 с.
2. Добряшкіна А.В. Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса / А.В. Добряшкіна. – М: ИМЛИ РАН, 2010. – 176 с.
3. Jerrold W. A Century of Parody and Imitation / W. Jerrold, R.M. Leonard. – London: Oxford University Press, 1913. – 454 p.
4. Нич Р. Світ тексту: поструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
5. Nealon J. Disastrous Aesthetics: Irony, Ethics and Gender in Barthelme's SnowWhite / Jeffrey Nealon // Twentieth Century Literature. – Summer, 2005. – Vol. 51. – No 2. – P. 123–141.
6. Negative G. Donald Barthelme [Електронний ресурс] / Gus Negative // The Scriptorium. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.themodernworld.com/scriptorium/barthelme.html>.
7. Gavins J. Cognitive Poetics in Practice / Joanna Gavins, Gerard Steen. – London: Routledge, 2003. – 193 pages.
8. Новиков В.И. Книга о пародии / В. Новиков. – М.: Советский писатель, 1989. – 544 с.

9. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття: навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів / Т. Денисова. – К.: Довіра, 2002. – 318 с.
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. Т. 4 (2). – М.: Языки славянских культур, 2010. – 752 с.
11. Barthelme D. Snow White / D. Barthelme – N.Y: Simon & Schuster, 1996. – 192 p.
12. Бартельми Д. Белоснежка / Д. Бартельми. – М.: ЭКСМО, 2004. – 224 с. – Режим доступу до вид.: http://royallib.ru/book/bartelmi_donald/belosnegka.html
13. Dentith S. Parody / S. Dentith. – London: Routledge, 2000. – 212 p.
14. Ключев Е.В. Теория литературы абсурда / Е. Ключев. – Москва: УРАО, 2000. – 193 с.
15. Ellestrom L. Divine Madness: On Interpreting Literature, Music and the Visual Arts Ironically / Lars Ellestrom. – Lewisburg: Bucknell University Press, 2002. – 307 p.

Автор статьи исследует проблематику эволюции литературной пародии в контексте литературы американского постмодернизма. Рассматриваются трансформационные процессы, в результате которых постмодернистская пародия существенным образом изменилась. Пародийный модус постмодернистских текстов связан с такими понятиями, как интертекстуальность и игровой контекст. Анализ пародии представлен на примере знакового романа «Белоснежка» американского постмодерниста Д. Бартельма.

Ключевые слова: постмодернизм, «черный юмор», пародия, игра, интертекстуальность, ирония, гротеск.

The author focuses attention on the problem of evolution of literary parody in American postmodern literature. The emphasis is given to the main transformations that caused the change of the concept of parody. Parody of postmodern texts is related to intertextuality and game technique. Parody is analyzed in the novel by D. Barthelme "Snow White".

Key words: postmodernism, black humour, parody, game, intertextuality, irony, grotesque.

Одержано 21.04.2014.

УДК 821.161.2-191.09 [М. Вінграновський]

Т.А. ВИННИК,
*аспірант Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ЛІРИЧНИЙ СЮЖЕТ У ВІРШІ-МЕТАФОРІ

Статтю присвячено вивченню ліричного сюжету у вірші-метафорі у творчості М. Вінграновського. Його структуру досліджено у трьох аспектах: змістовно-тематичному, структурно-стильовому та онтологічному. Окремо звернено увагу на основні риси ліричного сюжету у вірші-порівнянні, вірші-алегорії та вірші-символі.

Ключові слова: вірш-метафора, вірш-порівняння, вірш-алегорія, вірш-символ, ліричний сюжет.

Творчість поета М. Вінграновського характеризується особливою образністю та застосуванням багатой палітри художніх засобів, зокрема, вона включає у себе ознаки вірша-метафори. Проте наразі у сучасному літературознавстві немає єдиного підходу до визначення жанру «вірш-метафора», його ознак та особливостей. У зв'язку з цим постає потреба детальніше розглянути особливості функціонування вірша-метафори у літературі, визначити основні характеристики та його складники.

Актуальність статті обумовлена необхідністю провести системне дослідження особливостей функціонування ліричного сюжету у вірші-метафорі у творчості М. Вінграновського. Ми акцентуємо увагу на сюжетно-композиційних та стильових особливостях вірша-метафори і його різновидів.

Теоретичне обґрунтування поняття «ліричний сюжет» знайшло своє висвітлення у працях зарубіжних і вітчизняних вчених, зокрема, М.Ю. Лотмана, В.Б. Шкловського, Б.В. Томашевського, Ю.Н. Тинянова, Л.С. Виготського, В.А. Грехнева, А.М. Гаркаві, Т.І. Сільман, Л.Я. Гінзбург та ін. Ці дослідники акцентували увагу на дослідженні структури та особливостей сюжету в літературі загалом або в певному її роді (епосі, ліриці чи драмі), проте не зверталися до вивчення своєрідності ліричного сюжету у вірші-метафорі. Наукові доробки із загальної теорії вірша-метафори знайшли своє відображення в працях Б.П. Іванюка та І.В. Прокоф'єва.

Мета статті полягає у дослідженні особливостей ліричного сюжету у вірші-метафорі та його різновидах у творчості М. Вінграновського.

За словами В. Моренця, метафоризація поетичного мислення покоління «шістдесятників», яскравим представником якого є М. Вінграновський, «зумовлена естетизацією письма, критерій правильного рішуче змінювався критерієм прекрасного. Мистецтво слова повертало собі власну сутність, упосліджену кипінням «возмущенного розума». Адже правильне лежить у руслі понятійного і підвладне раціональному обчисленню. Прекрасне – завжди метафоричне саме по собі, бо є знаком вищого і незбагненого смислу, абсолютною формулою, якою життя одиниці поєднувалося з вічністю» [8, с. 197].

На думку А. Малишка [7, с. 150–151] та Є. Адельгейма [1, с. 17], лірика М. Вінграновського за образним ладом та формальними ознаками традиційна і спирається більше не на метафору, а на епітет, зокрема, на його зоровий компонент, насичений грою контрастних настроїв, барв, нюансів, на що звернули увагу й інші критики. Ю. Ковалів вважає, що «метафори <...> ніколи не цурався М. Вінграновський, і не тільки у таких поодиноких образних

мазках («сонця кров солом'яно-руда»), а й у поезіях, що сприймаються як суцільна метафора. <...> Трапляються у поета й метафори, що мають іншу формотворчу основу, тобто метафори з відсутністю зв'язку з художнім означенням: «В гнізді сорочім сніг сидить» або «Колесо кортить себе. Голос у колеса довгий» [11, с. 19].

У сучасній теорії літератури визначення жанру «вірш-метафора» не є загальноприйнятим. Дослідники по-різному називають тип поетичних творів, які будуються за принципом образної композиції. В.М. Жирмунський визначає поезію такого типу, як «форму простого паралелізму схожих образів або їх символістського трактування» [6, с. 194], Д.Д. Благой – як «двочленну композицію» [2, с. 197], В.А. Грехнев – як «бінарну композиційну форму» [5, с. 160]. При аналізі віршів-метафор Е.В. Ужогова та Е.С. Хаєв користуються терміном «розгорнута метафора» [16, с. 168], а Ю. Тинянов зазначає, що в ліриці такого типу «одна метафора, одне порівняння заповнює весь вірш <...> весь вірш є одним складним образом...» [15, с. 43].

Б.П. Іванюк розглядає вірш-метафору як один із жанрових утворень у ліриці, виокремлюючи такі різновиди: вірш-порівняння, вірш-алегорію та вірш-символ [9, с. 18]. Учений визначає вірш-метафору як таку «...художню цілісність, в якій метафорична структура, охоплюючи весь твір повністю, отримує композиційно-мовленнєве вираження, що є найбільш репрезентативним і безпосереднім підтвердженням співвіднесеності метафори і твору» [10, с. 132]. Тобто Б.П. Іванюк, окреслюючи композиційну структуру та образність, розглядає вірш-метафору та її різновиди зі структурно-стильової точки зору. На наш погляд, доцільним є розширення напрямів дослідження функціонування ліричного сюжету вірша-метафори у літературі до трьох аспектів:

1. Змістовно-тематичний аспект передбачає вивчення та класифікацію основних мотивів, що звучать у ліричному сюжеті вірша-метафори та його різновидів (вірші-порівнянні, вірші-алегорії та вірші-символи) з метою виявлення змістовного шару зазначеного жанру. Залучення змістовно-тематичного аспекту до аналізу ліричного сюжету в вірші-метафорі дозволить відповісти на питання про те, що є предметом зображення у цих поетичних творах.

2. Структурно-стильовий аспект визначає будову та використані художні засоби ліричного сюжету в вірші-метафорі та його різновидах (вірші-порівнянні, вірші-алегорії та вірші-символи). Цей аспект детально розроблений в наукових працях Б.П. Іванюка [10] та І.В. Прокоф'єва [14]. Структурно-стильовий аспект досліджує, з яких складових та як вибудовується художнє ціле ліричного сюжету у вірші-метафорі.

3. Онтологічний аспект допомагає з'ясувати буттєві засади функціонування ліричного сюжету у вірші-метафорі та його різновидах, дослідити глибинну сутність ліричного сюжету віршів-метафор та філософсько-психологічну парадигму зазначених поетичних творів. У межах онтологічного аспекту знаходимо відповідь на питання, чому ліричний суб'єкт поетично відображає свій внутрішній світ, до яких висновків доходить та які ціннісні орієнтири вибудовує.

Вказана триаспектна схема аналізу вірша-метафори дозволить системно дослідити закономірності функціонування ліричного сюжету у творчості різних авторів та відповідь на питання про те, що відображається в ліричному сюжеті віршів-метафор, з яких компонентів ліричний сюжет складається та які онтологічні функції виконує. Застосуємо запропоновану схему аналізу ліричного сюжету у вірші-метафорі у творчості М. Вінграновського.

Микола Вінграновський належить до майстрів метафоричних образів і творців віршів-метафор. Ліричний сюжет у віршах-порівняннях, віршах-алегоріях та віршах-символах цього автора має такі риси, як авторське осмислення та інтерпретація суспільно-політичних та історичних подій в Україні, внутрішні інтимні переживання ліричного суб'єкта, поетичне відображення зв'язку людини з природою та космічними силами («В ясновельможному тумані...», «Народе мій! Поки ще небо...», «Над гаєм грає птичий грай...», «Снігами вітровінь поля відволочила...», «Шепоче дощ про тебе у траві...» та ін.).

У складі віршів-метафор художні засоби характеризуються широким застосуванням епітетів, антропоморфних метафор та персоніфікацій («При всій-усій своїй осанні / Коронувався мухомор...», «Додому ніч собі на небо йшла, / І на зорю дивилася мурашка...», «...сніги, що ходять без ноги...», «Дніпровими високими очима / Дитинностіро глянула весна...» та

ін.) індивідуалізованим авторським стилем, багатозначністю, архетипністю та глибокою філософічністю («Вві сні наш заєць знову задрімав...», «В ясновельможному тумані...», «Над гаєм грає птичий гай...», «Снігами вітровінь поля відволочила...», «Що хулою протяга хвала?» та ін.).

Актуалізується міфопоетичний світогляд людини, порушуючи питання національної самоідентифікації та визначення власного місця у світі («Цвітуть на білому хати...», «Чорно райдуга», «Народе мій! Поки ще небо...», «Скажи мені, Дніпре...», «Що хулою протяга хвала?» та ін.).

«Цвітуть на білому хати...» [3, с. 210] за художніми ознаками належить до вірша-символа. Автор поетично осмислює білу хату як символ сімейного затишку та благополуччя, що становить фабулу твору. Ліричний сюжет у цьому виді вірша-метафори будується на протиставленні хати і навколишнього світу, в якому вирує зима. Таким чином, відбувається актуалізація архетипного концепту «свій-чужий». Структурності сюжету надає анафора із дієслова «цвітуть». Завдяки тропам, а саме: повторам («У грудях грудня – зими, зими...»), персоніфікації («димів скуповджені хвости»), порівнянні-зіставленні («Дитя заснуло на руці, / Як слово на долоні мови».

Естетичний ефект, що створений використанням кольору «цвітуть на білому хати», візуально увиразнює замальовку.

За спостереженнями Л. Гливінської, яка досліджувала назви білого –кольору снігу, М. Вінграновський «послідовно використовує в описово-зображальній функції як атрибут зимових пейзажів і значно урізноманітнює засоби лінгвалізації усталених художніх образів. Це й метафоричні структури, сформовані на ґрунті ботаноморфізації приписування реаліям властивостей рослин («Цвітуть на білому хати <...> Цвітуть обмерзлі криниці / Холодним квітом мармуровим» [3, с. 210]).

На думку Л. Кравець, у метафорах такого типу «не тільки проступає етноментальна специфіка, а й виявляється одна із характерних рис ідіостилію митця – розкривати через антропоморфізацію природи внутрішній стан людини» [11, с. 39–45].

Ліричний сюжет вірша-порівняння «Над гаєм грає птичий гай...» [3, с. 150] становить перебіг природних явищ та людських циклів у природі.

М. Вінграновський переносить фізичні та моральні властивості людини на природу, застосовуючи антропоморфні метафори та персоніфікації: «В дощі вдягаються тополі, / І квітів жовто-синя повінь / Біжить навшпиньках до Дніпра...», «Радіє колесо на хаті – / Лелеченята сплять у нім. / Радіють глечики пугати – / Корову звеселяє грім...». Автор проголошує життя найвищою цінністю, закликаючи до збереження миру та спокою.

У вірші-алегорії «Чорна райдуга» [3, с. 210–211] відображаються внутрішні переживання ліричного героя через відмову коханої. У цьому випадку варто звернути увагу на заголовок, який «є структурно-смысловим формантом, що означає тему-ідею твору ... назва є сильною позицією, вона актуалізована автором шляхом утворення оксюморонного образу: епітет чорна та лексема райдуга за кольором є контекстуальними антонімами і привертають увагу читача як своєрідна загадка, відгадати яку неможливо без звернення до самого тексту» [17].

Сюжет у цьому виді вірша-метафори має чітку композицію. Риторичним звертанням ліричного героя у заперечній формі розпочинається зачин: «Не дівчина, не мати, не сестра – / богине віри і добра богине.../ Блискуча маско віри і добра!». Розгортання сюжету відбувається шляхом заперечення змісту останніх двох рядків першої строфи: «Та що лукавить? В серці я на «ви»/ ще із думками вашими, з тривогою,/ із гудзиками вашими, підлогою/ і з люстрою під стелею весни». Використання займенника «ви» вказує на повагу і водночас на відчуження, дистанціювання від ліричної героїні. Колізіями виступають почуття ліричного героя, що відображаються у коливанні емоційного стану – від байдужості до розбурханого вулкана, боготворіння: «Я – ще вулкан розвержений любові, / Що прагнув смерті вашої не раз, / Щоб доторкнутися і воскресити вас». Лірична героїня замальовується як уособлення обману, «маскараду любові», вона символізує нездійсненні надії, що втілюються у метафоричному образі «чорної райдуги». Чорний колір символізує трагізм, смерть, загублене життя і надії. Маємо дихотомію «світло-темін». На цій суперечності, протиставленні побудована композиція ліричного сюжету. Вихід із безнадії власних почуттів ліричний ге-

рой бачить у деміургізації: з'являється потаємне бажання смерті ліричної героїні, аби потім своєю любов'ю воскресити її: «Що прагнув смерті вашої не раз, / щоб доторкнутися і воскресити вас». Ліричний герой хоча б у такий спосіб прагне бути причетним до життя коханої жінки, мати владу над нею. Кульмінацією є фраза: «Бо ви – брехня! Ви – маскарад любові!».

Це той випадок, коли у вірші у заголовку кодується фабульно-сюжетний елемент, що розгортається і проясняється протягом подальшого прочитання тексту. «Чорна райдуга» постає метафорою нерозділеного кохання, яке повністю знищує надію ліричного суб'єкта на щастя.

Отже, у творчому доробку М. Вінграновського вірш-метафора та його різновиди займають визначне місце. Ліричний сюжет у вірші-метафорі реалізується на трьох рівнях: на змістовно-тематичному, структурно-стильовому та онтологічному. Кожен із запропонованих рівнів виявляє сюжетні особливості вірша-метафори та його різновидів (вірш-порівняння, вірш-алегорія, вірш-символ).

Змістовно-тематичний аспект окреслює змістовні орієнтири творів, визначає тематику віршів-метафор. У віршах-порівняннях, віршах-алегоріях, віршах-символах превалюють теми кохання, зв'язку людини з природою, національної самоідентифікації, місця поезії та мистецтва в житті людини та ін.

Структурно-стильовий аспект передбачає дослідження механізмів побудови віршів-метафор, композиційної та стильової структури текстів. У віршах-метафорах відзначається значне використання антропо-, зоо- та природоморфних метафор та персоніфікацій, епітетів, порівнянь і т. д. Це пов'язано з авторським розкриттям внутрішнього стану ліричного суб'єкта через перенесення фізико-фізіологічних та психологічних властивостей людини на природу та тварини і навпаки.

Онтологічний аспект визначає сутнісні характеристики віршів-метафор на найвищому філософському рівні. У віршах-метафорах М. Вінграновський ставить глобальні філософські питання сенсу людського існування, побудови стосунків між людиною і природою, особистістю і суспільством, будується вертикаль цінностей.

Аналіз ліричного сюжету віршів-метафор у творчості М. Вінграновського не є завершеним і потребує подальшого вивчення. Важливою перспективою аналізу зазначеного жанру є розгляд віршів-метафор з точки зору генетичного та міфопоетичного аспектів.

Список використаних джерел

1. Адельгейм Є. Складний зміст простоти / Є. Адельгейм // Літературна Україна. – 1971. – 16 лип. – С. 17–18.
2. Благой Д.Д. Творчество Тютчева / Д.Д. Благой // Три века: из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв. – М.: Советская литература, 1933. – 207 с.
3. Вінграновський М.С. Вибрані твори: у 3 т. – Т. 1: Поезії / М.С. Вінграновський / Вступна стаття Т. Салиги. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.
4. Гливінська Л.К. Колір як образ: мовно-поетичний живопис Миколи Вінграновського / Л.К. Гливінська // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – 2010. – Вип. 12. – С. 24–29.
5. Грехнев В.А. Об стоках малых композиционных форм в лирике Тютчева / В.А. Грехнев // Русская литература XIX в.: вопросы сюжета и композиции. – Горький: Издательство Горьковского университета, 1975. – С. 160–174.
6. Жирмунский В.М. Метафора в поэтике русских символистов / В.М. Жирмунский // Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.
7. Малишко А. Люблю нашу молодую літературу / А. Малишко // Дніпро. – 1963. – № 3. – С. 63–68.
8. Моренець В. Свобода поезії і поезія свободи (До 60-ліття М. Вінграновського) / В. Моренець // Дивослово. – 1996. – № 11. – С. 10–14.
9. Иванюк Б.П. Метафора и произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) / Б.П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.

10. Іванюк Б.П. Метафора і літературний твір: структурно-типологічний, історико-типологічний та прагматичний аспекти дослідження (на матеріалі російської літератури): Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.02; 10.01.06 / Б.П. Іванюк; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1999. – 32 с.
11. Ковалів Ю.І. «Твориись, мій труд!» / Ю.І. Ковалів // Рад. літературознавство. – 1986. – № 11. – С. 26–33.
12. Кравець Л. «А тут животворяще слово мого народу і моє!» (метафора М. Вінграновського) / Л. Кравець // Культура слова. – 2011. – Вип. 75. – С. 39–45.
13. Лисиченко Т.Ю. Текстотворча функція метафори в поезії Максима Рильського / Т.Ю. Лисиченко // Лінгвістика: збірник наукових праць. – № 3 (21). – Ч. II. – 2010. – С.131–136.
14. Прокоф'єв І.В. Поетика Леоніда Талалая / І.В. Прокоф'єв // дис. ... канд. філол. наук. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, – К., 2004. – 345 с.
15. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 350–394.
16. Ужогова Е.В. Лирические композиции Тютчева / Е.В. Ужогова, Е.С. Хаев // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. – Горький: Изд-во Горьковского ун-та, 1975. – 168 с.
17. Яновська О.А. Особливості структурно-сислової побудови поезії «Чорна рай-дуга» М. Вінграновського [Електронний ресурс] / О.А. Яновська. – Режим доступу: http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi_%20vudannia/2009/Statti%20Lingvistuchni%20doslidgennia%2025/27.html
18. Бездітько В. Лексикологія і фразеологія [Електронний ресурс] / В. Бездітько. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znphnpu_lingv/2008_25/27.html

Статья посвящена изучению лирического сюжета в стихотворении-метафоре в творчестве Н. Винграновского. Его структура исследуется в трех аспектах: содержательно-тематическом, структурно-стилевом и онтологическом. Обращено внимание на основные черты лирического сюжета в стихотворении-сравнении, стихотворении-аллегории и стихотворении-символе.

Ключевые слова: стихотворение-метафора, стихотворение-сравнение, стихотворение-аллегория, стихотворение-символ, лирический сюжет.

This article is devoted to the study of lyrical plot in the poem-metaphor on the materials of M.Vinhranovsky's poetry. The structure of the lyrical plot in the poem-metaphor is investigated in the three aspects: content-thematic, structural-stylistic and ontological. Special attention is paid to the main features of the lyrical plot in the poem-comparison, poem-allegory, poem-symbol.

Key words: poem-metaphor, poem-comparison, poem-allegory, poem-symbol, lyrical plot.

Одержано 14.05.2014.

УДК 81'371+81'255

RADOSŁAW GAJDA,
doktor nauk humanistycznych,
adiunkt Katedry Przekładoznawstwa
Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie

LATYNIZACJA W «OGNISTYM ANIELE» WALEREGO BRIUSOWA

Tekst został poświęcony problematyce stosowania latynizmów w powieści «Ognisty anioł» Walerego Briusowa. Za obiekt badań posłużyły leksemy analizowane zarówno z punktu widzenia semantyki jak i przekładu. Celem jest opis przypadków funkcjonowania latynizmów, zasadności ich użycia na tle prezentowanej symboliki i aspektów kulturowych.

Słowa kluczowe: latynizmy, «Ognisty anioł», Walery Briusow.

W niniejszym artykule skoncentruję się na zagadnieniach funkcjonowania leksyki, używanej w powieści historycznej *Ognisty anioł* oraz sposobie jej przekładu.

Główna osobliwość rozpatrywanego słownictwa polega na tym, że bez względu na egzotyczne naleciałości językowe, jego charakter nie ulega zmianom i zachowuje zarówno pierwotne znaczenie, jak i zależność referencyjną. Na łamach swojej powieści Walery Briusow stosuje między innymi szeroko pojętą latynizację [5, s. 438]. Poniższa analiza sprowadza się do prześledzenia ewolucji latynizmów w tekście utworu. Dyskurs *Ognistego anioła* pozostaje w ścisłym związku z lingwistycznymi, pragmatycznymi, socjokulturowymi oraz psychologicznymi aspektami życia. Wspomniane powyżej latynizmy można by było podzielić na kilka co najmniej klas tematycznych. Wyraźnie wyodrębniają się wśród nich:

- 1. Katolicyzmy,**
- 2. Leksyka wojenna,**
- 3. Leksemy z zakresu nauki i sztuki,**
- 4. Leksyka socjalna oraz**
- 5. Leksyka techniczna**

Leksykę pochodzenia łacińskiego w powieści historycznej Briusowa można by było uznać również za egzotyczną, a to z uwagi na fakt, że pisarz w ramach prowadzonego przez siebie dyskursu przenosi ją w czasoprzestrzeni. Analizie podlegają zatem egzotyzy, posiadające specyfikę narodową, tzn. będące egzotyzmami również poza kontekstem utworu.

Egzotyzy definiowane bywają z reguły jako jeden z rodzajów leksyki semantycznie zapożyczonej, przekazującej specyfikę kraju i narodu [6, s. 121]. Leksemów tego typu zazwyczaj nie tłumaczy się na języki obce z uwagi na fakt, iż przedstawione przez nie realia są właściwe wyłącznie dla narodu, który charakteryzują. W utworze historycznym Briusowa egzotyzy nabierają jednak specyficznej treści, która ujawnia się szczególnie w aspekcie symbolicznym. Słowo «egzotyzm» jest znakiem, który zapewnia łączność na poziomie świata mentalnego autora, czytelnika i bohatera utworu – swoistego przewodnika po określonym okresie historycznym. Egzotyzy w utworze Briusowa występują jako symbole, stanowią granicę leksykalną i dzielą przestrzeń czasową na przeszłą (XVI w.) i przyszłą (XX w.). Egzotyzm staje się tu zatem środkiem wyrazu artystycznego, iluzyjnej teraźniejszości, jednostką leksykalną oderwaną od innych. W utworze Briusowa przekazuje on również tradycje opisywanej epoki. Z tekstu Briusowa wybrałem zatem 33 jednostki leksykalne przyjęte z łaciny, które niewątpliwie mogą być kwalifikowane jako egzotyzy. Omówię je poniżej.

I. Katolicyzmy

Wśród egzotyzmów, zakwalifikowanych do kategorii «*Католицизм* (Religia katolicka)» wymienić należy **аббат**, **авгур**, **индульгенция**, **кардинал**, **каноник**, **капеллан**, **конклав**, **курия**, **месса**, **патер**, **прелат**.

аббат (Opat (łac. abbas – ojciec, abba – ojciec) – wyższy przełożony w męskich zakonach katolickich należących do kręgu zakonów mnisznych. Jego odpowiednikiem w zakonach żeńskich jest ksieni). W leksykografii leksem ten został odnotowany po raz pierwszy w 1490 roku [17, s. 3; 12, s. 1; 15, s. 18; 16, s. 5; 13, s. 23].

*Тут наконец попали в мои руки творения Альберта Великого, Арнольда де Вилланова, Рогерия Бакона, Роберта Английского, Ансельма Пармезанского, Пикатрикса Испанского, сочинения **аббата** Тритгемия, в том числе его удивительные «Philosophia naturalis» и «Antipalus maleficiorum» (...) [11, s. 129].*

*Целый ряд писателей XVI в. упоминает о Фаусте: **аббат** Тритгемий, Конрад Муциан Руф, Иоаганн Гаст, Иогаанн Вир (Вейер), Лютер, Меланхтон и др., но, по-видимому, они говорят о двух лицах, Фаусте старшем и младшем [11, s. 405].*

Opat (ros. аббатъ, обать), do którego Briusow nawiązuje na kartach powieści był tytułem nadawanym wyłącznie przełożonym opactw. Kojarzony jest zatem przede wszystkim z posługą rzymsko-katolicką. Pisarz przywołuje na kartach powieści postać Iohannesa Trithemiusa, żyjącego (1 lutego 1462 – 13 grudnia 1516) autora ksiąg o historii magi i okultyzmie, którego imię jest zlatynizowaną formą rodzimego miasta Trittenheim oraz innych humanistów niemieckich. Leksem ten w niezmiennionej formie używany jest po dziś dzień. Analogiczne znaczenie określenia odnotowuje bowiem *Большой толковый словарь русского языка* pod redakcją С.А. Кузнецова

авгур (starożytny termin o korzeniach najprawdopodobniej praindoeuropejskich, oznaczający rzymskiego kapłana zajmującego się auspicjami.

Znane są przekazy o istnieniu w czasach historycznych kolegium augurów, które składało się początkowo z trzech patrycjuszów, po jednym dla każdej z najstarszych tribus rzymskich. Byli oni dobierani do kolegium w wyniku kooptacji i sprawowali swój urząd dożywotnio) [17, s. 7; 13, s. 25].

*Чтобы разуверить Ренату в гадании ворожей, попытался я тогда изобразить ей всё, что случилось, в смешном зеркале и начал вспоминать всевозможные случаи, о каких только слышал, как предсказания не сбылись или были обращаемы против **авгуров**: (...) [11, s. 67].*

Jak podają źródła liczebność kolegium była stopniowo zwiększana, najpierw do sześciu, następnie do dziewięciu członków. W r. 300 p.n.e. do kolegium dopuszczono również plebejuszy ustalając, że wśród dziewięciu członków kolegium będzie czterech patrycjuszów i aż pięciu przedstawicieli niższych klas.

W r. 104 p.n.e. uchwalone zostało prawo Domicjusza (lex Domitia), które zadecydowało o zniesieniu kooptacji augurów. Od tej pory nowi członkowie kolegium wybierani byli głosami 17 tribus wylosowanych spośród 35 istniejących. Lex Domitia zniósł Sulla przywracając kooptację i zwiększając jednocześnie liczebność kolegium do piętnastu augurów (w tym siedmiu plebejuszy i ośmiu patrycjuszów). Kooptacja została ponownie zniesiona w r. 63 p.n.e.

Termin **augur** jest kojarzony jednoznacznie z epoką starożytnego Rzymu.

Индульгенция [18, s. 187–189] to w teologii katolickiej pojęcie oznaczające darowanie przez Boga kary za grzechy.

*Альбрехт Бранденбургский (1480–1545), архиепископ Магдебургский (с 1513 г.) и Майнцский (с 1514 г.), был приверженцем гуманизма, но врагом Реформации. Им, между прочим, был послан тот Тецель, торговля которого **индульгенциями** повела к «95 тезисам» Лютера [11, s. 409].*

Odpust może być zupełny, jeśli sprowadza się do darowania całej kary przewidzianej przez Boga, lub częściowy – jeśli jest jedynie zmniejszeniem tej kary. Odpust może być udzielony żywym lub zmarłym i dotyczy wyłącznie chrześcijan.

Pojęcie odpustu związane jest ściśle z pojęciami dotyczącymi prawa rządzenia w Kościele i z «prawem kluczy» oraz z wiarą w wymianę darów pomiędzy żyjącymi i umarłymi, tzn. w

obcowanie świętych. W przeciwieństwie do sakramentów, które są łaską i wprowadzają w stan łaski uświęcającej, a także są niezależne od zasług, odpusty stanowią skutek zadośćuczynienia.

Z powodu nadużyć, jakie miały miejsce w historii Kościoła, odpusty stały się jedną z przyczyn wystąpienia Marcina Lutra i reformacji.

Jedynym dysponentem odpustów w Kościele jest papież. Tylko on może określać warunki ich uzyskania, lub delegować swą władzę w tej materii innym. Delegacja ta może być przekazywana dalej jedynie za zgodą papieża.

Starający się o odpust może go uzyskać dla siebie lub dla zmarłego. Nie można uzyskać odpustu dla osoby żyjącej. Nie można też starać się o więcej aniżeli jeden odpust zupełny dziennie.

Odpust uzyskuje się w drodze spełnienia odpowiednich warunków i wykonania przypisanych odpustowi czynności.

Pierwszego znanego odpustu odpust udzielił w 1019 biskup Poncjusz z Arles pielgrzymom przybywającym do opactwa w Montmajour. Następnie, ok. 1063 papież Aleksander II i w 1095 Urban II udzielili odpustu wszystkim uczestnikom wypraw krzyżowych. W 1300 r. papież Bonifacy VIII ogłosił pierwszy Rok Jubileuszowy, i w związku z tym na mocy bulli *Atiquorum habet* udzielił odpustu wszystkim pielgrzymującym do grobu Piotra Apostoła.

Pierwszy rok jubileuszowy spełnił oczekiwania duszpasterskie i w związku z tym Klemens VI ogłosił kolejnym jubileuszem rok 1350. Przy okazji w 1343 wydał bullę *Unigenitus Dei Filius*. Bullę tę uznaje się nie tylko za ogłoszenie jubileuszu, ale również za pierwszy wykład teologiczny dotyczący odpustów. Od tamtej pory lata jubileuszowe i odpusty z nimi związane obchodzone są w Kościele regularnie.

Kolejnymi zachowanymi dokumentami dotyczącymi odpustów są akta procesowe zwolenników Jana Wiklefa i Jana Husa z okresu Soboru w Konstancji (1414–1418). Wśród pytań, które stawiano oskarżonym o herezję były również takie, które dotyczyły prawa papieża do udzielania odpustu oraz możliwości skorzystania z odpustu w ogóle.

Na początku XVI wieku stanowisko arcybiskupa Magdeburga piastował Albrecht Brandenburski. Biskup ten zaczął gromadzić majątek i przywłaszczać beneficja w sposób sprzeczny z zasadami Kościoła. Współpracował z nim ściśle dominikanin Jan Tetzel, który uprościwszy doktrynę i działając jako wędrowny kaznodzieja, opracował sposób na gromadzenie zysków przez handel «listami odpustowymi». Listy te miały być nie tylko dowodem odpuszczenia kar doczesnych, ale również gwarancją zbawienia. Takie postępowanie wzbudziło powszechne niesmak i zgorznienie wśród duchownych. W rezultacie 31 października 1517 r. augustianin Marcin Luter wywiesił na drzwiach kościoła w Wittenberdze 95 tez przeciw «handlowi odpustami». Dzięki wynalazkowi druku tezy Lutra szybko rozpowszechniły się w Rzeszy.

W następstwie wspomnianych wydarzeń w 1518 r. papież Leon X wydał bullę *Cum postquam*, która przypominała właściwą naukę o odpustach. Pisał w niej:

Biskup Rzymu, następca Piotra klucznika i namiestnik Jezusa na ziemi, mocą władzy kluczy otwierających królestwo niebieskie, usuwa u wiernych to, co stanowi przeszkodę w dostępie do Chrystusa, mianowicie winę i karę należną za grzechy uczynkowe; winę – za pośrednictwem sakramentu pokuty, karę zaś doczesną należną za grzechy według sprawiedliwości Boskiej – za pośrednictwem odpustu Kościoła. (...) Kiedy na mocy swej władzy apostołskiej udziela odpustu tak dla żywych, jak i dla umarłych, wówczas rozdziela ze skarbcza zasług Jezusa Chrystusa i Świętych. (...) Postanawiamy władzą apostołską i mocą obecnego pisma, że tak powinni wszyscy utrzymywać i głosić pod karą wyłączenia ze społeczności wiernych [3, s. 454].

Bulla papieska dość szybko została zakwestionowana. Miała ona bowiem charakter listu prywatnego do kardynała Kajetana de Vio ówczesnego legata papieskiego w Niemczech. Zabrakło w niej wyrażenia zaprzeczenia nauczaniu Tetzla, a nadto papież nie wyraził w niej jasno, że jest to nauczanie *ex cathedra*. Jesienią 1518 r. po nieudanych dysputach de Vio i Lutra, mistrz Marcin Luter ostatecznie wystąpił z Kościoła. Dopiero 30 czerwca 1519 r. w tzw. Liście do Szwajcarów Leon X wyjaśniał, iż miał zamiar podać naukę zawartą w bulli jako obowiązującą.

W 1520 r. pod wpływem uniwersytetów w Kolonii i Louvanium Leon X wydał kolejną bullę – *Exsurge Domine*. Bulla ta uznawała za nieprawowierne 41 tez Lutra i wzywała autora do odwołania ich w ciągu 60 dni. Wśród odrzuconych haseł aż sześć bezpośrednio dotyczyło odpustów.

W 1545 r. zwołany został Sobór Trydencki. Był on reakcją Kościoła na reformację. 27 listopada 1563 r. papież Pius IV, który spodziewał się rychłej śmierci, w liście do kardynała Karola Boromeusza prosił o szybkie zakończenie obrad zgromadzenia. W nocy z 3 na 4 grudnia zreagowano więc naprędce Dekret o odpustach, który o świecie został przyjęty przez ojców soborowych. Było to jedno z ostatnich postanowień soboru i ograniczało się do zdefiniowania podstaw nauki o odpustach, czyli prawa Kościoła do dysponowania tymi ostatnimi oraz do rzeczywistego pożytku dla korzystających z nich [2, s. 38].

Leksem **индугьенция** znany jest na gruncie rosyjskim głównie ze względu na swe konotacje historyczne.

Каноник (kanonik (łac. canonicus) – wczesnośredniowieczna nazwa duchownych, żyjących wg. reguł kanonicznych przy kościołach biskupich (katedrach); obecnie kapłan uhonorowany tą godnością za szczególne zasługi dla Kościoła lokalnego, zobowiązany do sprawowania określonych obrzędów liturgicznych wraz z innymi kanonikami lub z miejscowym biskupem).

Зато люди его свиты, прелаты, каноники и другие, все произвели на меня впечатление отталкивающее, и, обозревая эти толстые животы и жирные самодовольные лица, невольно вспоминал я незабвенные страницы бессмертной сатиры Себастиана Бранта [11, s. 306].

Только благодаря усиленным хлопотам Отфрида Герарда, пользовавшегося расположением влиятельного и очень замечательного по уму каноника, графа Германа фон Нейенар [11, s. 37].

Canonicus to słowo łacińskie pochodzenia greckiego (κανονικός), które w leksykografii zostało odnotowane po raz pierwszy w 1503 roku i miało szerokie zastosowanie głównie w czasach Imperium Rzymskiego. Pochodzi ono od rdzennego słowa kanon (κανον) czyli *zasada, przykład, wzór* [17, s. 1308; 15, s. 56; 13, s. 414]. Słowa «каноник» używano w kilku różnych znaczeniach, w zależności od okresu historycznego. Szczególnie warte odnotowania wydają się następujące formy: Canonicus, -a, -um – związany z zasadami lub surowymi regulacjami: *canonica ratio* (teoria harmonii); *canonicae defectionis solis* (regularne zaćmienia słońca) oraz Canonicus, -i – teoretyk, znawca zasad w dowolnej dziedzinie. Szerzej: szczególny autorytet w jakiejś dziedzinie, zdolny do ustanawiania zasad.

Obecnie status kanonika jest nadawany przez Kościół w charakterze nagrody za posługę kapłańską, szczególnie wyróżniającym się, cechującym się nienaganną służbą duchownym.

Leksem jest w pełni zrozumiały jedynie w kontekście kultury łacińskiej. Briusow idealnie wkomponował go w tekst powieści podkreślając dodatkowo charakter opisywanej epoki.

Кардинал [17, s. 1320; 12, s. 92; 15, s. 78; 13, s. 418] (łac. cardinalis – główny, zasadniczy, mocno z czymś związany) – potocznie nazywany purpuratem z uwagi na kolor mucetu, w Kościele katolickim najwyższa po papieżu godność kościelna. Leksem datowany na XVI w.

Мне не довелось прочесть в этой книге описания мук в самом аду, но в изображении чистилища заинтересовала только сила необузданной фантазии, много терявшая, впрочем, от дурного изложения кардинала, не совсем твердого в латинской стилистике [11, s. 244].

Od 1059 r. kardynałowie, zebrani na Kolegium Kardynałów, dokonują wyboru nowego papieża podczas konklawe.

Na początku ery nowożytnej tytuł kardynała nosili niektórzy szefowie rządów. Te osoby nie pełniły funkcji kościelnych, ale opłacane były z kasy Kościoła. Rzym zgadzał się na taki stan rzeczy w zamian za ochronę własnego stanu posiadania. W przeszłości niektórzy kardynałowie nie posiadali święceń kapłańskich. Wynikało to z faktu, że najniższy stopień kardynalski, kardynałowie diakoni, wywodził się od najważniejszych diakonów Rzymu, posiadających tylko niższe święcenia, podobnie jak kardynałowie prezbiterzy od najważniejszych prezbiterów (kapłanów) Rzymu, a kardynałowie biskupi od biskupów diecezji podmiejskich wiecznego miasta. Kardynałowie biskupi diecezji podmiejskich mają pierwszeństwo przed kardynałami – patriarchami Kościołów Wschodnich [19, s. 117]. Sam leksem użyty przez Briusowa należy w pełni przypisać kulturze łacińskiej, ponieważ na gruncie prawosławia nie bywa on używany.

Капеллан [17, s. 1309; 13, s. 415] (duchowny w Kościele rzymskokatolickim, prawosławnym, greckokatolickim, anglikańskim i ewangelickim, spełniający funkcje liturgiczne przy kaplicy zakonnej, szpitalnej lub też przydzielony przez władzę kościelną do obsługi duszpasterskiej

konkretnej grupy osób czy środowisk (np. kapelan wojskowy, więzienny, szpitalny, uczelniany). Kapelanem nazywany bywa także duchowny diecezjalny bądź zakonny pomagający biskupowi przy czynnościach biskupich i pełniący funkcję sekretarza.

*Когда мы разместились за столом, я попал на самый конец его, где сидели **капеллан** замка и какой-то молчаливый господин в бархатном кафтани, больше занятые кубками, чем мной, – и это дало мне возможность беспрепятственно делать свои наблюдения [11, s. 281].*

Powyższy leksem bywa zazwyczaj interpretowany w znaczeniu przytoczonym powyżej, jak również jako określenie urzędu dworskiego czy też tytułatury duchowieństwa wojskowego.

Конклав [17, s. 1437; 12, s. 151; 13, s. 449] (conclave) jest niekiedy błędnie objaśniany jako zniekształcenie słów cum clave (co jakoby ma znaczyć «pod kluczem»). W rzeczywistości jest to pospolity rzeczownik łaciński oznaczający pomieszczenie, w którym przebywają kardynałowie podczas wyboru papieża.

*Мне довелось своими глазами видеть, как озверевшие солдаты грабили церкви Рима, совершали насилия в женских монастырях, ездили по улицам, надев митры, на папских мулах, бросали в Тибр Святые Дары и мощи святых, устроили **конклав** и провозгласили папой Мартина Лютера [11, s. 41].*

U Briusowa **конклав** przeradza się nie tylko w stereotyp charakterystyczny dla epoki, ale przede wszystkim w symbol obalenia ustroju w wyniku poważnych zmian ogólnospołecznych. Powieściopisarz konstatuje pewien fakt, ograniczany ramami historycznymi. **Конклав** występuje na stronicach powieści Briusowa raczej jako symbol rozłamu układów społeczno-religijnych i wraz z innymi elementami zaliczanymi do grupy «Католицизм» analizuje ową konfesję jako zjawisko historyczne z pozycji subiektywnego, autorskiego historyczno-filozoficznego punktu widzenia. Leksem o znaczeniu typowo łacińskim został odnotowany w słowniku C.A. Кузнецова.

Курия [17, s. 1553; 13, s. 482] (curia, w starożytnym Rzymie najstarsza jednostka podziału obywateli oparta na związkach rodowych. W skład kurii wchodziło 10 rodów (gentes), początkowo tylko patrycjuszowskich, z czasem również plebejskich. Przedstawiciele kurii gromadzili się na komicjach kurialnych (łac. comitia curiata). Curia stanowiła również jednostkę wojskową i podatkową)

*Прекрасно, доктор, превосходно! Вы рождены, чтобы с церковной кафедры доводить своими проповедями до слез толстеющих прихожанок. Время еще не ушло, у меня много добрых знакомых в папской **курии**, и я могу устроить вас прелатом на доходное место! [11, s. 299].*

U Briusowa przywołana została kuria papieska czyli najwyższa rządząca organizacja władzy watykańskiej.

Месса [17, s. 190; 13, s. 535] Msza – przynajmniej w części wyznań chrześcijańskich rozumiana jest jako porządek celebracji liturgicznej i odniesienie do Ostatniej Wieczerzy Jezusa.

Słowo *msza* ściśle wiąże się z celebracją w tradycji łacińskiej i słowami diakona kończącymi liturgię (Ite missa est). W tradycjach wschodnich, zarówno prawosławnej, jak i katolickiej, powszechniejszym wydaje się termin **Боска литургия**. Po reformacji, kościoły luterzańskie początkowo używały terminu **msza** (Marcin Luter, Msza niemiecka), ale ze względu na fakt, że w Kościele katolickim słowo to stało się przez lata synonimem sakramentu eucharystii, którego dotychczasowe rozumienie zostało przez reformację całkowicie odrzucone, wkrótce *mszę* zastąpiono innymi pojęciami (Nabożeństwo główne, Pamiątka Wieczerzy Pańskiej).

*Кроме того, пример монахов, этих настоящих волков в овечьих шкурах, которые давно уже стали широкой мишенью, продырявленной всеми стрелами сатиры, – до статочно показывает, как мало приближает к святости жизнь праздная и тунеядная, хотя бы вблизи от алтаря, при каждодневных **мессах** [11, s. 232].*

Należy podkreślić, iż zarówno słowo *месса* jak i *msza* pochodzą – podobnie jak angielskie *Mass* i niemieckie *die Messe* – od używanego od IV w. łacińskiego określenia *missa*. Wśród badaczy nie ma zgodności w kwestii jego pierwotnego znaczenia. Wiaże się niekiedy:

z rzymskim zwyczajem rozwiązywania zgromadzenia (dimissio) – w tym kontekście słowo pojawia się w formule kończącej celebrację: Ite, Missa est, czyli Idźcie, teraz następuje rozestanie, modlitwy wysyłane ku Bogu (missae), składanie Bogu ofiary, specjalna czynność wykonywana

przez osobę postaną (być może mamy tu do czynienia z latynizacją hebrajskiego missah) [1, s. 162; 8, s. 83].

Омавіяны латынізм аднотаваны застаў у слоўніку С.А. Кузнецова.

Патер [17, s. 65; 12, s. 24; 15, s. 169; 13, s. 786] ojciec, duchowny Kościoła rzymskokatolickiego, ksiądz. W leksykografii rosyjskiej leksem notowany od roku 1650.

Я, только что вытерпевший гораздо более тяжкие испытания, не мог снести таких слов и, вдруг утратив власть над собою, метнулся на инквизитора, схватил его за ворот ряссы и закричал ему:

*– Ты первый заслуживаешь костра, проклятый **патер**!* [11, s. 355].

Termin funkcjonujący w łacińskim obszarze językowym. Powyższe wyjaśnienie leksemu odnajdujemy również w słowniku С.А. Кузнецова.

Прелат [17, s. 738] (łac. praelatus – przełożony) – w Kościele rzymskokatolickim kapłan lub biskup mający zwyczajną władzę kościelną w prałaturze terytorialnej lub personalnej. Potocznie używa się jednak tego terminu w stosunku do kapłanów obdarzonych godnościami honorowymi przez Stolicę Apostolską lub biskupa diecezji, w której istnieje kapituła.

Praelatus nullius – duchowny sprawujący władzę na terytorium wyłączonym spod jurysdykcji biskupa (np. opat). Leksem datowany w języku rosyjskim na rok 1650.

*Время ещё не ушло, у меня много добрых знакомых в папской курии, и я могу устроить вас **прелатом** на доходное место!* [11, s. 299].

W *Ognistym aniele* leksem ten występuje w roli diagnosty i określa tytuł nadawany w kościele katolickim i anglikańskim osobom zajmującym wysokie, a zarazem dochodowe stanowiska.

W wiekach średnich prałatami tytułowano również zwierzchników kościołów katedralnych i niektórych kanoników. W Rzymie tytuł prałata posiadali niektórzy spośród służących w pałacu papieskim. Najstarszym dokumentem, określającym status prałatów kurii rzymskiej była konstytucja papieża Aleksandra VII *Inter caeteras* z 13 czerwca 1659 roku. Później na wysokie stanowiska w administracji kościelnej nominowane były osoby świeckie z tytułem prałata.

Egzotyzyzm Briusowa, w porównaniu z ogólnie używaną leksyką pochodzenia łacińskiego, nie podlegają abstrahowaniu, ponieważ ich podstawową funkcją jest stworzenie kolorytu epoki np. w konstatacji.

*Мать **аббатиса** потеряла всякую надежду справиться со смутой...* [11, s. 312]

Egzotyzyzm **аббатиса** mieści się w realiach epoki, został bowiem użyty w pierwotnym znaczeniu nominatywnym i nie podlega abstrahowaniu.

Niektóre jednostki wyrazowe nabierają znaczenia symbolicznego, a jednocześnie wydają się ograniczone czasoprzestrzenią:

*...озверевшие солдаты устроили **конклав** и провозгласили папой Мартина Лютера* [11, s. 41].

II. Leksyka wojenna

Wśród egzotyzmów, zakwalifikowanych do kategorii «Leksyka wojenna» wyróżnić należy szereg leksemów przytoczonych poniżej:

Император [17, s. 1196; 15, s. 231; 13, s. 390] (pochodzący od łac. Imperium i datowany przez słownik historyczny języka rosyjskiego na XVII w.) – tytuł, który w Rzymie w czasach republiki przyznawano z reguły zwyciężskim wodzom. Nadanie tytułu równoznaczne było z faktem, że wódz, władca wykazał w działaniach wojennych, iż jest godny władzy pochodzącej od bogów, jaką w swoim czasie powierzył mu, oraz, że bogowie mu sprzyjają.

Pierwszym wodzem, który używał powyższego tytułu był najprawdopodobniej Scypion Afrykański Starszy. Został on obwołany imperatorem przez podległe mu wojska podczas walk z Kartagińczykami w Hiszpanii w końcu III w. p.n.e.

*К тому же страсть как не люблю я эту знать, задирающую перед нами нос! Мы потом выпариваем из себя доктора, а их жалуют учёными степенями князь или **император**. Видно, и твой граф из таких докторов-по-булле! Если берёшься ты посадить его на вертел, я уж для тебя постараюсь!* [11, s. 201].

*... книга была отпечатана в Кёльне... с привилегией его величества **императора*** [11, s. 129].

Недоставало только, чтобы в своей услужливости любезный граф предложил своим гостям по женщине легкого поведения, как некогда жители города Ульма императору Сигизмунду и его свите [11, s.284].

Termin «cesarz» pochodzi od przydomka (ostatniego członu nazwiska) dyktatora Republiki Rzymskiej Gajusza Juliusza Cezara. Władcą, którego powszechnie już uznawano za cesarza był Oktawian August. Używał on tytułów: imperator (wódz sprawujący władzę uzyskaną z woli bogów), caesar (cognomen przyjęty na podstawie testamentu Juliusza Cezara) i augustus (wywyższony przez bogów).

Określenia cesarza w językach europejskich pochodzą albo od łacińskiego imperator: wł. *imperatore*, hiszp. *emperador*, port. *imperador*, franc. *empereur* i ang. *emperor*, zapożyczone z francuskiego, albo od greckiego odpowiednika słowa *Caesar*, czyli *Kaisar*: niem. *Kaiser*, holenderskie *keizer*, szwed. *kejsar*, tureckie *kaiser*, węg. *császár* oraz wschodniosłowiańskie *car*. Język polski rozróżnia słowa *car*, *cesarz* i *imperator*, natomiast język rosyjski – słowa *car* (царь) i *imperator* (император). Omawiany leksem uchodzi za jeden ze średniowiecznych symboli Imperium Rzymskiego. W powieści Briusowa **император** wykorzystywany bywa w opisie czasów minionych.

Legion (łac. legio, **легион**) – to podstawowa i największa jednostka taktyczna armii rzymskiej złożona przede wszystkim z ciężkozbrojnej piechoty. Była ona odpowiednikiem współczesnej dywizji. W pierwszych trzech wiekach imperium armia rzymska liczyła od 25 do 34 legionów. W wyprawach legionów uczestniczyli również kamieniarze, cieśle, inżynierowie i inni rzemieślnicy) [17, s. 75; 13, s. 489].

Скажу вам, что иные теперь даже боятся приближаться к стенам нашего монастыря, уверяя, что в него вселился Дьявол или целый легион злых духов [11, s. 317].

U rzymian legionem nazywano grupę okazałą liczebnie. Dlatego zapewne Briusow nawiązuje właśnie do tego pojęcia w kontekście duchów. **Legion** to jednak również demon biblijny, a właściwie wspólne imię dla wielu demonów, które w swoim czasie opętały w grobowcach jednego z mieszkańców Gadary. Stan braku równowagi psychicznej trwał do czasu, kiedy człowiek ten ujrzał Jezusa Chrystusa, a ów nakazał duchom, aby zaprzestały prześladowań. Złe duchy szarpały ofiarę, nawet gdy wiązano ją łańcuchami. Opętany rozrywał łańcuchy, a demony gnały go na pustynię. Wtedy Jezus zezwolił duchom przeniknąć w stado świń, te zaś rzuciły się do jeziora i ostatecznie utonęły w nim. Kiedy Jezus opuszczał owo miejsce, człowiek uwolniony od złych duchów poprosił, by wyzwoliciel zabrał go ze sobą. Jednak Jezus nakazał mu, żeby rozgłosił w mieście, jakie wielkie rzeczy uczynił mu Bóg. I ów człek odszedł rozповідаjąc, co zawdzięcza Jezusowi.

Legion pojawia się m. in. w Ewangeliach Marka [5,1-20], Łukasza [8, s. 26–39] i Mateusza [8, s. 28–34].

I zapytał go: Jak ci na imię? Odpowiedział Mu: Na imię mi „Legion”, bo nas jest wielu.

Gdy przyszli do Jezusa, ujrzeli opętanego, który miał w sobie legion, jak siedział ubrany i przy zdrowych zmysłach. Strach ich ogarnął.

A Jezus zapytał go: Jak ci na imię? On odpowiedział: Legion, bo wiele złych duchów weszło w niego.

III. Leksemy z zakresu nauki i sztuki

W tej kategorii tematycznej na szczególną uwagę zdają się zasługiwać następujące leksemy: **бакалавр** (historycznie bakałareat był pierwszym stopniem naukowym nadawanym przez uczelnie europejskie od XIII wieku. Bywa on zwykle przyznawany po ukończeniu 4-letnich studiów wyższych) [17, s. 78; 13, s. 55].

Против моих сочинений кричат доктора, лиценциаты, учителя, бакалавры, риторы всех родов и вся несчётная толпа бездельников в рясах (...) [11, s. 172].

Не получив в университете даже степени бакалавра, поселился я дома в жалком положении тунеядца и запятнавшего свою честь человека, от которого все отступились [11, s. 37].

Bakalarz w dawnej Polsce był także popularnym określeniem nauczyciela szkoły elementarnej. Analogiczny tytuł jest obecnie nadawany w krajach anglosaskich (ang. bachelor),

w Rosji (ros. бакалавр) i na Ukrainie. Nie zawsze odpowiada on licencjатовi (zawodowemu) ponieważ może wymagać nawet 4-5 lat studiów, nie zaś 3-4 lat jak to bywa na ogół w przypadku licencjatu.

*Более пяти лет потратил он, чтобы, одолев начала «артистических» знаний и защитив на диспутах несколько «софизмов», получить звание **бакалавра**; столько же лет ушло у него, чтобы одержать победу над книгами Аристотеля, (...) [11, s. 200].*

Z kolei we Francji tytuł **baccalauréat** przyznawany bywa absolwentom liceów, jest więc odpowiednikiem polskiej matury. Sytuacja ta wprowadza niejaką wieloznaczność, zacierającą, niestety, europejską tradycję naukową.

W średniowiecznej łacinie termin **baccalaureatus** z **baccalaureus** oznaczał starszego studenta. W tym przypadku nastąpiła przemiana pod wpływem łac. bacca – jagoda i laureus – wawrzyn [9, s. 331]. **Bakałarz** od **baccalarius** oznaczał rolnika dzierżawcę, młodego kancelistę lub kleryka, starszego studenta.

Zasadniczo jest to tytuł anglosaski zbliżony do polskiego licencjatu. Przyznawany bywa on zwykle po ukończeniu 4-letnich studiów wyższych, chociaż niektóre programy studiów trwają dłużej (np. architektura), a część uniwersytetów i college'ów umożliwia szczególnie ambitnym studentom ukończenie studiów w przeciągu 3 lat. Zwykle przyznaje się dwa typy tytułów: Bachelor of Arts (w naukach humanistycznych i w zakresie teoretycznym nauk ścisłych oraz przyrodniczych) oraz Bachelor of Science w zakresie praktycznym, stosowanym i doświadczalnym (w naukach technicznych, przyrodniczych i ekonomicznych). Po uzyskaniu tytułu bachelor's degree możliwe jest kontynuowanie studiów na studiach magisterskich (master's degree: Master of Arts lub Master of Science) lub doktoranckich (Doctor of Philosophy). W Rosji tytuł ten jest bardzo popularny z uwagi na postępujący proces boloński. Jest to pierwszy tytuł naukowy nadawany absolwentom uniwersytetów i innych uczelni wyższych po zdaniu wymaganych egzaminów. Obecnie na gruncie rosyjskim termin ten w pełni zastępuje nieznanego tam licencjata.

*Существовали три академические степени: **бакалавра, лиценциата и магистра (или доктора)** [11, s. 401].*

Лиценциат [13, s. 501] (łac. licentiatus) – tytuł zawodowy nadawany obecnie w Polsce absolwentom studiów I stopnia; tytuł ten oznacza zatem wyższe wykształcenie zawodowe i w takim znaczeniu występuje również na kartach powieści Briusowa.

Do dziś, zgodnie z wielowiekową tradycją europejską, na wielu uczelniach w pierwszym rzędzie teologicznych Kościoła katolickiego, licencjat stanowi stopień pośredni między magistrem a doktorem. Jego posiadacz używa tytułu «mgr lic.».

W średniowieczu licencjat (łac. licentia docendi) uprawniał do wykładania na uniwersytecie. W Niemczech tytuł licencjata bywa używany m.in. na fakultetach ewangelicko-teologicznych, ma on tam jednak inne znaczenie niż w Polsce, jest bowiem równy tytułowi doktora. Podobne znaczenie tytuł ten ma także w wielu krajach skandynawskich.

Obecnie w Europie w ramach procesu bolońskiego odchodzi się jednak od tradycyjnego nazewnictwa. We współczesnej Rosji tytuł licencjata nadawany jest jedynie w Niezależnym Uniwersytecie Moskiewskim (Независимый Московский Университет). Fakt ten niewątpliwie przemawia na korzyść Briusowa, który poprzez odwołanie do średniowiecznego systemu studiów stylizuje tekst powieści.

Magister (z łac. mistrz, nauczyciel), mgr – tytuł zawodowy nadawany przez wyższe uczelnie po ukończeniu studiów drugiego stopnia (**магистр** [17, s. 112; 12, s. 288; 13, s. 512]).

*В то время там хотя и начинались некоторые преобразования, но среди **магистров** почти вовсе не было последователей новых идей нашего времени и факультет теологии все еще высылся среди других... [11, s. 35].*

*(...) в которых признавал я не только прежних собутельников, но даже **магистров** университета, – однако всегда давал понять, что поклонившийся ошибся и принял меня за другого [11, s. 97].*

*У нее был неистощимый выбор доводов против радостей жизни, и ни один **магистр** не сумел бы с такой ловкостью вести диспут, с какой она доказывала мне, что есть тысячи причин отчаиваться (...) [11, s. 100].*

W starożytnym Rzymie *magister* był osobą zajmującą znaczne stanowisko (magister jeźdźców itp.); później w Europie określano tak również zwierzchnika niektórych instytucji cerkiewnych. W średniowieczu używano kilku stopni akademickich: *bakalarz*, *magister*, *doktor filozofii*, jednakże w niektórych krajach istniały wyłącznie: *bakalarz*, *licencjat* i *doktor filozofii*. W Rosji tytuł magistra wprowadzony został za panowania Aleksandra I w dniu 24 stycznia 1803 r. i był on stadiem przejściowym pomiędzy kandydatem (osobą, która ukończyła Uniwersytet z wyróżnieniem), a doktorem. Nadanie tytułu magistra odbywało się po zdaniu egzaminu magisterskiego i obronie pracy. Przedrewolucyjnego magistra bez wątpienia porównać można do współczesnego doktora nauk. W 1993 r. termin *magister* został przywrócony jako tytuł potwierdzający kwalifikacje absolwentów szkół wyższych. Notabene po włączeniu się Rosji do procesu bolońskiego termin ten obok *bakalarza* zyskał znaczną popularność.

Доктор [17, s. 751; 15, s. 293; 13, s. 270] (doktor (łac. doctor – «nauczyciel, mistrz»; w skrócie dr, w Rosji leksem datowany na 1501 rok) – stopień naukowy lub stopień w zakresie sztuki), **доктор-по-булле** [11, s. 401].

(...) не вы ли знаменитый **доктор** теологии, философии, медицины и права Иоганн Фауст из Виттенберга, который должен был проехать через наши земли по пути в город Трир? [11, s. 278].

Мы потом выпариваем из себя доктора, а их жалуют учёными степенями князь или император. Видно, и твой граф из таких **докторов-по-булле**! [11, s. 201].

В Средние века студентам воспрещалось ношение оружия. С XVI в. этот обычай, равно как и ношение студентами особого полумонашеского платья, был оставлен, и студенческие дуэли в Германии начали входить в обычай. **Докторами по-булле** называли (...)

Zasadnicze znaczenie leksemu użytego w tekście powieści przez Briusowa sprowadza się do stopnia naukowego wprowadzonego w ZSRR ponownie w 1934 roku. Obecnie nadawany on bywa w Rosji i w niektórych innych państwach WNP (m.in. Białorusi i Ukrainie) oraz w Bułgarii. Odpowiada polskiemu stopniowi naukowemu doktora habilitowanego – według tzw. Konwencji praskiej i sygnowanych umów dwustronnych.

W latach 1884–1918 w Imperium Rosyjskim istniał w szkolnictwie wyższym system *magister* (ros. *магистр*) – doktor. Tytuł doktora nauk został wprowadzony na rosyjskich uniwersytetach w 1819 r. i był nadawany osobom, które posiadały tytuł magistra i obroniły pracę doktorską. Powołując się na słowa autora powieści mianem *doctores bullati* określano osoby, które tytuł naukowy zawdzięczały wstawiennictwu osób trzecich, tj. imperatora lub papieża.

Кводлибетарий [9, s. 355–356] określał z kolei zjawisko, mające miejsce wyłącznie w średniowiecznym życiu studenckim, które nigdy nie uzyskało powszechnej akceptacji. Słownik łaciny Średniowiecznej odnotowuje leksem *quodlibetarius*, i podaje jego pochodzenie od *quod*, adv. coni (wł. acc. sg. n. od qui, quae, quod), dlaczego gdyby (jeśli) oraz *libetarius*, libet (lubet), -ere, -vit, -itum est podoba (mi) się, mam ochotę.

W powieści *Ognisty anioł* niniejszy egzotyzm występuje w charakterze metafory i oznacza zjawisko nieco szerszego planu:

Товарищи, с криками радости, согласились на доводы Аврелия и объявили, что никогда не видели более ловкого **кводлибетария** [11, s. 162].

Раз в году, в средневековых университетах, весь артистический факультет, ... собирались на главную словесную битву – *disputatio de quodlibet* (dysputy na dowolny temat). Руководитель этого диспута назывался – *quodlibetarius* [11, s. 397].

Egzotyzmu **бакалавр**, **доктор**, **доктор-побулле**, **кводлибетарий**, **лиценциат**, **магистр** na poziomie semantycznym wiążą się z rzeczywistością średniowiecznej struktury uniwersyteckiej. Wyszczególnione jednostki eksplikują grupę «Университет» nawiązującą do średniowiecznego szkolnictwa wyższego. Koncepcja Briusowa opiera się zatem na systemie charakterystyk, użytych w dyskursie utworu, a także na przynależności konkretnego bohatera do obozu scholastycznego bądź humanistycznego.

Przemieszczając egzotyzmy w czasoprzestrzeni Briusow maksymalnie przybliżył je do zjawisk typowych dla opisywanej epoki. Komponent etnograficzny, będący integralnym elementem części egzotyzmów, w praktyce w prowadzonym dyskursie powieści zaciera się (np. **бакалавр**, **магистр** należą do stopni naukowych stosowanych tylko w niektórych krajach

europiejskich; bez względu na ich użycie we współczesnej Rosji, zjawisko to nie uzyskało statusu ogólnokulturowego). Każdy z wymienionych egzotyzmów zyskuje rangę uogólnienia, oznacza codzienność zjawisk prezentowanej epoki, występując jednocześnie jako środek eksplikacji idei, włącznie z historyczno-estetycznym ujęciem autora.

Szczególną obrazowością charakteryzują się wedle wszelkiego prawdopodobieństwa jednostki typu: **бакалавр, доктор-по-булле, вкводлибетарий**.

Не получив в университете даже степени бакалавра, поселился я дома в жалком положении тунеядца [11, s. 37].

Доктор-по-булле podkreślał negatywny stosunek do uniwersyteckiej rzeczywistości.

Докторами-по-булле, *doctores bullami*, назывались лица, получившие учёную степень не путём законным, в университете, но по милости, дарованной императором, папою или князем [11, s. 401].

Briusow osiąga określony stopień metaforyzacji języka poprzez specyficzne postrzeganie bohatera, jego sposobu myślenia utartymi stereotypami, funkcjonującymi w otaczającym go świecie, a także w pewnym konkretnym środowisku. Starannie dobrana leksyka jest zatem odzwierciedleniem pewnych idei autora, środkiem przenikania w głąb epoki oraz mentalności świata i jego przedstawicieli, wykładnikiem średniowiecznych kategorii ogólnokulturowych.

История для Валерия Брюсова не является материалом для эффектных сцен; она вся для него в мелочах; но эти мелочи умеет он осветить неуловимой прелестью своего творчества [11, s. 377].

IV. Leksyka socjalna

Do egzotyzmów, związanych z podziałami socjalnymi należą prezentowane poniżej jednostki leksykalne:

Герольд [17, s. 555; 12, s. 349; 10, s. 372; 13, s. 201] (herold, bywa na ogół definiowany jako średniowieczny urzędnik dworski, wywołujący nazwiska rycerzy biorących udział w turniejach, mistrz ceremonii, sędzia turniejów rycerskich, strażnik poprawności herbów. W starożytnej Grecji urzędnikiem o podobnym charakterze, lecz z większym zakresem zadań był *keryks*. Słowo «herold» wywodzi się od starogermańskiego słowa *hariowaldus*, czyli «ten, który rozpoznaje opiekuńcze bóstwa rodowe, plemienne oraz zna ich rodowody»).

Тогда Мефистофелес приказал остановить лошадей, а вестовой, одетый как герольд на турнире, подъехал и, учтиво кланяясь, сказал... [11, s. 278].

Heroldowie pojawili się w Europie Zachodniej pod koniec XII wieku. Na turniejach występowali w specjalnych barwnych strojach, roznosili zaproszenia, pełnili funkcję straży porządkowej oraz wywoływali rycerzy na plac boju. Od XIV wieku nazywa się ich już tylko heroldami, gdyż zajmowali się jedynie sprawdzaniem poprawności znaków noszonych przez rycerzy, sporządzali tzw. role herbowe lub księgi turniejowe, do których wnosili barwne wizerunki znanych sobie herbów (dziś jest to notabene jedno z najważniejszych źródeł do badań heraldycznych). Urzędy herolda miały zwykle kilka rang. Naczelny herold często nazywany był Królem Herbowym (zob. King of Arms) lub Wielkim Heroldem, mającym do pomocy heroldów, heroldów nadzwyczajnych i heroldów pomocniczych. Najniższą rangą herolda był goniec herbowy – *pursuivant*. Tytuł naczelnego herolda często pochodził od nazwy królestwa (Polanland, Gelre, Deutschland) lub, jak w Anglii, od najwyższego orderu – Garter.

Urząd ten zanikł wraz z turniejami rycerskimi w XVI i XVII wieku, zostawiając urzędnikom heraldycznym i orderowym samą nazwę [4, s. 141].

Министр [17, s. 220; 12, s. 327; 13, s. 544] Współcześnie minister – to urzędnik wchodzący w skład rządu (Rady Ministrów) i kierujący ministerstwem. Nazwa pochodzi od łac. *minister* – służa, pomocnik i w takim też znaczeniu występuje ona na kartach powieści Walerego Briusowa.

Тут же она подозвала одного из этих министров, чтобы мне его показать ближе, и странно было видеть, как голая женщина вертела передо мною невысокого человечка с тупым лицом и с крыльями, как у летучей мыши, вместо рук [11, s. 116].

W zacytowanym fragmencie Briusow przywołuje natomiast człowieka posługującego szlachcicom. Mówiono o takich z pogardą i wysługiwano się nimi w zamian za niewielkie wynagrodzenie. Ministrowie bywali zazwyczaj pomocnikami, funkcjonariuszami jakiejś instytucji życia publicznego.

Паладин (paladyn (łac. palatinus, wł. paladino) – postrzegany był jako wybitny rycerz, wzór wszelkich cnót. Określenie to w literaturze średniowiecznej przysługiwało tylko niektórym, archetypicznym wojownikom, z reguły kojarzono je z 12 parami Karola Wielkiego (stanowiącymi zarazem królewską drużynę przyboczną). Nazwa pochodzi od łacińskiego wyrażenia *comes palatinus* (hrabia pałacowy), oznaczającego zarządcę dworu królewskiego. Ten ostatni zastępował niekiedy monarchę przy wydawaniu sądów [17, s. 19; 12, s. 11; 13, s. 775].

*(...) так что банкиры спорят влиянием с королями, рыцарство пришло в крайний упадок и прежние **паладины**, что бы ни говорил в их защиту Ульрих фон Гуттен, составляют самый отсталый круг в современном обществе* [11, s. 279].

Paladyni posiadali wiele cech idealnego rycerza i postępowali według podobnego kodeksu, choć w niektórych punktach kodeks ich wydaje się nieco mniej rygorystyczny. Paladyni uważani byli za wojowników walczących w imię dobra za wszelką cenę, co czyni z nich czasami postacie dość kontrowersyjne. Wyposażeni bywali w zestaw nadprzyrodzonych umiejętności i mocy w rodzaju umiejętności leczenia obrażeń dotykaniem, tworzenia aury wspomagającej sojuszników itp. Ci, którzy złamali kodeks, tracili swe moce [14, s. 297].

Rozważania o rycerzach – **paladynach** są w powieści nie tylko konstatacją faktu historycznego, lecz realizują również dyskurs w oparciu o treść aksjologiczną:

*(...) прежние **паладины**... составляют самый отсталый круг в современном обществе* [11; s. 280].

U Briusowa bohater powieści, mocno ograniczony w czasie, posiada zaledwie mgliste wyobrażenie o **paladynie** jako zjawisku chronologicznie dość odległym. Ten ostatni jest bowiem symbolem upadku określonej kultury socjalnej. Briusow stosując w swoim utworze powyższy symbol zdaje się podkreślać pogląd o całkowitym upadku rycerstwa.

Привилегия. łac. privilegium – rozumieć należy jako prawo (dokument) nadane przez monarchę określonej grupie społecznej, obowiązujące na wydzielonym obszarze lub w całym kraju (przywilej generalny) [15, s. 112; 13, s. 972]. Rosyjskie źródła leksykograficzne umiejscawiają niniejszy leksem w 1628 roku.

*(...) но после узнал я, что книга была отпечатана в Кельне, всего несколько месяцев назад, и притом с **привилегией** его величества императора (...)* [11, s. 129].

Użyty przez Briusowa leksem wypada interpretować w jego dosłownym znaczeniu czyli jako prawa nadane pewnej grupie społecznej przez rządzącą władzę. Samo słowo «przywilej» jest w tym przypadku adresowane do konkretnej osoby, grupy, klasy czy też organizacji, nie zaś do tzw. ogółu.

Принцесса kobieta, która sprawuje władzę w księstwie, zazwyczaj żona księcia i członkini rodu, któremu nadano tytuł księżycy [15, s. 235; 13, s. 984].

*Так как я предложил провести ночь, минув маленький Нейсс, в Дюссельдорфе, где можно было найти лучшие гостиницы и откуда в Кельн – удобный путь по Рейну, на что Рената согласилась с беспечностью **принцессы**, то мы свернули из лесу на большую проезжую дорогу...* [11, s. 61].

*Начал Эммануэль также рассказывать мне о прекрасных днях, какие знали они все в Антверпене, когда Агриппа процветал под покровительством, ныне уже покойной, **принцессы** Маргариты Австрийской...* [11, s. 158].

U Briusowa znalazł zastosowanie leksem odwołujący czytelnika do tytułu członkini domów panujących.

Rosyjskojęzyczne źródła historyczne odnotowują formę rodzaju męskiego **принцъ**, datowaną na 1696 rok (patrz przypis 189).

Фамилия [17, s. 1056; 12, s. 532; 13, s. 1415] (łac. familia) – to leksem średniowieczny, a zarazem zapożyczenie dawnego rzymskiego stereotypu, zastosowanego w tekście w celu prezentacji nowego układu. Warto odnotować, iż w skład średniowiecznej rodziny w odróżnieniu od rodziny rzymskiej wchodziły wyłącznie osoby blisko spokrewnione.

*После долгого колебания, порешил я постучать в дверь одного из своих давних университетских товарищей, Матвея Виссмана, **фамилия** которого, как я знал, жила в городе Кельне уже несколько поколений (...)* [11, s. 199].

W starożytności jedynym europejskim społeczeństwem, które wykształciło w miarę konsekwentny system nazwisk, byli Rzymianie. Starożytni Grecy nosili tylko imiona dodając ewentualnie miejsce pochodzenia (typowym przykładem jest chociażby Tales z Miletu).

Ukonstytuowanie się nazwisk rzymskich było wynikiem podziału rodowego całego społeczeństwa. Pierwszym członem miana obywatela rzymskiego (mężczyzny) było imię, łac. Praenōmen, drugim zaś nazwisko rodowe, łac. nōmen gentilicium. Była to w istocie nazwa rodu (łac. gens) bardziej lub mniej (w skrajnych wypadkach – w ogóle nie) rozgałęzionego na poszczególne rodziny.

Przydomek (łac. cognōmen) w życiu Rzymianina zależał od przyzwyczajień rodziny i tradycji rodu, czy też szczepu. W większości wypadków stanowił on nazwisko właściwe, które wyodrębniało rodzinę spośród ewentualnych pozostałych gałęzi szczepu.

Oprócz przydomków nabywanych w drodze dziedziczenia, obywatel rzymski mógł otrzymać jeszcze przydomek dodatkowy (łac. agnōmen). Odbywało się to w drodze adopcji (adoptowany syn przyjmował wtedy imię, nazwisko rodowe i przydomek przybranego ojca, a jako przydomek dodatkowy zachowywał swoje dawne nazwisko w lekko zmodyfikowanej postaci. Np. Gaius Octavius po adopcji dokonanej przez obywatela Gaiusa Iuliusa Caesara nazywał się Gaius Iulius Caesar Octavianus) lub stanowiło wyraz uznania specjalnych zasług dla państwa (przydomek ten wiązał się wówczas z zasługą. Np. zwycięzca Hannibala spod Zamy uzyskał od senatu przydomek Afrykański [7, s. 75]).

Wszystkie wymienione leksemy rozpatrywać można w kategoriach przejawów mentalności średniowiecznej, określających świadomość głównego bohatera powieści. Briusow wykazuje, że ten ostatni myśli stereotypami, i dzięki tego typu myśleniu odkrywa się świat człowieka średniowiecza. To w dużej mierze poprzez egzotyzy my pisarz usiłuje połączyć przeszłość z przyszłością. Są one dla niego ważnym narzędziem w omawianym procesie. Różnorodne poziomy symbolizacji i specyficzna realizacja dyskursu nadają językowi *Ognistego anioła* charakter powieści historycznej. Leksemy – symbole łączą przeszłość z teraźniejszością:

(...) *вестовой, одетый как **герольд** на турнире, сказал* [11, s. 278];

(...) *Рената согласилась с безопасностью **принцессы**...* [11, s. 61].

Analogicznie rozwijały się egzotyzy **авгур** i **легион**, które funkcjonowały w klasycznej łacinie, a w rezultacie przekształceń lingwistycznych nabrały znaczenia przenośnego i w tym ostatnim użyte zostały przez Briusowa:

(...) *я... начал вспоминать всевозможные случаи... как предсказания не сбылись или были обращаемы против **авгуров**...* [11, s. 66].

(...) *иные теперь даже боятся приближаться к стенам нашего монастыря, уверяя, что в него вселился...целый **легион** злых духов* [11, s. 317].

Jednostki leksykalne **император** i **паладин** różnią się od zaprezentowanych powyżej egzotyzmów tym, że symboliczną ostrość prezentowanej rzeczywistości zdają się przekazywać w nieco większym stopniu:

(...) *вспоминая тихое время **императора** Фридриха* [11, s. 386].

Powyższe słowa są środkiem nominującym ogólnokulturowe zjawiska całego średniowiecznego świata i nadają opisywanej tu przez Briusowa rzeczywistości specyficznego kolorytu. Pozostaje to w moim przekonaniu w związku z faktem, że Niemcy, gdzie toczy się akcja utworu, interesują Briusowa przede wszystkim jako zwierciadło Średniowiecza z jego podtekstem historycznym i ukształtowanymi na przełomie wieków sprzecznościami. Nie podlega bowiem dyskusji fakt, że ogół kultur narodowych danej epoki w procesie wpływów wzajemnych wyznacza lub przynajmniej składa się na fenomen kultury światowej.

Średniowiecze, przejmując określone stereotypy starożytności tworzy z czasem własne, przedstawienia ogólnokulturowe, związane szczególnie ze strukturami władzy i kościoła katolickiego, czyli z dwoma najsilniejszymi ośrodkami społeczeństw średniowiecznych. Rozpatrywane egzotyzy można zakwalifikować do wymienionych już wcześniej kategorii tematycznych «Католицизм» (конклав), «Университет» (бакалавр, доктор itd.), «Ведовство» (авгур, легион), co w naszym odczuciu uzupełnia i rozszerza ich zakres.

W podsumowaniu należałoby podkreślić, że egzotyzy w utworze *Ognisty anioł* Walerego Briusowa ulegają niejakiemu oswojeniu – niemniej jednak mistrzostwo pisarza, wycucie słowa oraz znajomość historii i kultury Europy, gwarantują czytelnikowi, iż tekst powieści mieści się w duchu pokolenia, które zostało w niej przedstawione. Briusow próbuje przeniknąć do świata Średniowiecza i zbudować artystyczny obraz mentalności człowieka XVI wieku, zbliżając się tym

samym do mentalności bohatera poprzez prezentację konkretnych tendencji ogólnokulturowych, ogólnosocjalnych i minionych czasów. Latynizmy, w których treści zawiera się antyczne dziedzictwo stykają się dzięki Briusowowi z XX-wiecznym symbolizmem. Na stronach powieści egzotyzy my posłużyły do tworzenia kolorytu epoki i przedstawienia jej znaczenia. Egzotyzy my w *Ognistym aniele* zyskują rangę symboli, zaś efekt ten Briusow osiąga w głównej mierze drogą dążenia do abstrahowania, dzięki dynamice, symbolizacji oraz przenośniom i metaforom.

W powieści Briusowa w ramach ograniczonej czasoprzestrzeni egzotyzy my stają się zdecydowanie najważniejszym spośród środków wyrazu artystycznego. Często nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak stary jest problem zapożyczeń obcojęzycznych i zapominamy, że zjawisko to od wieków poddawano krytycznym ocenom. Oceniali je negatywnie przede wszystkim puryści językowi. Nie zmienia to jednak faktu, że zapożyczenia były i zapewne pozostaną jednym z najczęstszych sposobów wzbogacania zasobów leksykalnych języka.

Wykorzystywanie latynizmów wydaje się w *Ognistym aniele* zabiegiem powszechnie stosowanym.

Bibliografia

1. Cholewiński A. ABC Chrześcijaństwa / A. Cholewiński. – Warszawa: wyd. Verbinum, 1999. – 175 s.
2. Delumeau J. Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w. – T 1: Narodziny i rozwój Reformy protestanckiej / J. Delumeau. – Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1986. – 363 s.
3. Głowa S., Bieda I. Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła / S. Głowa, I. Bieda. – Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 1998. – 348 s.
4. Grimal P. Słownik mitologii greckiej i rzymskiej / P. Grimal. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008. – 481 s.
5. Kamińska-Szmaj I. Słownik Wyrazów Obcych / I. Kamińska-Szmaj. – Wrocław: Wydawnictwo Europa, 2001. – 925 s.
6. Markowski A. Wielki Słownik ortograficzny języka polskiego / A. Markowski. – Warszawa: Wilga, 2000. – 654 s.
7. Milewski T. Społeczeństwo rzymskie w świetle imiennictwa osobowego / T. Milewski // Filomata. – № 143. – 1960. – 225 s.
8. Nadolski B. Liturgika, T. IV: Eucharystia / B. Nadolski. – Poznań: Pallottinum, 1989. – 354 s.
9. Plezia M. Słownik łaciny Średniowiecznej w Polsce / M. Plezia. – Kraków: PAN Instytut Języka Polskiego, 2007. – T. III I-O. – 642 s.
10. Mała encyklopedia kultury antycznej, praca zbiorowa. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. – 523 s.
11. Брюсов В. Огненный ангел / В. Брюсов. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 528 с.
12. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – СПб.: «Русский язык», Издание книгопродавца-типографа М.О. Волга, 1882. – т. 1. – 725 с.
13. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка / С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2001. – 1536 с.
14. Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – СПб.: Издательское общество «Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон», 1907–1909. – 673 с.
15. Словарь русского языка XI–XVII вв. / под ред. Г.А. Богатовой. – М.: Российская Академия наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова; Издательство «Наука», 1975. – Т. 1. – 285 с.
16. Срезневский И.И., Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам / И.И. Срезневский. – Санкт-Петербург, 1893. – Т. 1. – 1420 стб.
17. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка / Д.Н. Ушаков. – М.: Государственный институт «Советская энциклопедия»; ОГИЗ, 1935. – Т. 1. – 1562 стб.
18. Щеглов А.Д. Словарь средневековой культуры / А.Д. Щеглов. – М.: РОССПЭН, 2003. – 883 с.
19. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. и 4 доп.). – СПб.: Издательское общество «Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон», 1890–1907.

Настоящая статья посвящена рассмотрению вопроса латинизмов. Материалом исследования послужил роман Брюсова «Огненный ангел». Объектом исследования стали латинизмы, представляющие интерес в связи с функционированием их в романе с точки зрения семантики и перевода. Цель данной статьи – описание состава и особенностей функционирования латинизмов, установление закономерности использования В.Я. Брюсовым данной лексики как имен концептов культуры, исторически сложившихся констант мировой культуры, символов в художественном пространстве его произведения.

Ключевые слова: латинизмы, «Огненный ангел», Валерий Брюсов.

The given article deals with the analysis of latinisms used in The «Fiery Angel» by Valery Bryusov. Within limited space-time continuum, the latinism become definitely the most important means of artistic expression nominating the overall cultural phenomena of the whole medieval world and creating the colour of the epoch. Their functioning in terms of the semantics and translation as well as the peculiar features of these cultural concepts has been studied.

Key words: Latinism, Valery Bryusov, «The Fiery Angel».

Одержано 21.04.2014.

УДК 821.161.2-4.09(71)

В.І. САВИЧ,

аспірант кафедри української літератури

*Інституту української філології та літературної творчості імені Андрія Малишка
Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ)*

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ Р. ВОЛОДИМИРА «НАЦІЯ НА СВІТАНКУ»

У статті розглянуто, риси яких саме жанрово-стильових традицій вступають у взаємодію в художньому просторі роману «Нація на світанку». Визначаючи жанрові властивості роману «Нація на світанку», автор статті передусім спирається на виявлення його жанрової концепції, яку можна зрозуміти в аспекті жанрової домінанти. У дослідженні також виявлено прикметні риси художнього письма автора на прикладі роману «Нація на світанку».

Ключові слова: Р. Володимир, соціально-психологічний роман, жанрові модифікації, нація, світогляд.

У кожного талановитого митця є вершинні твори, народжені у хвилини найвищого творчого злету. Несучи в собі магічне начало, вони вириваються за межі часу, а отже, такою ж мірою хвилюватимуть читачів у майбутньому, як хвилюють сьогодні. На нашу думку, у творчості Романа Кухаря (літ. псевдонім – Р. Володимир) таким є роман «Нація на світанку», у якому він показує «буття всіх прошарків української спільноти – селянства, робітництва й інтелігенції, зокрема ідейного нашого студентства, під ворожими займанцями, в під-польським, під-мадярським, під-совєтським і під-німецьким періодах» [1, с. 364].

Незважаючи на наявність деяких літературно-критичних матеріалів (С. Демидчук, Р. Смаль-Стоцький, В. Радзикович, І. Овечко, Ю. Буряківець, П. Сорока, І. Лисенко та ін.), творча спадщина Р. Володимира сьогодні належним чином не досліджена, більшість творів залишаються на маргінесі українського літературознавства, серед них і зазначений роман.

Важливим кроком у вивченні поетики будь-якого роману постає вивчення його жанрової структури, оскільки вона часто детермінує і проблемно-тематичний спектр твору, і систему образів персонажів. Як вельми слушно зауважує російський літературознавець Г. Косіков, «від розуміння жанрової природи роману нерідко залежить образ світового історико-літературного процесу» [2, с. 45].

Мета статті – розглянути жанрову специфіку роману Р. Володимира «Нація на світанку», чим зробити внесок у дослідження художнього доробку Романа Кухаря.

Як відомо, основною проблемою жанрології словесного мистецтва є варіативність наукових дефініцій її складових, тобто власне жанрів. Історичний досвід української літератури свідчить про те, що жанри, пов'язані з певними історичними епохами, зазнавши розквіту літературної форми, частково відмирають, частково контамінують з іншими жанрами. Відбувається своєрідний синтез, жанрова інтерпеляція в межах одного художнього твору, літературний жанр якого стає дедалі важче визначити.

Творчість Романа Кухаря є досить цікавим та вагомим явищем в українській літературі, зразком активного жанрового синтезу. Отже, доцільно дослідити жанрову форму його роману «Нація на світанку» як феноменологічний факт, оскільки в цьому аспекті літературно-

критична думка залишила питання нез'ясованим. Окрім кількох рецензій (В. Кульчицький-Гут [3], М. Лоза [4], С. Радіон [5]) практично немає сьгодні праць, спрямованих на глибоке наукове дослідження роману «Нація на світанку».

Визначення жанрових властивостей цього роману передусім спирається на виявлення його жанрової концепції, яку можна зрозуміти, виокремивши жанрові доміанти. На цьому рівні постає проблема – що являє собою роман Р. Володимира із позиції жанрології. Певна річ, доцільно спочатку звернутися до поняття жанру, як до певної «одиниці класифікації літературних творів за певними характерними для них сталими структурними ознаками» [6, с. 193]. Проте, спираючись на загальне розуміння жанру, слід акцентувати увагу саме на романі як такому, звужуючи предметне поле дослідження до меж визначення специфіки романної жанрової моделі.

Діалектична єдність сталості і змінності закладена в самій природі жанру, вона є причиною того, що зміст цього поняття сприймається неоднозначно й сучасні науковці намагаються внаормувати понятійний апарат [7, с. 66]. Існують суттєві розбіжності в позиціях науковців не тільки у визначенні поняття «жанр», а й у розумінні самого предмета жанрології: подекуди вчені розуміють жанр як «утворення історично стійке, міцне, яке проходить крізь століття» [8, с. 915]. Цієї думки свого часу дотримувався В. Кожин (жанр – «завершена форма» [9, с. 8]), Г. Гачев («форма як затверділий світогляд [10, с. 24]), Г. Поспелов [11, с. 155]. Хоча їхні наукові попередники, такі як Ю.М. Тинянов, В.М. Жирмунський, не вважали жанр усталеною та нерухомою системою, підкреслювали його здатність до постійного оновлення, мінливості, еволюціонування [12, с. 274–276; 13, с. 97]. Подібну позицію займав і В.Б. Шкловський: «немає зникаючих форм і немає абсолютних повторень. Старе повертається новим для того, щоб нове виразити» [14, с. 227]. І.О. Денисюк також поєднує сталість жанру зі здатністю до змінності: «Жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду творів у певному їх структурному типі є відносною сталістю, здатною до постійного оновлення, акумулятором досвіду в поступальній еволюції мистецтва, закономірністю його зростання» [15, с. 3]. О.М. Фрейденберг взагалі запевняла, що немає нових форм, а своєрідність полягає в поєднанні нового змісту з видозміненими традиційними формами [16, с. 15].

Під час аналізу творів Р. Володимира слід враховувати і відоме бахтінське поняття «пам'яті жанру»: «Жанр живе теперішнім, проте він завжди пам'ятає своє минуле. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Ось чому для правильного розуміння жанру потрібно піднятися до його джерел» [17, с. 179]. Зазначимо, що при всій нібито очевидній розбіжності дослідницьких позицій щодо онтології жанру, вони в принципі не заперечують одна одну.

Отже, розглянемо текст твору Р. Володимира «Нація на світанку» та визначимо його жанрові особливості. Відзначимо одразу, що цей твір має ознаки багатьох романних різновидів (історичного, психологічного, роману-хроніки, соціального тощо), та ми при визначенні жанру зупинимось на найбільш продуктивних детермінантах. У післяслові «Про «Націю на світанку» від видавництва» зазначено, що це психологічний роман [1, с. 363].

Для точності дослідження зупинимось докладніше на властивостях психологічного роману як жанрової форми. Визначення таких стає можливим лише при виявленні його «жанрової доміанти», яка допомагає висвітлити жанрову характеристику твору.

Авторське світорозуміння в художньому творі втілюється перш за все через систему характерів та їх сюжетні відносини. Література як образне людинознавство прагне до цілісного осягнення особистості в єдності її зовнішнього та внутрішнього життя. Психологічна проникливість та вміння висвітлити духовне життя людей у художній формі є найважливішими якостями письменницького таланту. «Психологічний аналіз – чи не найсуттєвіша якість, що дає силу творчому таланту», – зазначає Чернишевський [19, с. 321].

«Форми, способи та прийоми відтворення духовно-психологічного життя героїв складають серцевину художньої системи письменника. Свого найвищого розвитку художній аналіз психіки досягнув у психологічному романі» [20, с. 65]. Це ми можемо спостерігати і в романі «Нація на світанку» Р. Володимира. Творчі зусилля автора були спрямовані на створення художнього характеру, який втілював і у своїй долі, і у своїй свідомості основні соціально-психологічні риси епохи, виражав авторську концепцію життя.

У центрі твору – життя родини Михайла Рогатина, яка під впливом нових суспільних обставин та внутрішніх причин змушена боротися за своє існування. Немає тут хитрого сюжетного плетива. Розвиток чи, точніше, виявлення й гартування особистості головного героя Славка та формування його світогляду в основному проходить в хронологічному порядку. Життєві умови, в які ставить автор свого героя, невідрадні. Мати його працює в «бюрі», батько – крамничний помічник і двірник кам'яниці, в якій вони мешкають. Усі перипетії родинного життя передаються через сприйняття хлопчика і частково його батька.

Автор подає розгорнуті характеристики цілого покоління і, хоч вони здебільшого пунктирні, але дають змогу уявити ті історичні умови, той внутрішній стан, який вони переживали. «– Правда. – вів батько, – своїх була на місці, зрівнявши з ворогами, горстка, тільки ж де була наша більшість, весь наш загаль?! Одні в полоні – Талергоф, Гмюнд, як і я сам, інші по чужих арміях, на далеких фронтах, живі, мертві, під Піявою, Марною, під Горлицями, в Каринтії, всюди – в Італії, Франції, Німеччині, Австрії, Росії, тільки не на службі рідної країни... А й на тих, що оставались дома, надія теж мала, такі самі як я й весь наш бідний, безпросвітний нарід; здебільша в наймах, на чужій роботі, добра мало коли зазнали, розуму не навчилися бо й кому було навчити? В хаті злидні, нужда, голод ... Дав нам Бог важкий хрест нести – як той Ізраїль, впали ми знову під колеса наїзника...» [1, с. 14–15]. У цій розповіді – доля цілого покоління, його болі і переживання, пориви і безнадія, жага до волі і безсилля. Однак все те, вся ота нужда в щоденному житті навколо Славка, всі оті людські слабості, які він щоденно спостерігає, не мають сили звернути його з обраної дороги: «Славкові не часто траплялося бути свідком батькового звірення. Водночас відчув, що його вперше беруть за дорослого. В мові батька він сприймав щось безмежно важливе для себе, дивувався, чому того раніше не знав, а принаймні не здогадувався, прагнув за всяку ціну затримати нитку батькової розповіді, що повинна своєчасно довести його до клубка дальшого пізнання» [1, с. 15]. Автор глибоко проникає в психологію десятирічного хлопчика, який цілком по-дорослому сприймає трагедію свого народу. Герой твору внутрішньо мужніє й зростає духовно, крок за кроком звіряючи свої прагнення з потребами нації.

Святослав Рогатин, головний герой роману, уособлює в собі ті кращі риси, які дозволяють людині стати виразником інтересів народу: «Кожний частково відповідальний за те, чи бути, чи не бути народові нашому, і чи бути йому вільним і незалежним, бо лише тоді даліше існування й розвиток його запевнені. Буття кожного з нас тим варітніше стане, чим краще виконаємо свій священний обов'язок – врятувати життя і збільшити славу й велич християнського українського козацького роду» [18, с. 24].

Перед нами історія Славка – іпостась українського патріота, друге «я» самого автора. Його світосприйняття формувалося на ґрунті народної моралі, етики, естетики, психології: «Який фатальний і нещадний присуд це лихої долі – жити народові з діда-прадіда в неволі, потопати в безпросвітній темряві, чужим панам до віку служити? Тяжкіє якась велика провина на предках народу, чи може виявилися нащадки негідні своїх прадідів? І доки воно таке буде? Коли нарешті прийде зміна? Чому завели всі надії, даремно пропав труд, проллялася безцінно кров? Що на черзі – мирна праця, чи боротьба, покора чи дальший спротив, роздуми чи діла?» [1, с. 13]. Безкінечна навала таких думок «не то що зворушувала, не то що збивала з рівноваги» [1, с. 13] десятирічного Славка, який «вслухається» в життя, переживає його, намагається зрозуміти і розкрити основи світобудови і засади буття. Р. Володимир наповнює структуру свого героя філософсько-психологічним змістом: особистість людини, її «я», взяте в усій повноті й цілісності, включає реальність, що її оточує, обставини і явища, що цю реальність складають. Через постійне самоусвідомлення, аналіз різних аспектів соціального життя, через повсякденну потребу пізнання законів існуючого світу Славко формує власну позицію в ньому, досягає істини.

У «Нації на світанку» Роман Кухар виступає проникливим майстром зображення людської психології, поєднує життя душі з життям об'єктивної дійсності. «Факти» і «психологія» конкретизують та індивідуалізують обставини та героїв. Особливо проникливим знавцем душі виступає Р. Володимир тоді, коли має він діло з тим, що називається «ідеєю-почуттям», або ідеєю, яка перетворюється на почуття. Найглибші переживання та найпоетичніші задуми Славко сповідує перед своїм меншим братом Лесем: «А знаєш, Лесю,

для чого я вчуся? ... Наука – це така непомітна велика сила. Для чого колись Конашевич-Сагайдачний в Острозі вчився, для того самого й я бажаю вчитися; аби знати, як наших ворогів перемогати» [1, с. 66].

Своєрідність національної психології прозаїк вбачав у високих життєвих принципах та ідеалах духовного світу українця (любов і повага до батьків, рідної мови, відданість ідеям, принципам народної моралі, духовність, захист свободи власної та свого народу). Славко та його сестра Маруся – ті, хто пробуджував національну свідомість. На Марусині запитання «Що ми можемо зробити?», «Які саме обов'язки виконати перед країною?», Славко відповідає: «Жити для Неї, кожний своїм ладом, своїми спроможностями» [18, с. 56].

Автор значну увагу приділяє розкриттю шляхів становлення особистості на тлі соціальних, радше, політичних процесів. Поведінка і вчинки героїв зумовлені сприйняттям ними дійсності. Матеріалом авторського дослідження є людина, яка пройшла шлях самопізнання, самоспостереження. Через художньо-психологічне осмислення образів типових представників суспільства розкривається ідейно-духовна складова, загальна концепція твору. Отже, спостерігаємо риси, притаманні матриці соціально-психологічного роману, в якому суспільно-значущі події і суспільні процеси передаються шляхом розкриття психології героїв, їхніх думок, прагнень, переживань. В українській літературі цей різновид роману започаткував Панас Мирний.

Автор «Нації на світанку» вдало поєднав соціальні, історичні й психологічні складові. Авторське бачення світу, а за ним і концепція твору зумовлюють добір героїв, ситуацій, художніх деталей, характер ідейно-мистецьких пошуків митця. Ці особливості чітко простежуються в досліджуваному романі – у майстерному злитті загального (соціально-історичного) й особистого (індивідуально-психологічного), що в межах «концепції епохи» досягає свого апогею. Твір узагальнив характерні ознаки морального, суспільного буття, розкриваючи через яскраві образи духовний і психологічний стан епохи. «Сюжетність соціально-психологічного, побутового, сімейного і біографічного роману будується на зв'язках героя з героєм не як людини з людиною, коханого з коханою, чи як поміщика з селянином, власника з пролетарем, благополучного міщанина з декласованим бродягою і т.п. Сімейні, життєво-фабульні й біографічні, суспільно-станові, соціально-класові відносини є твердою визначальною основою всіх сюжетних зв'язків; випадковість тут виключається» [17, с. 119]. М.П. Ткачук зауважує, що в суспільно-психологічний роман «увійшла сфера прозаїчної повсякденності», глибоке проникнення у внутрішній світ персонажів, висвітлення етико-моральних параметрів буття героїв [20, с. 258].

Р. Володимир проникливо описує переливи буття, точно фіксує його мудрість і драматизм. Він чітко простежував зміни, що відбувались у душах людей, їх взаєминах з іншими, вчинках у зв'язку з перебудовою соціуму: «Небагато часу змінилося від тих знаменних днів, але ж чимало змінилося у Славчиному побуті, на добре, а то й на зле» [1, с. 175], «Бистро покотилися події... В Рогатинів дуже переживали національну трагедію, як зрештою і в кожному щирому українському домі. Нові важливі родинні події назрівали, кожний черговий день приносив якісь новини» [1, с. 305]. За, здавалося б, звичайною розповіддю або описом автор приховує психологічне напруження, притаманне суспільству, родині чи окремій особі. П'ять найважливіших років – перехід від дитячого віку до юнацького – в житті майбутнього командира одного з відділів УПА, Славка Рогатина, розкрито в першому томі «Нації на світанку». Автор зображує хлопчика від часу, коли він був учнем четвертого класу народної школи, і супроводжує його своєю пильною увагою аж до моменту, коли він їде до Кракова на спеціальний студійний з'їзд ОУН як член юнацтва ОУН.

Роману «Нація на світанку» притаманний глибокий морально-етичний конфлікт, зумовлений історичними обставинами життя української нації. Будучи учасником конфлікту людина – суспільство, герой розкриває свою внутрішню сутність: «Отак безупинно вирували мислі в рогатину вій голові ... Спершу мусить собі нарід волю здобути, а тоді вже й Бог його труд поблагословить. Тим то доконечно всіма силами до волі змагати, всіляк тих піддержувати, що за неї боряться» [1, с. 314]. Основним критерієм оцінки персонажа є його дія, вчинки як основний прийом зображення героя, але та чи інша риса характеру залежить від конкретної ситуації, що спонукає його продемонструвати зміни в духовному світі: «Верстаючи вулиці міста, спостерігав Славко мало що не на кожному кроці

розмежовування обох національних стихій і виразно вбирає у себе подих напруженої між ними атмосфери, що приготувляла з невблаганною послідовністю неодмінний майбутній вибух» [1, с. 319]

У «Нації на світанку» послідовно простежується духовне становлення героя, його болісні хитання, морально-філософські роздуми про шляхи пошуку себе і сенсу життя. Включення особистості в потік історії, змалювання її в соціальних зв'язках сприяє глибокому і всебічному дослідженню людини, моральних конфліктів, еволюції світосприймання, що відбувається в тісних взаємовідносинах з різними верствами соціального оточення.

Таким чином, проаналізувавши теоретичні підходи до визначення жанру роману «Нація на світанку» українськими та зарубіжними літературознавцями та враховуючи домінуючі художнього тексту, вважаємо, що «Нація на світанку» за характером сюжетних колізій, смисловим навантаження, змістовою наповненістю, саморефлексіями головних героїв – соціально-психологічний роман. Психологізація тексту відбувається шляхом зображення окремих психічних станів героїв, через життєві шукання персонажів, через специфіку світовідчуття суспільства, що зазнало багатовікового гноблення й прагне звільнення. Різні соціальні групи, зображені в романі, засвідчують специфіку різного способу мислення й різних психологічних реакцій навіть на рівні спільних прагнень і борінь.

Список використаних джерел

1. Володимир Р. Нація на світанку: роман у 2-х т. Т. 2. Війна / Р. Володимир. – Мюнхен: Укр. вид-во, 1979. – 386 с.
2. Косиков Г.К. К теории романа (Роман средневековый и роман Нового времени) / Г.К. Косиков // Проблема жанра в литературе Средневековья. – М.: Наследие, 1994. – С. 45–87.
3. Кульчицький-Гут. В. «Нація на світанку» – поважне досягнення / В. Кульчицький-Гут // Визвольний шлях. – № 3 (396). – 1981 – С. 368–370.
4. Лоза М. Р. Володимир: «Нація на світанку» (Том другий – «війна») / М. Лоза // Визвольний шлях. – № 2 (283). – 1980 – С. 253–255.
5. Радіон С. Роман про національне відродження / С. Радіон // Визвольний шлях. – № 3 (324). – 1975 – С. 380–381.
6. Українська літературна енциклопедія / Ред. кол.: І.О. Дзевєрін та ін. – К.: Українська радянська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 567 с.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) [Текст]: Підручник для студ. гуманіт. спец. вузів / А. Ткаченко. – К.: Правда Ярослави́чів, 1998. – 448 с.
8. Краткая Литературная Энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1964. – Т. 2. – 1055 с.
9. Кожин В.В. Происхождение романа: теоретико-исторический очерк / В.В. Кожин. – М.: Совет. писатель, 1963. – 439 с.
10. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. – 2-е изд. – М.: МГУ; Флинта, 2008. – 281 с.
11. Пospelов Н. Г. Проблемы исторического развития литературы: учеб. пособие для пед. ин-тов / Г.Н. Пospelов. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.
12. Тынянов Н.Ю. Поэтика. История литературы. Кино: научное издание / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 573 с.
13. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
14. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 382 с.
15. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття / І.О. Денисюк. – Л.: Наук.-вид. т-во «Академ. експрес», 1999. – 276 с.
16. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы [Текст] / О.М.Фрейденберг. Отв. ред. Л. Цырлин; Ленинградский институт философии, литературы, лингвистики и истории. – Л.: Худож. лит., 1936. – 454 с.
17. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского: научное издание / М.М. Бахтин. – 4-е изд. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.

18. Володимир Р. Нація на світанку: роман у 2-х т. Т. 2. Війна / Р. Володимир. – Мюнхен: Укр. вид-во, 1979. – 386 с.

19. Л.Н. Толстой в русской критике: сборник статей. – Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит., 1952. – 680 с.

20. Ткачук М.П. Жанрова структура прози І. Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): [монограф. дослідження] / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль: [б. в.], 2003. – 384 с.

В статье рассмотрено, какие именно черты жанрово-стилевых традиций вступают во взаимодействие в художественном пространстве романа «Нация на рассвете». Определяя жанровые свойства романа «Нация на рассвете», автор статьи прежде всего ссылается на выявление его жанровой концепции, которую можно понять в аспекте жанровой доминанты. В исследовании также выявлены отличительные черты художественного письма автора на примере романа «Нация на рассвете».

Ключевые слова: Р. Володимир, социально-психологический роман, жанровые модификации, нация, мировоззрение.

The article deals with the features of different genre and stylistic traditions which interact in the artistic space of the novel «Nation at Dawn». Defining genre properties of the novel «Nation at Dawn», the author relies primarily on the identification of its genre concept that can be understood in terms of the dominant. The research also revealed notable features of the art of writing by the example of the novel «Nation at Dawn».

Key words: R. Volodymir, the socially-psychological novel, genre modifications, the nation, outlook.

Одержано 21.04.2014.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 81' 366'37

И.А. КОЛТУЦКАЯ,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры славянской филологии
Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки
(г. Луцк)*

ОБЪЕКТИВИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ДВИЖЕНИЕ» В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМ МИФОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ И ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Представлен анализ структурно-функциональных характеристик концепта «движение» в мифологическом и философско-религиозном дискурсах. Основное внимание уделено структуризации семантических компонентов соответствующей лексики движение / рух с учётом её парадигматических и синтагматических связей в русском и украинском языках.

Ключевые слова: концепт, концептуальная и языковая картина мира, смысловой компонент, синтагматические и парадигматические связи.

Отображения базовых культурологических концептов в языковой картине мира вызывает сегодня значительный интерес как в лингвистике, так и в ряде смежных гуманитарных дисциплин, поэтому междисциплинарный подход к исследованию отвечает одной из актуальных тенденций в современной науке. Категория «концепт» стала сегодня ключевой для значительной части филологических наук – от мифологии до когнитивной лингвистики. Учитывая множество определений концепта, для исследований междисциплинарного направления, которое представляет данная статья, наиболее результативным, на наш взгляд, является обобщенное понимание Ю.С. Степанова, согласно которому *концепт* функционирует как «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, а не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё» [16, с. 41].

Структуру *концепта* образуют три основных смысловых пласта: (1) основной, актуальный признак; (2) дополнительные, «пассивные» признаки, неактуальные, исторические; (3) внутренняя форма, как правило, зафиксированная в словесной форме [16, с. 43].

Концепт *движение* относится к числу базовых языковых универсалий, которые, по утверждению А. Вежбицкой, образуют ядро языка и основу картины мира, предоставляя возможность сопоставления концептуальных систем, закодированных в языке [4]. Вместе с тем концепт *движения*, наряду с другими ключевыми бытийными концептами (*времени, пространства, причины, следствия, вечности*), является одним из самых загадочных и непостижимых для логического анализа.

Это обусловлено, в первую очередь, многоаспектностью исследуемого концепта: переплетением материального (*движение комет, уличное движение, Броуновское движение и т.д.*) и абстрактного компонентов значения; функционированием как понятия нрав-

ственной (*движение души, мысли*), так и социальной сферы (*революционное, стахановское* и т. д.). Смысловой дуализм прослеживается и в видовых разновидностях этого концепта. Так, *движение человека* характеризуется органическим единством «телесного» и «духовного» аспектов: «Любое, даже простейшее материальное действие (*движение* – И.К.) человека имеет духовное основание – намерение, план, внутренний импульс к действию, мотив и т. д.», – отмечает Ю.С. Степанов [16, с. 340–341].

Ведущая роль в формировании концепта *движения* в научно-философском дискурсе принадлежит, безусловно, философам (Архимед, Платон, Аристотель, стоики, Декарт, Гегель и др.) и физикам (Лейбниц, Ньютон, Эйнштейн и др.). На первичном этапе научных взглядов наблюдается единство в философской и естественно-научной трактовке: движение рассматривается как «первичный факт, не нуждающийся в доказательстве» [11, с. 12]. Дарвиновская эволюционная теория ввела категорию *движения* в картину живой природы; В.И. Вернадский рассмотрел понятие *движения* в контексте симметрии всего живого, придав ему значение биологического вектора. Вместе с идеей И. Канта о постоянной изменчивости солнечной системы фактор эволюционного движения проникает во все теории неорганического мира, астрономию и палеонтологию. Чрезвычайно плодотворным стал философско-антропологический подход М. Хайдеггера, Э. Гуссерля, А. Бергсона и др., апеллирующий к особенностям переживаний и восприятия переживаемого явления конкретной личностью, породивший аксиологическое осмысление культурологических концептов.

На фоне относительной полноты и относительно высокой степени исследования *движения* в философии и естествознании, можно утверждать, что изучение концепта *движения* как лингвокультурологической бытийной категории пребывает в начальной стадии.

Отражение наивного языкового сознания в картине мира представлено в исследованиях Ю.Д. Апресяна, Е.С. Яковлевой, И.Б. Левонтиной, А.Д. Шмелёва и др. Структурированию картины мира в рамках культурологического подхода посвящены работы В.В. Иванова, В.Н. Топорова, В.В. Колесова, С.М. Толстой и др. Языковая картина мира в зеркале метафоры и фразеологии исследуется в работах В.Н. Телия, Н.Д. Арутюновой, В.А. Масловой и др. Для когнитивной лингвистики сегодня чрезвычайно важным является исследование закономерностей как первичной концептуализации культурологических понятий в языковой картине мира, так и эволюционных процессов в семантической структуре концептов. Проблема мировосприятия изучается в контексте реконструкции структуры архаического коллективного сознания преимущественно на материале мифологии и фольклора.

Категория «языковой картины мира» представлена в современных исследованиях, например у Л.А. Лисиченко, как «характер отображения в языке концептуальной картины мира и языковое выражение знаний о ней» [8, с. 38]. Совокупность предшествующих этому отображению первичных психологических реакций образуют «доязыковую картину». Эволюция знаний о мире в системе «доязыковая» – «концептуальная» – «языковая» картины мира происходит в соответствующей последовательности как в одном, так и в противоположном направлении. Семантика слова в этом контексте является важнейшей когнитивной структурой, базирующейся на концептуальной основе и усложненной, с одной стороны, динамикой соответственного концепта в языковом сознании носителей, с другой – внутренними синтагматическими и парадигматическими связями соответствующей лексики в структуре языковой системы.

Первичная концептуализация бытийных представлений происходит в контексте взаимодействия в архаическом сознании различных знаний: наивно-мифологического, формирующегося на базе практического опыта, религиозного, базирующегося на приоритете духовного начала мира, и языкового, воплощенного во внутренней форме слова.

Несмотря на чрезвычайную аморфность иконического оформления абстрактных бытийных концептов в славянской мифологии (в отличие от греко-римской), идея движения воплощена как в целом ряде персонифицированных культов славянской мифологии, так и в сказочных образах (*ковёр-самолёт, сапоги-скороходы, сивка-бурка* и др.). Многочисленные божества: *Авсень (Овсень, Говсень, Таусень)*, катящий солнечное колесо и приводящий утро и весну, *Белобог* приносящий тепло, *Велес*, приводящий дожди, *Девы суденыцы*, беспрестанно раскручивающие нить жизни, и др. [15, с. 21–31, с. 81] – сливаются в вечный стремительный круговорот жизни. Мифологическая персонификация идеи *движения* неразрывно связана с жизненно необходимыми реалиями: *движением небесных светил*,

сменой времен года и суток, полевыми работами и охотой, возрастными и физиологическими изменениями здоровья человека.

На этом эволюционном этапе происходит формирование архаической символики. Раскрывая онтологическую природу символизации в мифологическом сознании, Э. Нойман отмечает: «Процесс осознания заключается в том, что вокруг объекта группируются символы, ограничивающие и описывающие неизвестное с различных сторон. Каждый символ раскрывает определённую особенность предмета, предложенную для понимания, указывает на определённую грань его значения» [12, с. 24]. Рамки нашей работы позволяют рассмотреть лишь наиболее общие символы восточнославянской культурной традиции, существующие в ней на уровне мифов, общих понятий и архетипов. Архетип понимается нами, вслед за К.Г. Юнгом, как генетически фиксированные древние образы и идеи, являющиеся достоянием «коллективного бессознательного», – это бессознательные устремления, изначальные образы, повторяющиеся в виде мотивов.

Идея *движения* в мировой культуре воплощена в многозначных архетипических символах *круга (колеса, Уробороса, венка, хоровода и т. д.), дерева, горы, огня, воздуха (ветра)* и др., – представленных в широких парадигмах фольклорных мотивов и образов. При этом в восточнославянской традиции исключительное место среди этих символических архетипов принадлежит *воде* и производным – *рекам, озерам, колодцам, питью, омовению* и т. д. Реки у древних славян были объектом поклонения и служили местом проведения многочисленных обрядов. Разнообразные варианты – *реки с живой и мёртвой водой, молочные и огненные, жизни и забвения* – служат воплощению инвариативного образа реки как символа *передвижения в иной мир или перехода в иную ипостась* [19, с. 446].

Архетипические символы *воды и огня* в восточнославянской мифологической картине мира, являющиеся прежде всего воплощением идеи *жизни*, характеризуются наличием смыслового компонента (в дальнейшем – СК) *скорости, быстроты движения*. Заметим, что данные СК входят в значительное количество других бытийных концептов, в частности, этических и рациональных. Так, слова *восхищение* (укр. *захоплення*), *достижение* (укр. *досягнення*) и др. этимологически связаны со значением *быстрого захвата, стремительного преследования, охоты* и т. д. СК *быстроты и скорости* объективизируются в целом ряде фразеологических оборотов с позитивной стилистической маркировкой: *с быстротой молнии (ветра, вихря), быстр на ногу, быстрые руки, быстр в работе (делах), быстрый ум (разум)* (укр. *бистрий на розум, слово*), *быстрый взгляд (взор)* [17, 1, с. 93], *скор на руку, до скорого свидания, скорая помощь* [17, 2, с. 352], *стремиться душой, сердцем, стремить полёт (шаг)* [17, 2, с. 460] и др., – напротив, выражения *медленным шагом, медленной стопой* и др. несут негативный оттенок значения: *Как тяжело медленной стопой Выходить на чуждые ступени (А. Пушкин).*

А.А. Потёбня писал: «От огня и света исходят красота и любовь; От того же огня и света идут сила, ловкость, ум, но только через представление *быстроты* (выделено нами – И.К.)» [14, с. 318]. Н. Гоголь в «Мёртвых душах» восклицает: «Какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: чёрт победи всё! Его ли душе не любить её?..».

Органическая связь *движения* со *скоростью*, быстротой иллюстрируется современными синтагматическими связями соответствующей лексики. Так, слово *движение* в значении «физического явления» чаще всего сочетается в русском языке с определениями *вечное, постоянное, непрерывное, быстрое, стремительное*, в значении «действие человека» – с определениями *быстрое, стремительное, сильное, энергичное* и т.д. [6, с. 121]. Н.О. Лосский связывает стремление к скорости со страстностью, максимализмом и экстремизмом, присущими русскому характеру в целом [9, с. 74–75.]. Известный историк России Ключевский утверждал связь этнического характера с климатическими особенностями проживания и труда: «В одном уверен великоросс – что надобно дорожить ясным летним рабочим днём, что природа отпускает ему мало удобного времени для земледельческого труда и что короткое великорусское лето умеет ещё укорачиваться безвременным неожиданным ненастьем. Это заставляет великорусского крестьянина спешить, усиленно работать, чтобы сделать много за короткое время...» [цит. по 9, с. 82–83.]. Влияние климата и территории проживания на формирование этнического характера не вызывает сомнения, одна-

ко это не является единственным фактором народной ментальности. Н.О. Лосский утверждает, что территория и климат – это всего лишь фон для проявления свободы воли. В русской ментальности представлены и ленность, и пассивность, превосходно воплощенные в «обломовщине» [9, с. 84–85]. «Лбом стены не прошибешь»; «Плетью обуха не перебить», – гласят русские поговорки. Хотя и в этой внешней пассивности можно увидеть и глубокие мировоззренческие корни, сформировавшиеся в мифологическом сознании.

В архаических идеях *начала* мира, культа *предков* и старейшин, в осознании жизни человека как *пути* от *начала* до конца представлен базовый смысловой компонент концепта *движения* – обязательность начальной *точки отсчета движения*, *духовного исхода*, порождающего и обуславливающего движение. Объективизация этого СК ощутима в ряде русских фразеологических клише: *приходить/прийти в движение, приводить/привести в движение, быть/находиться в движении* [17, 1, с. 308], где *движение* представляется внешним по отношению к субъекту состоянием, в которое можно *прийти* или *привести*. Максимального уровня эта объективизация достигает в евангельском фразеологизме *чающие движения воды (устар.)* – «ожидающие выздоровления, исцеления или какого-нибудь улучшения, облегчения (от евангельской притчи о Силоамской купели в Иерусалиме, к которой якобы стекались больные и калеки и ждали, когда в неё войдет ангел и возмутит воду)» [17, 2, с. 739].

Присутствие СК *духовного начала* движения подтверждается и данными грамматики, хранящей, как известно, архаичные прототипы. Анализируя трёхфазовую модель балтославянских глаголов группы «движения человеческого тела», Ю.С. Степанов пишет: «В свете того, что человек и его тело производят специфические, только им свойственные действия («садиться», «ложиться», «вставать»), можно объяснить одну особенность протоиндоевропейской грамматики...: явное родство флексий глагола действия в «среднем залоге» (медия) и в перфекте, категории состояния Предложенное нами объяснение заключается в следующем: переkreщивание двух рядов флексий имело место первоначально в указанной группе глаголов, обозначающих движение человеческого тела; в этой группе глагол действия (это глагол, спрягающийся по парадигме медиа, поскольку он означает действие человека и действие человека для себя – основные семантические признаки медиа) означает человека как «тело и дух» неразрывно, как инициатора действия; глагол же состояния, спрягающийся по парадигме перфекта, означает состояние, точнее – положение, только «тела» человека: человек как «тело и дух» заставляет принять определённую позу «тело человека»; поэтому глагол, соответствующий результату этого процесса, состоянию «сидения», «лежания», «стояния» должен быть в перфекте, но иметь общий показатель с глаголом, обозначающим само действие – «сажать себя, садиться», «класть себя, ложиться», «ставить себя, вставать», – этой общности и соответствует общность флексий» [16, с. 359–360].

Сопоставляя грамматический строй русского и английского языков в целом, А. Вежицкая отметила, что «русская грамматика изобилует конструкциями, в которых действительный мир предстаёт как противопоставленный человеческим желаниям и волевым устремлениям или как, по крайней мере, независимый от них» [4, с. 70–71]. Это подтверждается частотностью синтаксических элементов, в которых субъект выражен дательным падежом (*ему не спалось, не гулялось, не сидится, не пишется* и т. д.), инфинитивных конструкций без модальных слов (*Не догнать тебе бешеной тройки* (Некрасов)), обилием безличных предложений (*Его отнесло течением, переехало трамваем* и т. д.). Конкретные явления (*течение* и *трамвай*) представлены при этом как репрезентанты какой-то неведомой и непостижимой силы. СК «бесконтрольность движения» присутствует в группе глаголов со значением невольности (*оступиться, споткнуться, ошибиться, ушибиться* и др.), а также в использовании партитивов – соматизмов в качестве субъекта действия (*ноги несут, руки не держат, кровь бросилась в лицо* и т.д.). А. Вежицкая считает, что природу этих грамматических явлений обуславливает значимая для русской ментальности имплицитная категория «неконтролируемости» движения субъектом, которая интерпретируется как реализация свойственных русскому национальному характеру иррациональности и отсутствия ответственности за происходящее [4].

Первичное состояние духа этноса, выражение мировоззренческих праоснов языкового сознания выражается во внутренней форме слова. Русский глагол *двигать* – «пере-

мещать по горизонтали, толкая или таща», «приводить в движение», перен. «содействовать подъёму, развитию» восходит к праславянскому корню **dvigati* – «поднимать» (ср. болг. *дигам* – «поднимаю», схв. *дигнути* – «поднять», чеш. *zdvigati* – «поднимать»). Согласно этимологическим данным, праславянский глагольный корень образован от основы индоевр. существительного **dviǵʰ*, восходящего к корню **duig-os*, производного от **dhuo-* «два», имевшего значение «рассоха», «разветвленная палка». Таким образом, глагол **dvigati* первоначально имел значение «поднимать с помощью разветвленной ветки, палки», т.е. «двигать вверх». Впоследствии семантическая структура глагола *двигать* подверглась семантической транспозиции («двигать вверх» – «двигать горизонтально») и затем – генерализации («двигать горизонтально» – «двигать вообще», «приводить в движение»). От существительного *дви́гъ* «развилка» был образован глагол *движити*, утраченный в современном русском языке, но давший производные *движимый*, *движимость* «движимое имущество» [18, с. 101–102].

Укр. *рушати* «начать движение», «тронуть» восходит к праславянскому **rusiti-* «двигать, разрушать» (ср. польск. *ruszyć* «двигать», схв. *рушити* «разрушать»). В русских диалектах *рушать* – «нарушать» и «делить, кроить, резать». В словаре В. Даля находим иллюстрации: *Рушать хлеб, пирог, жаркое. Рушать крупу* – драть, молотить, дробить, откуда и *рушалка* – крупчатка, круподирня, крупорушка. *Изрушать говядину* – крошить для подачи [5, с. 571]. Праславянское существительное **rixъ*, в свою очередь восходящее к индоевропейскому корню **rou* («рыть, копать, отбрасывать в стороны» – «сдвигать с места» – «двигать, разрушать»), дало в русском языке производные *нарушить* («прервать»), *обрушить* («заставить упасть»), *рушиться* («разваливаться, падать»), *рухнуть* («упасть, распасться на части») и др. [18, с. 363]. У В. Даля читаем: «РУХ – общая тревога, беспокойство, движение, когда народ сильно о чем-то заговорит или зашевелится. Как поляк опять поднялся было, так по всей земле русской рух пошел. Рух – набат, тревога, сполох, подъём» [5, с. 571].

Таким образом, внутренняя форма лексем *движение/рух* характеризуется наличием дифференцирующих СК, соответственно, позитивно и негативно окрашенным оценочным компонентом значения, во многом обуславливающих современные синтагматические и парадигматические связи этих лексем в структуре языка. Так, русские фразеологические обороты *горы двигать*, *любовь движет (кем-то)*, *двигать пером (резцом, кистью)*, *двигать по служебной лестнице*, *двигать вперед*, *двигать науку*, *двигаться вперед*, *двигаться по служебной лестнице*, *дело двигается* и др. [17,1, с. 307–308] характеризуются наличием интегрального СК «созидательности, поступательности». Для украинских фразеологизмов с компонентом *рушити* показательна частотность отрицательных частиц: *ані руш!*, *вусом ні рушити*, *не рушити з місця*, *пальцем не рушити* [2, с. 362]. Парадигматика синонимического ряда *двигать* – *подвигать* – *продвигать* – *развивать* [1, с. 116], антонимических пар *движение-неподвижность*, *движение-застой* [10, 96–92] также объективизирует в концепте *движения* СК «прогрессивных изменений»: «Неподвижность – это уважение, уважение к небу и земле. **Неподвижность** – тайное **движение** внутри себя и значит, что к себе», – писал Е. Евтушенко. А у А. Чехова в «Палате №6» читаем: «Судя по всему в наших столицах нет умственного **застоя**, есть **движение**» [цит. по 10, с. 96–92].

Таким образом, первичная концептуализация идеи *движения* в восточнославянской языковой картине мира, формирующаяся на базе архетипических смысловых составляющих, представлена следующей смысловой парадигмой: *движение* – это *временные изменения жизни, скорость, духовная сила, непостижимая для человека*. В результате взаимодействия этих СК, концепт *движение* объективируется как выражение *основного жизненного закона*. Такое понимание пронизывающее всю европейскую культуру, прекрасно отражено у А.И. Куприна: «Над жизнью, то есть над миллионами сцепившихся случаев, господствует – я в этом твердо уверен – непреложный закон. Всё проходит и опять возвращается, рождается из малого, из ничего, разгорается, мучит, радует, доходит до вершины и падает вниз, и опять приходит, и опять, и опять, точно обвиваясь спирально вокруг бега времени. А этот спиральный путь, сделав в свою очередь многолетний оборот, возвращается назад и проходит над прежним местом и делает новый завиток – спираль спиралей... И так без конца» [7, с. 257–258].

Список использованных источников

1. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка / З.Е. Александрова. – М.: Русский язык, 1975. – 600 с.
2. Білоноженко В. Фразеологічний словник української мови / В.М. Білоноженко, В. Вінник, І. Гнатюк. – В 2 т. – Кн. 2. – К.: Наук. думка, 1993. – 928 с.
3. Вежицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежицкая. – М.: Языки славянских культур, 2001. – 288 с.
4. Вежицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежицкая. – М.: Языки славянских культур, 1997. – 345 с.
5. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия / В.И. Даль. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – 735 с.
6. Денисова П.Н. Словарь сочетаемости слов в русском языке / П.Н. Денисова, В.С. Морковкина. – М.: Русский язык, 1983. – 685 с.
7. Куприн А.И. Молитва господня / А.И. Куприн. – М.: ДАРЪ, 2005. – С. 256–270.
8. Лисиченко Л.А. Структура мовної картини світу / Л.А. Лисиченко // Мовознавство. – 2004. – № 5–6. – С. 36–41.
9. Лосский Н.О. Характер русского народа / Н.О. Лосский. – М.: ДАРЪ, 2005. – 335 с.
10. Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка / М.Р. Львов. – М.: Русский язык, 1985. – 382 с.
11. Михеева Л.Н. Время как культурологическая категория: учебн. пос. / Л.Н. Михеева. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 96 с.
12. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойман. – М.: Наука, 1998. – 464 с.
13. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. / Платон. – М.: Наука, 1994. – Т. 3. – 568 с.
14. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 620 с.
15. Славянская мифология: Словарь-справочник. – М.: Наука, 1998. – 317 с.
16. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.
17. Фразеологический словарь современного русского литературного языка: В 2-х т. / под ред. А.Н. Тихонова. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 832 с.
18. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка / Г.П. Цыганенко. – К.: Радянська школа, 1989. – 511 с.
19. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Н.С. Шапарова. – М.: Наука, 2001. – 623 с.

У статті дано аналіз структурно-функціональних характеристик концепту «рух» у міфологічному та філософсько-релігійному дискурсах. Особливу увагу приділено структуризації семантичних компонентів відповідної лексики движение / рух, зважаючи на її парадигматичні та синтагматичні зв'язки в російській та українській мовах.

Ключові слова: концепт, концептуальна та мовна картина світу, смисловий компонент, синтагматичні та парадигматичні зв'язки.

The analysis of structurally functional characteristics of «movement» concept in mythological and philosophical-religious discourses is presented. The basic attention is given to structurization of semantic components of an appropriating lexeme movement in view of its paradigmatic and syntagmatic communications in Russian and a Ukrainian languages.

Key words: concept, a conceptual and language picture of the world, a semantic component, syntagmatic and paradigmatic communications.

Одержано 14.05.2014.

УДК 81.373:001.4

В.Д. АББАСОВА,
*кандидат филологических наук, доцент,
докторант кафедры азербайджанского языкознания
Бакинского государственного университета*

О СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Становление и развитие функциональных стилей непосредственно связано с формированием азербайджанского литературного языка. Являясь одним из языков тюркской языковой группы, он прошел длительный путь развития. Сегодня литературный азербайджанский язык имеет множество функциональных стилей, исторически сложившихся на территории страны. Носителями стилей являются представители как регионов, так и различных социальных слоев. Изучение функциональных стилей способствует формированию системных представлений о языковых процессах в целом.

Ключевые слова: азербайджанский литературный язык, функциональные стили, история языка, языковые процессы.

История азербайджанского литературного языка, а также становление и развитие его функциональных стилей стали объектом исследования после 30-х годов XX в. Первую исследовательскую работу по истории азербайджанского литературного языка написал А. Демирчизаде. В его книге «Краткое содержание истории азербайджанского литературного языка», опубликованной в 1938 г., а также произведениях других авторов, написанных между 1930–1950 гг., история азербайджанского литературного языка изучалась на основе таких важных источников, как эпос «Книга моего деда Коркуда», произведений И. Насими, М. Физули, М.П. Вагифа. В названном труде А. Демирчизаде история развития азербайджанского литературного языка комментирована несколько в общем виде. Автор так проводит периодизацию этой истории:

1. Азербайджанский литературный язык, сформированный в XII–XIV вв.;
2. Азербайджанский литературный язык XV–XVI вв.;
3. Азербайджанский литературный язык XVII в.;
4. Азербайджанский литературный язык в период ханств в XVIII в.;
5. Азербайджанский литературный язык в Новое время (XIX в.);
6. Азербайджанский литературный язык конца XIX в.

Что касается функциональных стилей, то А. Демирчизаде говорит о двух проявлениях стиля на первом же этапе в XII–XIV веках; первый из них – это «классический стихотворный стиль газеллы», а другой – религиозно-пропагандистский и философский стихотворный стили» [1, с. 24].

Долгое время, до конца 60-х годов XX в., в азербайджанском языкознании исследования по истории литературного языка не выходили за пределы тенденций, созданных в этом направлении А. Демирчизаде.

На следующем этапе привлекает внимание исследование Т. Гаджиева, так как именно с его трудов начинается новый этап в области изучения истории азербайджанского литературного языка. Ученый впервые изучает историю литературного языка именно как историю нормы; исследования ведутся на основе более широкого круга источников. По Т. Гаджиеву, история азербайджанского литературного языка подразделяется на два периода:

1) период становления и 2) период стабилизации. В первом периоде проявляются и становление, и формирование, а во втором – утверждение и стабилизация. Период становления примерно охватывает IX – начало XVII вв., период стабилизации начинается с середины XVII в. [2, с. 48–50].

Естественно, в период стабилизации азербайджанского литературного языка параллельно определяются и стили литературного языка. Как отмечает большинство исследователей, в тот период функционировали два стиля: классический и фольклорный.

Начиная с XIII в., классический книжный стиль, широко развиваясь, в XVI в. достиг своих вершин благодаря творчеству Физули. Разговорно-фольклорный стиль в этот период уходит на второй план.

В конце XV и в начале XVI вв. развивается стихотворная ветвь художественного стиля, в общем представляющая наш литературный язык. Именно с этого периода линия совершенного стиля приобретает полную определенность. Форма месневи (двустийе) более характерна для эпико-поэтических видов классического стиля. Классический литературный язык привлекает внимание богатством заимствованного материала.

История развития азербайджанского литературного языка и его стилей показывает, что национальная культура (и национальный язык), сформированная в XVII–XVIII вв., составляет основу современной азербайджанской культуры и языка. Современный азербайджанский литературный язык, его нормы и функциональные стили (то есть минимум норм и функциональных стилей) принципиально определяются в XVIII в.

Именно на этом этапе фольклорный стиль, усвоив из классического стиля главные языковые и речевые элементы, совершенствуясь, занимает ведущую позицию. Картину функционального стиля азербайджанского литературного языка в основном определяют художественный, научный и официальный стили. Художественный стиль занимает ведущую позицию, так как больше всего представлен в источниках. В связи с выдвиганием на первый план фольклорного стиля в этот период ускоряется процесс перехода элементов устного литературного языка в письменный литературный язык.

Говоря о развитии официального стиля в XVIII в., Демирчизаде отмечает, что «в XVIII веке литературный прозаический язык начинает употребляться в широких кругах, однако он начинает развиваться не по одной тропинке, как художественный язык, а по второй, важной тропинке, как научный язык. В этот период на азербайджанском языке было написано несколько книг по медицине и грамматике. Прозаический язык этих произведений отличается от прозаического языка предыдущего периода тем, что здесь предложения являются повествовательно-описательными и определительными» [1, с. 34, 45]. Автор далее дополняет: «несмотря на то, что в этот период, в общем, заметно возрос процесс упрощения в прозаическом языке, и в основном формировались первые образцы научно-литературного языка тем не менее этот прозаический язык не был так совершенен, как стихотворный язык» [1, с. 47].

Первые образцы научного стиля азербайджанского литературного языка были созданы в XVII–XVIII вв. В этот период массовую форму научного стиля составляют научные трактаты. Словарный состав этих трактатов, имеющих разное содержание, являлся слишком недемократичным по сравнению с художественным стилем.

Профессор Н. Худиев определяет две ветви научного стиля в XVI–XVIII вв.: общественные или гуманитарные науки и технические или точные науки [5, с. 319].

Научный стиль азербайджанского литературного языка, особенно его языковедческая ветвь, связанная с преподаванием грамматики, уже начинает формироваться в XVIII в. Произведения «Təvarixi-zəmani Şah Abbas ibn Xudabəndə» (1711), «Risaleyi-fəzaili-Şami-Şərif» (1719) и «Səfəviyə rəşahları» (Цари Сефевидов) (1733), написанные неизвестными авторами в первой половине XVIII в., можно отнести к научному стилю [5, с. 319].

История официального стиля азербайджанского литературного языка в общетюркском аспекте уходит вглубь прошлого. Так, начиная с XI–XII вв., он берет свои истоки из тюрки (древнетюркского языка), употреблявшегося как официальный язык в величественных тюркских государствах. С XVI в. с возникновением и укреплением азербайджанского государства Сефевидов начинает увеличиваться количество государственных документов, являющихся основным показателем официального стиля [3, с. 3].

Дифференциация функциональных стилей азербайджанского литературного языка, которая начинается с XVII–XVIII вв., расширяясь в XIX в., завершается проявлением художественного, научного, публицистического и официального стилей в более широкой форме.

На этом этапе художественный стиль наряду с поэзией и прозой, был представлен и языком драматических произведений. В литературном языке, развивающемся, начиная с XVIII в., тенденция к простоте и народности еще более усиливается. Именно в этот период в разных формах проявляются реалистические и романтические направления художественного языка.

В XIX в. научный стиль начинает развиваться более высокими темпами. Пишутся произведения по различным отраслям науки. Именно продуктом этого периода являются произведение «Tarixi-Qarabağ» (История Карабаха) Мирзы Адыгезель-бека и философские трактаты Мирзы Фатали Ахундова, приобретающие отличительные языковые особенности. В XIX в. официальный стиль в основном развивается на основе законов, постановлений, предписаний Российской империи и их переводов на азербайджанский язык [4, с. 57–58].

История возникновения первых элементов публицистического стиля, включенного в состав функциональных стилей азербайджанского литературного языка, уходит в древние времена. Именно этот стиль сыграл большую роль в нормировании, популяризации азербайджанского литературного языка.

В начале XX ст. вопрос об установлении норм азербайджанского литературного языка становится объектом серьезных обсуждений. Появляются сторонники, которые опирались на арабо-персидские, русско-европейские, турецкие источники. И все эти тенденции нашли свое отражение в литературном языке данного периода.

Исследователь азербайджанского литературного языка начала XX в. проф. Т. Гаджиев отмечает, что «...в этот период существовали следующие стили: художественный стиль, научный стиль, публицистический стиль, шариатский стиль, официально-эпистолярный стиль...» [6, с. 10].

Художественный стиль, сохраняющий свою ведущую позицию и в начале XX в., выражается и поэзией и прозой; именно в этот период язык прозы, развиваясь, по количеству и качеству приближается к поэзии. В творчестве сатириков-реалистов и лирических романтиков, творивших в этот период, возникают серьезные языковые и стилистические различия.

О сатириках-реалистах, продолжающих языковые и стилистические тенденции, идущие с начала XIX в., Т. Гаджиев пишет следующее: «Не только в художественном мышлении азербайджанского народа, но и в целом в истории национального мышления, а значит, и в истории языка, являющегося выражением этого мышления, сатирическая мысль XX в. вместе со своим языком формирует новый этап: наш народ, и без того имеющий сатирико-юмористический речевой навык, приобретает новую сатирическую культуру. Наш письменный литературный язык обогатился лексическим составом, который разоблачал, вызывал смех, заставлял думать, и достоин нашего устного сатирического языка. Новый сатирический язык обогащает общественное сознание нашего народа, делает его ум острее, прививает чувство чуткой реакции на окружающую среду» [6, с. 18].

Язык лирических романтиков богат словами арабского, персидского и тюркского происхождения. «Использование слов и словосочетаний, выражающих высокий пафос, эмоции, тяготение к повторам и т. д. являются главными признаками, определяющими качество синтаксиса языка лирических романтиков» [6, с. 18].

В начале XX в., как и другие функциональные стили, язык научного стиля, значительно упростились, приобретает доступную форму. Основными создателями научного стиля были Г. Зардаби, Ф. Кочарли, Н. Нариманов, А. Агаев и другие. Что касается официального стиля, то он отражает язык документов, государственных бумаг, объявлений, существующих в этот период. Как мы отметили выше, Т. Гаджиев, называя этот стиль официально-эпистолярным, относил сюда письма и личные переписки. Исследования в данном направлении продолжаются.

Таким образом, развитие литературного азербайджанского языка в рамках различных стилей представляет собой интересную, противоречивую и разнообразную картину жизни самой могущественной знаковой системы, изобретенной человечеством, которую пред-

ставляет собой язык. Азербайджанский язык на протяжении столетий изменялся и развивался как социальное явление, под влиянием изменяющихся социально-экономических и духовных процессов.

Список использованных источников

1. Демирчизаде А. Краткая история азербайджанского литературного языка / А. Демирчизаде. – Баку: [б. и.], 1938. – 234 с. (на азербайджанском языке).
2. Гаджиев Т.И. История азербайджанского языка / Т.И. Гаджиев, К.Н. Велиев. – Баку: Маариф, 1983. – 186 с. (на азербайджанском языке).
3. Джафаров Н.Г. История национализации азербайджанского тюркского языка / Н.Г. Джафаров. – Баку: Наука, 1993. – 145 с. (на азербайджанском языке).
4. Демирчизаде А. Период Физули в развитии нашего литературного языка / А. Демирчизаде // М. Физули (сборник научно-исследовательских статей). – Баку: Азернешр, 1958. – С. 26–58. (на азербайджанском языке).
5. Худиев Н. История азербайджанского литературного языка / Н. Худиев. – Анкара: [б. и.], 1977. – 345 с. (на азербайджанском языке).
6. Гаджиев Т.И. Азербайджанский литературный язык начала XX века / Т.И. Гаджиев. – Баку: Элм, 1977. – 188 с. (на азербайджанском языке).

Становлення та розвиток функціональних стилів безпосередньо пов'язані з формуванням азербайджанської літературної мови. Як одна з мов тюркської мовної групи вона пройшла тривалий шлях розвитку. Сьогодні літературна азербайджанська мова має безліч функціональних стилів, що історично склалися на території країни. Носіями стилів є представники як регіонів, так і різних соціальних верств. Вивчення функціональних стилів сприяє формуванню системних уявлень про мовні процеси в цілому.

Ключові слова: азербайджанська літературна мова, функціональні стилі, історія мови, мовні процеси.

Formation and development of functional styles directly linked to the formation of the Azerbaijani language. Being one of the languages of the Turkic language group, he has come a long way of development. Today literary Azerbaijani language has many functional styles, historically the country. Carrier's styles are representatives, both regions and different social strata. The study contributes to the formation of functional styles of system views about language processes in general.

Key words: Azerbaijani literary language, functional styles, history of language, linguistic processes.

Одержано 14.05.2014.

УДК 811.111

Б.О. КРАСНОБАЄВА,
вчитель англійської та німецької мов
Волинського ліцею-інтернату Волинської обласної ради (м. Луцьк)

СУЧАСНА АМЕРИКАНСЬКА ПУБЛІЦИСТИКА У КОМУНІКАТИВНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ

Статтю присвячено аналізу функціональних змін у мові сучасної американської публіцистики. Результати дослідження висвітлюють морфологічні, фразеологічні та синтаксичні зміни лексичних одиниць; з'ясовано, що динаміка функціональних змін виявляється в появі новотворів, чисельність яких свідчить про їх комунікативну цінність і відповідний дериваційний потенціал. Аналіз у статті динамічних явищ мови виявив, що гнучкість лексичних та фразеологічних одиниць у функціональному дискурсі зумовлена раціональним та економним використанням внутрішніх мовних ресурсів. Досліджено функціонально-стильові текстові підсистеми американської публіцистики, які здобувають особливу комунікативну й соціальну значущість у сучасному суспільстві.

Ключові слова: публіцистичний текст, термін, термінологізація, лексичні новотвори, фразеологічні новотвори, комунікативно-функціональний дискурс, етно-лінгвістична спільність, когнітивно-дискурсивна парадигма, стереотипи.

Актуальність дослідження визначається постійно зростаючою роллю засобів масової комунікації у сучасному світі, жанровими модифікаціями сучасної американської публіцистики. Як важлива складова громадянського суспільства саме вони забезпечують діалог громадян, соціуму і держави. У цих умовах все більшого значення набуває самовизначення журналіста як ключової фігури всієї масовоінформаційної діяльності. Дослідження нами функціональних змін у сучасній американській публіцистиці зумовлене підвищенням інтересом вітчизняних та зарубіжних лінгвістів до вивчення тих функціонально-стильових текстових підсистем, які здобувають особливу комунікативну й соціальну значущість у сучасному суспільстві. Першочергове значення у цьому плані мають американські публіцистичні тексти, оскільки саме вони репрезентують мовні переваги, стереотипи мовної поведінки представників тієї або іншої етнолінгвістичної спільності.

Актуальність теми статті зумовлена спрямованістю сучасної когнітивно-дискурсивної парадигми на розгляд змін у системі номінативних одиниць, особливостей лексичної номінації, дериваційних процесів та їх результатів. Дослідження процесів номінації та словотворення дозволяє простежити вектор змін у мові сучасної американської публіцистики.

Мета студії полягає у дослідженні типології концептуальних метафор у зарубіжному лінгвістичному науковому дискурсі, тенденцій динаміки функціональних змін шляхом встановлення особливостей функціонування новотворів у мові американської публіцистики кінця XX – початку XXI ст.; розкриття проблеми мисленнево-мовної феноменальності концептуальної метафори в американській публіцистиці; визначення логіко-семантичних основ утворення метафоричного значення творів публіцистичного жанру.

У публіцистичному стилі реалізується мовна функція впливу (агітації і пропаганди), з яким сполучається чисто інформативна функція (повідомлення новин). У публіцистичних творах досліджуються питання дуже широкої тематики, актуальні питання сучасності, що представляють інтерес для сучасного суспільства: політичні, економічні, моральні, філософські, питання культури, виховання, повсякденного побуту.

Публіцистичний стиль знаходить застосування в суспільно-політичній літературі. До його основних рис належать:

- економія мовних засобів, лаконічність викладу при інформативній насиченості; наявність суспільно-політичної лексики і фразеології, переосмислення лексики інших стилів (зокрема, термінологічної) для цілей публіцистики;
- використання характерних для певного стилю мовних стереотипів, кліше;
- жанрова розмаїтість і пов'язана з цим розмаїтість стилістичного використання багатозначності слова, ресурсів словотвору (авторські неологізми), емоційно-експресивної лексики; використання зображувально-виразних засобів мови, зокрема засобів стилістичного синтаксису (риторичні питання і вигук, паралелізм побудови, повтори, інверсія тощо).

У філософському визначенні сучасними зарубіжними лінгвістами (Т. Дейком, В. Кінчем та ін.) цілісності публіцистичного стилю підкреслюється внутрішня єдність об'єкта, його автономність і віддиференційованість від навколишнього середовища. Ці властивості варто розуміти не в абсолютному, а у відносному змісті, оскільки сам об'єкт має множину зв'язків із середовищем, існує лише в єдності з ним. Це визначення поняття цілісності як не можна більше повно й точно відповідає тому розумінню цілісності, що формують лінгвісти, виділяючи основні ознаки функціонального стилю.

Крім властивостей цілісності у філософському визначенні цієї номінації підкреслюється, що вчення про цілісність мінливе, оскільки зумовлене певним етапом розвитку наукового мислення. Такий підхід значною мірою здатний показати цілісність публіцистичного функціонального стилю як щось таке, що визначає його специфіку й унікальність. У цьому випадку поняття цілісності зближається з поняттям сутності явища. У свою чергу, поглиблене розуміння цілісності об'єкта пов'язане з поглибленим дослідженням його естетичної цінності.

Поняття цілісності відіграє істотну роль, коли завдання полягає у одержанні синтетичних знань про об'єкт і коли сам об'єкт є досить складним. Переносючи це положення на розглянутий об'єкт лінгвістичного аналізу, підкреслимо, що жанрова стратифікація функціонального стилю є одним з показників цієї складності, а поняття жанрової диференціації – одне з найбільш актуальних для вивчення сучасного стану стилів літературної мови.

У сучасній лінгвістиці накопичені цінні знання про генезу публіцистичного тексту, отримані при дослідженні цього об'єкта у функціонально-стилістичному аспекті. У вітчизняній науці про мову вивчення публіцистичних текстів у функціонально-стилістичному аспекті йде мова у монографії Г.О. Винокура «Культура мови» [11]. Мова публіцистики розглядається лінгвістом як особливе явище зі своїми, властивими тільки йому, характеристиками. Учений відзначає, що мова публіцистики «виконує завдання суворо і елементарно комунікативно», а самі публіцистичні тексти розраховані «на усвідомлення максимальної аудиторії», а також «на читачів з найрізноманітнішими стилістичними навичками» [11, с. 167]. Всебічну концепцію російськомовних публіцистичних текстів наведено у праці В.Г. Костомарова, де також висловлюється ідея єдності мови публіцистики [18]. Автор зокрема підкреслює, що публіцистика виконує дві функції: сприяння та інформування. За В.Г. Костомаровим, специфічними рисами публіцистичних текстів є особлива *виразність, експресивність* і пов'язана з експресивністю *наявність стандарту*. При цьому якщо «широке залучення експресивних засобів зумовлено функціями публіцистики, то прагнення до стандартизації мовних засобів виражає інформативну функцію» [18, с. 34]. Функціонально-стилістичний підхід залишається домінуючим у вітчизняних дослідженнях публіцистичних текстів (С.І. Сметаніна, Т.Г. Добросклонська, Н.Н. Трошина [21], А.О. Худолій [22] та ін.) аж до 2000-х рр.

Необхідно підкреслити, що оцінка, яка виражається в публіцистичних текстах, на відміну від оцінки, яка мислиться традиційно як суспільно закріплене відношення носіїв мови до позамовного об'єкта [3], що більш-менш об'єктивно вказує на місце предмета або явища в картині світу, як правило, суб'єктивна, причому оцінка суб'єктивність у публіцистиці соціальна, а не індивідуальна, і неоднорідна по підставі оцінки. Більшість англійських та американських лінгвістів (І.М. Вольф, М. Ша-Клеїн та ін.) виділяють декілька основних типів оцінки в публіцистичних текстах кінця ХХ – поч ХХІ ст:

– суб'єктивно-групова раціональна оцінка, за якої як основа виступають соціально або ідеологічно мотивовані судження про відповідність або невідповідність описуваної референціальної ситуації соціально-груповим нормам, стандартам;

– суб'єктивно-групова емоційна оцінка, базована не на судженнях, а на емоціях, що виходять із соціально-групової свідомості.

Дискурсивною особливістю публіцистичного тексту у американському концепті є також комунікативна загальнозначущість, загальнодоступність. В ідеальному випадку публіцистичні тексти призначаються для своєї аудиторії: вони мають певний обсяг, що не стомлює комуніканта зайвою інформацією.

Як відомо, публіцистичний дискурс звернений до різномірної аудиторії й повинен урахувати її інтереси. Породження тексту продуцентом стимулюється й спрямовується установкою на можливо більш повне доведення до реципієнта змісту тексту за допомогою його плану вираження. Наслідком цієї установки є вибір продуцентом такого змісту та структури прогнозованого тексту, а також таких засобів мови для їхньої передачі, які у своїй сукупності були б доступні розумінню реципієнта тексту. Тому при створенні публіцистичних текстів перевага продуцента віддається найбільш апробованим та типізованим мовним засобам, які можуть бути в цілому адекватно сприйняті максимально широким колом реципієнтів. Чим більша кількість реципієнтів втягується в процес комунікації, тим більш універсальним має бути план вираження тексту повідомлення.

Зазначена дискурсивна особливість публіцистичного мовлення сприяє певним обмеженням використання в текстах цього типу різних художньо-образних засобів і прийомів (наприклад, метафор, алюзій та ін.) як у кількісному, так і в якісному плані. Припустимо число названих засобів є невеликим: мовлення, у якому спостерігається велика кількість поетико-стильових прийомів, нелегке для сприйняття й розуміння, отже, неприйнятне для сфери масової комунікації. У якісному відношенні до художніх прийомів пред'являється вимога узуальності й максимально можливої прозорості, оскільки кожний авторський, новаторський прийом має високий ступінь інформаційної загадковості, що також суперечить природі цієї сфери комунікації, не відповідає таким критеріям, як простота і ясність.

Необхідно відзначити, що залежно від загальної спрямованості періодичного видання американські публіцистичні тексти характеризуються диференційованою орієнтацією на певні категорії реципієнтів – те або інше видання розраховане на більш-менш підготовленого читача. Зіставлення друкованих видань свідчить про певну кореляцію між характером відбору мовних засобів і соціокультурних особливостей реципієнтів. Виявляється певна селективність у відборі мовних засобів з урахуванням диференційованої аудиторії.

У цілому принцип загальнодоступності полягає у тому, що переданий у ході масової комунікації зміст має бути доступним всім членам суспільства без будь-яких обмежень. Тому в публіцистичному тексті продуцентом по можливості виключається все, що може викликати трудність у розумінні повідомлення «середнім» реципієнтом: саме це має бути на увазі, коли стверджується, що мова публіцистики повинна бути комунікативно загальнозначущою. У результаті публіцистичні тексти характеризуються незначною кількістю художньо-образних прийомів.

Важливою дискурсивною особливістю публіцистичного тексту в американському концепті є також *інтеграція ознакових рис різних функціональних стилів*. Публіцистичне мовлення є гетерогенним утворенням: воно синтезує у собі диференціальні ознаки різних функціональних стилів. Публіцистичні тексти несуть у собі риси наукового, офіційно-ділового, художнього й розмовного мовлення, «убираючи в себе досягнення мовної культури всіх сфер мовної практики суспільства» [17, с. 89].

Такі характеристики публіцистичного мовлення, як фактологічність, аналітичність, зближають його з науковим функціональним стилем. При використанні прийомів логічної аргументації в публіцистичних текстах досягається ефект документальності в передачі інформації, ясності у розміщенні значеннєвих акцентів. Зазначені риси наукового мовлення надають публіцистичним текстам інтелектуального характеру й актуалізують його.

Один із найбільш перспективних підходів до вивчення функціонального аспекту мовних одиниць у сфері сучасного мовознавства полягає у виявленні їхньої *прагматичної значущості*. Вихідним положенням при цьому є те, що прагматику цікавить не значення лек-

сичних одиниць, а мета, з якою вони вживаються в тому чи іншому контексті. Дослідження прагматичних особливостей фразеологізмів дозволить отримати повніше та ґрунтовніше уявлення про цей шар лексики англійської мови.

Крім того, засобам масової інформації притаманні також комунікативно-когнітивна та прагматична функції. Комунікативна функція впливає з комунікативною спрямованістю самого тексту повідомлення, під яким розуміємо «організований за законами даної мови завершений комунікативний акт» [9, с. 107]. Даний підхід до публіцистичного тексту базується на тому, що текст виникає при переході комунікативної інтенції (наміру) в комунікативну діяльність (в якості основних компонентів мовної комунікації визнаються «адресант-автор тексту, саме повідомлення-текст, аудиторія, на яку скероване повідомлення, адресат» [12, с. 23]).

Текст повідомлення, як одиниця комунікації, виконує когнітивну функцію, оскільки будь-який комунікативний акт є когнітивним утворенням з одного боку тому, що він пов'язаний з використанням певних структур знань, з іншого – тому що в цих актах породжуються і передаються нові знання [17, с. 86]. Події, про які повідомляється, та їх розуміння оцінюються громадською думкою крізь призму тієї фактичної інформації, яка «нагромаджується у вигляді знань, норм, цінностей і, яка лежить в основі процесу формування думок, переконань, поглядів та ідеалів читача» [13, с. 25].

Будь-який комунікативний акт несе у собі прагматичний компонент, оскільки адресант, виконуючи своє комунікативне завдання, добирає ті чи інші засоби мови, організовує їх таким чином, щоб вони зробили можливим адекватне декодування повідомлення. Таким чином, під прагматичною функцією текстів ЗМІ розуміємо «підбір інформації та оформлення з метою вплинути на свідомість читача та спонукати його до дій чи певної реакції» [7, с. 98].

Одним з найбільш поширених джерел ЗМІ є преса, зокрема публіцистичні тексти, які є найпотужнішим каналом інформування та пропаганди. Їх прагматична природа передбачає «процес інформування населення про важливі факти суспільного життя» [13, с. 25]. Події, про які повідомляється, та їх розуміння оцінюються громадською думкою крізь призму тієї фактичної інформації, яка нагромаджується у вигляді знань, норм, цінностей, і яка лежить «в основі процесу формування думок, переконань, поглядів та ідеалів читача» [14, с. 25]. Публіцистичним текстам як одному із *основних соціокультурних детермінантів ментальності американського суспільства* належить вирішальна роль «у формуванні *соціокультурних стереотипів сприйняття світу*, що є своєрідними фільтрами свідомості» [14, с. 26].

Публіцистичний текст покликаний впливати на читачську аудиторію, формувати в читачів певний світогляд, ставлення до усталених норм та цінностей суспільства. Запорукою успішності текстів у сфері комунікації є декодування текстів, тобто система фіксації інформації, а саме: зрозумілість і доступність текстових повідомлень для певної аудиторії. Ці критерії поширюються також і на журналістів, які, відповідно, «повинні користуватися тільки таким кодом культури, такою запозиченою образністю, такими історичними, філософськими, літературними, географічними та іншими поняттями, які відомі аудиторії» [13, с. 37].

Однією з основних особливостей американського публіцистичного тексту є його *оцінність, емоційність і сенсаційність*. Засоби масової інформації мобілізують усі можливості, усі ресурси мови для впливу на розум і почуття читачів. На відміну від інших функціональних стилів, у публіцистичному – «переконання виступає як головна функція мови, при цьому воно має, як правило, підкреслено агітаційний характер» [15, с. 144]. Це виявляється насамперед у виборі мовних засобів. Вплив через мову здійснюється не простим шляхом оцінних висловлювань типу: «це – добре», «це – погано», а різноманітними мовними засобами, яким притаманний соціально зумовлений оцінний компонент [10, с. 100].

У процесі побудови висловлювання прагматика слова, як правило, не відбивається експліцитно, а «присутня імпліцитно і забезпечує правильне, задовільне спілкування» [9, с. 128]. Особливу роль в організації висловлювання грають лексичні одиниці з прагматичними компонентами, закодованими в емоціоналі (суб'єктивно-оціночному компоненті змісту слова) значення, «слова з «запрограмованими» емоційно-експресивним ефектом» [3, с. 96]. Слово, що несе в собі задані «конотації, асоціації, імплікації, може надати всьо-

му тексту певне ідеологічне забарвлення, відповідний смисловий відтінок» [3, с. 58]. Оцінне висловлювання вже саме по собі виражає комунікативну ціль рекомендації, спонукання до дії, застереження, похвали чи засудження, виховує норми поведінки. Оцінка тісно пов'язана з життєдіяльністю людини, її роль полягає в тому, щоб співвіднести предмети та події з ідеалізованою, тобто нормативною картиною світу Використання такої лексики підпорядковується «прагматичній меті завоювання довіри читача і впливу на нього» [4, с. 85].

Досягнення комунікативної мети вимагає від тексту простоти та зрозумілості, що є досить важливим фактором, враховуючи різноманітність аудиторії, до якої апелюють публіцистичні тексти. Взагалі, серед науковців побутує думка, що ХХ ст. – це століття «середнього читача» і журналіст повинен керуватися його стилістичним смаком і звичками. Орієнтація публіцистичних текстів на мовний узус призвела до проникнення в них елементів, що знаходяться поза межами літературної норми. Розмовні елементи характеризуються особливим характером експресії, що є особливо важливим при врахуванні того факту, що основна функція публіцистичних текстів полягає не в інформуванні, а у переконанні читача. При передачі емоційно-оцінних моментів не вистачає виразних засобів літературно-книжного мовлення і виникає «необхідність запозичення лексико-фразеологічних одиниць із багатого емоційно-експресивними елементами живого мовлення» [13, с. 44].

Характерними рисами прагматичної спрямованості текстів виступають їхні лексичні показники, під якими розуміємо лексичний елемент публіцистичного стилю, який має очевидно мовне вираження, функціональне призначення та «характеризується наявністю корелятивної ознаки» [13, с. 43]. До лексичних показників прагматичної спрямованості американських публіцистичних текстів ми відносимо фразеологічні одиниці, okazionalizmi, терміни, метафори, прислів'я, приказки, прецедентні вислови.

З прагматичної точки зору найбільш важливими лексичними елементами тексту є такі, які завдяки «своїй системній, мовній сутності здатні давати оцінку людям та їхній діяльності» [1, с. 22]. Такими засобами в американській публіцистиці виступають фразеологічні одиниці. Їх широке використання в засобах масової інформації зумовлене тим, що фразеологізми загострюють увагу читача на тих чи інших особливостях тексту, «виявляють ставлення автора до описуваного, допомагають читачеві логізувати думку» [8, с. 23].

Відбір лексичних одиниць завжди прагматично зумовлений, тому характер та спосіб актуалізації фразеологічних одиниць в публіцистичних текстах керується соціально-психологічними особливостями використання цих текстів у сфері спілкування. Прагматична скерованість, оцінний характер експресії та тяжіння до економії часу і простору в публіцистичних текстах накладають відповідні вимоги на функціонування мовних одиниць. Фразеологічні одиниці відповідають цим вимогам, оскільки вони яскраві, влучні й здатні давати оцінку характеристику явищам. Використання фразеологізму дозволяє зекономити у розмірі та не втратити у виразності, що є надзвичайно важливим, враховуючи специфіку публіцистичних текстів (тобто їх чіткість, ясність, лаконічність, виразність). Наприклад: *When the dust settles, slip through his fingers*.

When the dust settles Congress undoubtedly will examine what U.S. intelligence and law enforcement agencies knew before the hijackers produced their carnage (U.S. News and World Report, October 8, 2001, P.29). Стаття розповідає про скандал, пов'язаний з недоліками в роботі американської розвідки у зв'язку з тим, що вона допустила теракт у вересні 2011 р. Щоб сказати про те, що пристрасті навколо розмов щодо поганой роботи розвідки трохи вляглися, автор використовує короткий фразеологічний вираз, який у руслі контексту дає чітке уявлення про що саме йдеться.

Nobody wants to be the one who lets the next terrorist slip through his fingers (U.S. News and World Report, October 29, 2001, P.14). Цей вираз, що означає «прослизнути крізь пальці», характеризує терористів як хитрих та підступних. За допомогою цього фразеологізму автор прагне викликати в читача негативне ставлення до цих людей.

Досить часто на сторінках американських публіцистичних текстів ми можемо простежити, як вже відомі фразеологічні одиниці (ФО) служать для утворення нових. Вони зазнають певних функціональних змін, що проявляється у появі нових слів і модифікації значення виразу [6, с. 26]. Наприклад, *LO to be born with a silver spoon in one's mouth* зі значенням народитися у багатій сім'ї, перетворилась на вираз *to be fed from a golden spoon* зі зна-

ченням вирости у дуже багатій сім'ї [6, с. 46]. Словосполучення *silver spoon* замінено на вираз *golden spoon*, де *golden* вказує на золото, з якого зроблена ложка [6, с. 46]. *He's been fed from a golden spoon, sniffs a local publisher (Newsweek, September 7, 1998, P. 30).*

Функціональні зміни ФО є наслідком процесу функціональної переорієнтації, який виступає частиною процесу лексикалізації [6, с. 47]. Внаслідок подібних трансформацій утворюються нові okazionalniy одиниці мовлення, що зумовлено частковою або повною зміною форми й змісту фразеологізму. Виділяють такі типи трансформації:

- часткова зміна форми без зміни змісту ФО;
- часткова зміна форми і часткова зміна змісту;
- часткова зміна форми і повна зміна змісту [14, с. 59–60].

Так, часткову зміну форми без зміни змісту ми можемо спостерігати на таких прикладах:

He wouldn't bat an eyelash if somebody asked him to go into danger – he probably would have volunteered (U.S. News and World Report, November 5, 2001, P.28). Фразеологізм в оригіналі звучить як *not bat an eyelid*, (US) *not bat an eye*. Елемент *eyelid* замінено на *eyelash*, але від цього значення виразу не змінилося – «оком не моргнути», проте зміна форми ФО привертає увагу читача, спонукає його до прочитання публіцистичної статті.

Cat and mouse with America's most wanted (U.S. News and World Report, October 8, 2001, P.18). Вираз зазнав скорочення (to play опущено), але значення зберіг – «грати кішки мишки».

Наступні приклади ілюструють часткову зміну форми та часткову зміну змісту: *Some might say Frederick's search for "gifts" is merely an attempt to find a silver lining in the hideous black clouds that issued forth from the twin towers (U.S. News and World Report, September 16, 2002, P.24).* В оригіналі ФО звучить як *every cloud has its silver lining* (нема лиха без добра). Фразеологізм трансформовано шляхом зміщення його елементів, додаванням додаткових елементів *to find, hideous, black*, які автор вживає для того, щоб привернути увагу та підкреслити елемент «лиха» у реченні. Лише частково трансформувалося значення – «знайти щось позитивне у складній ситуації».

Нижче наведений фразеологізм зазнав трансформації за рахунок скорочення та введення додаткового елемента: *But others would point out that America has always been a nation of silver lining (U.S. News and World Report, September 16, 2002, P.24).* *Nation of silver lining* надає найменуванню позитивного відтінку з метою досягнення такого ж ефекту у читачів.

Іноді ФО, змінюючи форму, може повністю змінювати значення. Наприклад: *Enemy of my enemy...* (U.S. News and World Report, October 8, 2001, P. 20). Прототипом цього виразу став вираз *Friend of my friend is my friend*, який повністю зазнав зміни форми, а також змінив зміст «ворог мого ворога – мій ворог». Новизна форми викликає в читача зацікавленість, привертає його увагу.

Трансформація усталених фразеологічних одиниць є прагматично зумовлена, спрямована на досягнення автором повідомлення певного комунікативного ефекту. При зміні семантичної структури лексеми, при створенні нових ЛСВ (лексико-семантичних варіантів), змінюється також і «прагматична характеристика лексичної одиниці» [2, с. 66], оскільки прагматично нейтральне слово, зазнаючи певних деформацій, набуває певних прагматичних характеристик. Новоутворені одиниці вносять в текст елемент новизни та несподіванки, сприяючи непомітному введенню в текст певної точки зору на якусь ситуацію і задають концептуальну базу для аксіологічної стратегії, що «допомагає» читачу «правильно» оцінити події, пропонуючи йому готове судження і забезпечуючи цим самим імпліцитний вплив на думку адресата і відтворення необхідної системи поглядів. Крім того, «економічність новоутворених фразеологічних одиниць підвищує частотність їх вжитку, забезпечує динамізм розповіді, її експресивність, легкість декодування поданої інформації» [13, с. 47].

Слід також відзначити, що значну роль відіграє також місце ФО в тексті. Так, ФО ставляться переважно в сильних позиціях, в першу чергу в заголовках, оскільки останні виконують певні прагматичні функції – зацікавити читача, «привернути його увагу до тексту, примусити прочитати його» [10, с. 48]. Наприклад: *To Sue or Not to Sue* (U.S. News and World Report, November 5, 2001, P.64). У заголовку до статті вираз молодого Гамлета *"To be or not*

to be” зазнав повної трансформації. Використання подібних okazіональних одиниць розраховане на те, що ФО, на базі якої було створено okazіоналізм, відома читачеві, і той легко може відтворити всю одиницю повністю, провести асоціативні зв'язки з новоутворенням. Лексичні одиниці такого плану дозволяють, по-перше, зекономити простір, по-друге, надати явищу емоційно експресивного забарвлення, і, по-третє, висловити своє ставлення і тим самим викликати відповідну реакцію до повідомлення в читача.

Американські публіцистичні тексти характеризуються прагматичною спрямованістю, що накладає певні вимоги на відбір і характер функціонування лексичних засобів, якими оперує преса. Публіцистичні тексти США функціонують у досить-таки жорстких умовах. По-перше, часу на обробку інформації в журналістів мало, тому їм доводиться використовувати штампи, по-друге, пресу часто читають не завжди вдома, а частіше за обідом, в метро, тому статтю потрібно передати коротко, повідомити основні факти і при цьому справити на читача певне емоційне враження, навіть якщо він її не дочитає до кінця. Щоб донести за таких умов до читача повідомлення, мова публіцистичних текстів вдається до використання експресивних мовних засобів, серед яких чільне місце займають фразеологізми.

Фразеологізми мають усі потрібні для газетної мови характеристики, тобто вони є яскравими, влучними, експресивними і мають здатність надавати повідомленню певного оцінного забарвлення. Фразеологізми приречені на їх масове використання у мовленні, оскільки вони є загальнозрозумілими.

На сторінках американських публіцистичних текстів усе частіше з'являються фразеологічні вирази. Разом із тим ФО відповідно до загальної тенденції англійської мови, до функціональних змін, набувають нових незвичних форм, використання яких допомагає ефективніше впливати на свідомість читача, оскільки відомо, що будь-яка новизна змісту та форми передбачає прагматичну новизну, жанрові модифікації і, відповідно, викликає зацікавленість у реципієнта.

Сьогодні накреслилися два основних шляхи вивчення жанрових особливостей публіцистичного функціонального стилю: «від частини до цілого» і «від цілого до частини». У першому випадку властивості цілого виводяться, виходячи із властивостей його частин. Цей підхід не дуже поширений: очевидно, ще не прийшов час для узагальнення даних, отриманих при дослідженні окремих жанрових різновидів цього стилю. Іншими словами, ще не настав той етап, коли став би можливим синтез понять, що належать до дискурсу жанру. Така екстраполяція, очевидно, стане можливою не тільки після нагромадження значного числа дослідних даних щодо окремих жанрових різновидів функціонального стилю, але й у результаті проведення відповідних досліджень щодо типологічного зіставлення жанрів, їхнього групування, з'ясування інваріантних мовних особливостей жанрів і т. п.

При іншому, найпоширенішому в цей час підході (від цілого до частини) мовні особливості публіцистичного жанру ніби постулюються на основі загальних мовних особливостей того або іншого функціонального стилю. При такому підході, розпочинаючи вивчення мовної своєрідності, наприклад, наукової монографії, дослідник бере за вихідний, відправний момент ті властивості, які традиційно приписуються функціональному стилю наукової прози в цілому. Це логічна послідовність викладу, експліцитність синтаксичних побудов тощо.

Динамічність, рухливість жанрів у межах функціонального стилю не тільки не порушують цілісності останнього, але, навпаки, забезпечують цю цілісність.

Ступінь стійкості жанрів, характер їхнього синтезу й взаємопроникнення історично мінливі, але їхня підпорядкованість основному комунікативному завданню функціонального стилю незмінна. Так, протягом XIX і XX ст. мінялися роль і взаємовплив таких жанрів американської наукової прози, як монографія й журнальна стаття, але їхня підпорядкованість основному комунікативному завданню стилю завжди залишалася постійною.

Важливо, що на жанрову цілісність публіцистичного стилю впливають факти, що перебувають за межами жанрового складу того або іншого функціонального стилю.

Той факт, що кожний функціональний стиль оформлюється й здобуває цілісність у рамках сукупності жанрів, звичайно, не виключає існування міжстильових жанрів, таких, як, наприклад, есе, газетні репортажі, журналістські розслідування тощо.

Вузька соціально-жанрова обмеженість публіцистичного стилю визначається змістовою специфікою його сфери вживання. Жанри, що знаходяться в рамках публіцистичного стилю, *не містять сукупності рівнозначних ізольованих сутностей*. Як відзначалося вище, єдина визначальна комунікативна заданість як основа функціонального стилю визначає *системність його жанрового складу й односпрямованість тенденцій відбору мовного матеріалу*. Органічний взаємозв'язок усіх жанрових різновидів публіцистичного стилю, їхня відповідність певному призначенню зумовлює його гармонійний характер.

Отже, нами було здійснено спробу дослідити такі риси публіцистичного стилю, як його доцільність (відповідність цільовій установці), цілісність (у плані цілісності жанрового складу) і гармонійність, що дає підставу стверджувати про можливість приєднання низки естетичних номінацій до такого складного лінгвістичного поняття, як публіцистичний функціональний стиль. У свою чергу, це сприяє більш поглибленому дослідженню генези функціональних стилів як абстракції, в основі якої лежать єдині принципи організації мовного матеріалу.

Наприкінці ХХ ст. американська журналістика як важливий жанровий різновид публіцистики вже реально набула принципово нових рис та суспільних функцій, на відміну від американської журналістики, скажімо, 70-80-х років цього століття. З одного боку, науково-технічна революція у галузі комунікацій спричинила безпрецедентне зростання ролі і впливу ЗМІ у політичному житті сучасної американської держави. З іншого – протистояння двох діаметрально протилежних за поглядами політичних систем – капіталістичної та комуністичної – вивело американські ЗМІ на передові позиції у здійсненні політичного процесу – як внутрішнього, так і зовнішнього. При цьому ЗМІ стали не тільки виразниками інтересів правлячих кіл і промислових корпорацій, але й починають відігравати самостійну політичну роль, вони змінюють наші уявлення про реальний світ. Слід зазначити, що при формальній незалежності ЗМІ провідних країн світу від державних структур головним інформаційно-пропагандистським вектором цих засобів на міжнародній арені є захист насамперед національних інтересів власної країни.

Інформаційна могутність держави як один із засобів реалізації її національних інтересів у сучасному світі «виходить на передній план порівняно, зокрема, з економічним та військовим компонентами внутрішньої і зовнішньої політики держави» [6, с. 25]. Такий стан речей у сфері американських мас-медіа особливо контрастує з позицією багатьох українських ЗМІ, які на даному етапі все ще перебувають у стані внутрішньої конфронтації, війни з різними політичними партіями, а також мають мінімальну спроможність власними силами впливати на прийняття важливих державних рішень.

Індустрія засобів масової інформації посідає сьогодні в Сполучених Штатах третє місце і включає в себе тисячі щоденних та щотижневих газет, інформаційні та спеціальні журнали, теле- і радіостанції та видавничі компанії. Коли мова йде про американську пресу, то за межами Сполучених Штатів передусім згадують про невелику, проте дуже серйозну газету «Інтернешнл геральд триб'юн», яку, за чутками, щоденно читають політичні діячі у всьому світі. Насправді «Геральд триб'юн» не американська газета. Вона видається у Парижі (і одночасно друкується в Лондоні, Цюриху, Гонконзі, Сінгапурі, Гаазі, Марселі та Майямі) як міжнародний щоденник новин, більша частина яких позичається у більш великих партнерів цієї газети – «Нью-Йорк таймс» та «Вашингтон пост». Багато американців навіть не чули про таку газету і навряд чи стали б її читати, маючи під рукою повноформатні щоденні газети. Так, це проамериканське видання чітко виконує свою пропагандистську функцію, інформуючи європейських читачів про погляди політиків із Вашингтона на розвиток європейських подій.

Журналістика як жанровий різновид публіцистики стала у США вагомим конструктивним фактором економічного, політичного та духовного розвитку країни, засобом інтелектуалізації та гармонізації суспільства.

Ефективність публіцистичних текстів у сфері комунікації залежить від їх впливу на читачську аудиторію. Для привернення уваги читачів американські та англійські журналісти змальовують події, кризові ситуації в політиці, суспільному житті, використовуючи певні символи та міфи, які формують культурний і соціальний світ. До старих і нових символів американської публіцистики належать біблійні персонажі, символи давньогрецької мі-

фології, прислів'я, приказки, літературні персонажі, імена теле- та кінозірок. До біблеїзмів, які зустрічаються в американських періодичних виданнях, належать: ідіоми – *Noah's Ark* (*Reader's Digest*), *Tower of Babel* (*U.S. News and World Report*); антропоніми – *theatrical Lazarus* (*Newsweek*), *Moses-like* (*Newsweek*); цитати – *Let my people go*, *Let my people in* (*U.S. News and World Report*). На основі існуючих біблійних виразів виникли нові лексичні одиниці: напр. *prodigal son* > *prodigal daughter* (*Newsweek*), *good Samaritan* > *bad Samaritan* (*Time*). Біблійну тематику доповнює грецька міфологія: *industry Cassandras* (*Newsweek*), *to be Minotaur* (*Time*). Література також є джерелом появи нових виразів, які відображають лінгвосоціокультурні особливості кожного етносу. Серед них зустрічаються антропоніми: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Time*) для позначення підступності; *to be Elmer Gantry* (*Time*) – для позначення облудної поведінки за розмовами про порядність; *to be Huck Finn* (*Newsweek*) – невинного вигляду. Створюючи фільми, кіноіндустрія постачає нові лексичні одиниці: *a blow to the empire* (*Newsweek*) – завдати удару по злу; *to be Titanic* (*Time*) – бути приреченим; *Batman*, *Wonder Woman*, *Superman* and *Spiderman* (*U.S. News and World Report*) – сучасні герої, борці за справедливість.

Нами було розглянуто функціональні особливості публіцистичного стилю американського варіанта сучасної англійської мови, досліджено прагматичну спрямованість лексичних одиниць та обґрунтовано причини функціональних змін у мові американської публіцистики кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Дослідивши композиційні особливості публіцистичного тексту, ми дійшли висновку, що з'явилися нові можливості раціоналізації текстового матеріалу, що особливо важливо для тих, хто творить текст, хто його обробляє, і, звичайно, для тих, хто цей текст сприймає. Таким чином, текстологічні дослідження мають непересічне значення і для фахівців масової комунікації – журналістів, редакторів засобів масової інформації. Новий підхід дозволяє розглядати публіцистичний текст як з погляду аналізу його складових, так і з погляду синтезу їх на вищому мовному рівні, тобто як явище, що займає самостійне місце в ієрархічно організованій мовній структурі, функції якої пов'язані зі здійсненням мовленнєвої комунікації в усій складності граматичних і семантичних відношень (і співвідношень) компонентів мови та мовлення.

У статті також було здійснено спробу дослідити такі риси публіцистичного стилю, як його доцільність (відповідність цільовій установці), цілісність (у плані цілісності жанрової складу) і гармонійність, що дає підставу стверджувати думку про можливість приєднання низки естетичних номінацій до такого складного лінгвістичного поняття, яким є поняття публіцистичного функціонального стилю. У свою чергу, це сприяє більш поглибленому дослідженню генези функціональних стилів як абстракції, в основі якої лежать єдині принципи організації мовного матеріалу.

Полифункціональність преси вимагає від мови публіцистики гнучкості, масовість зумовлює універсалізацію, а постійна динаміка розвитку суспільства потребує її оновлення (А.В. Ребрій). Багатоаспектний опис американського варіанта сучасної англійської мови та його функцій у публіцистичних текстах ґрунтується на взаємодії комунікативних, прагматичних і когнітивних рис. Комунікативний підхід пояснює існування реальних зв'язків у лексиці та семантиці, які встановлюються між мовними одиницями в мовленнєвих ситуаціях (Н.Н. Трошина)

Ми також дійшли висновку, що виявлені лексичні та фразеологічні одиниці є гнучкими у функціональному аспекті, оскільки спричинені раціональним та економним використанням внутрішніх ресурсів мови для номінації нових об'єктів або явищ дійсності. Здатність лексичних одиниць пристосовуватися до потреб комунікації зумовлена тим впливом, якого адресант намагається досягнути стосовно адресата. Мовна релевантність новотворів викликана потребою у швидкій передачі та сприйнятті інформації. Нові лексичні, а також фразеологічні одиниці є виразовими засобами мовлення, результатом вживання яких є те, що вони актуалізують увагу читачів.

Аналіз динаміки функціональних змін у сучасній американській публіцистиці розкриває потенціал дериваційного механізму мови. Конверсія, суфіксація, утворення слів за допомогою афіксоїдів, термінологізація та синтаксичне словоскладання є процесами словотворення, які ґрунтуються на функціональній переорієнтації.

На основі того, що мовна одиниця у спілкуванні виступає одночасно як номінативна одиниця й елемент комунікації, у статті визнається збіг основних цілей і завдань комунікативного та функціонального підходів до аналізу мовних даних. Комунікація перетворює індивідуальний зміст повідомлення на соціальне явище через мовлення індивіда та демонструє абсолютну єдність основних функцій мови: комунікативної, когнітивної, прагматичної та соціальної. Єдність комунікативної та когнітивної функцій мови є природною, оскільки пізнання як соціальний процес неможливе без спілкування. Мова є невід'ємною складовою частиною людського розуму, пов'язаною з когнітивними структурами (фреймами, сценаріями) і процесами, зокрема, сприйняттям, мисленням, увагою та пам'яттю. Якщо мова є чутливим приладом, який реєструє соціальні процеси, то мова преси є їх індикатором.

Отже, журналістика як жанровий різновид сучасної публіцистики стала у США вагомим конструктивним фактором економічного, політичного та духовного розвитку країни, засобом інтелектуалізації та гармонізації суспільства.

У ході дослідження сучасної американської публіцистики у комунікативно-функціональному дискурсі ми дійшли загального висновку, що вони зумовлені низкою факторів суспільно-політичного та лінгвістичного характеру.

Список використаних джерел

1. Hartmann R.R.K. Dictionary of Lexicography / R.R.K. Hartmann, G. James – Routledge L.; N.Y., 2001. – 176 p.
2. The Oxford Dictionary of New Words. – New York: Oxford University Press, 1998. – 375 p.
3. Андрусак І.В. Англійські неологізми кінця ХХ століття як складова мовної картини світу: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / І.В. Андрусак. – Ужгород: Ужгородський нац. ун-т, 2003. – 268 с.
4. Аракин В.Д. Сравнительная типология английского и русского языков / В.Д. Аракин. – М.: Просвещение, 1989. – 254 с.
5. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык / И.В. Арнольд. – М.: Флинт-Наука, 2002. – 384 с.
6. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка, события, факт / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1998. – 338 с.
7. Александрук В.Є. Інформаційна могутність держави як засіб реалізації її національних інтересів у сучасному світі / В.Є. Александрук // Науковий вісник дипломації України. – 1999. – № 2. – С. 38–41.
8. Багдасарян М.А. Прагматический аспект функционирования фразеологических единиц в газетном тексте сатирической направленности / М.А. Багдасарян // Прагматические аспекты лексикологии и стилистики французского языка: Сборник научных трудов [редкол.: З.Н. Волкова (отв. ред.) и др.]. – М.: Московский пед. ин-т иностр. языков им. Мориса Тореза. – 1987, Вып. 292. – С. 21–30.
9. Баранов А.Н. Языковые механизмы вариативной интерпретации действительности как средство воздействия на сознание / А.Н. Баранов, П.Б. Паршин // Роль языка в СМИ: Сборник обзоров (Ред. сост. Безменова Н.А., Лузина Л.Г.). – М.: ИНИОН, 1986. – С. 100–133.
10. Беневоленская Т.А. Композиция газетного очерка / Т. Беневоленская – М.: Наука, 1986. – 190 с.
11. Винокур Г.О. Культура языка. Серия «Лингвистическое наследие XX века» / Г.О. Винокур. – Изд. 3. – М.: Наука, 2006. – 352 с.
12. Гак В.Г. Новые слова и новые словари / В.Г. Гак // Новые слова и словари новых слов. – Л.: Наука, 1983. – С. 15–29.
13. Грачев Г.В. Информационно-психологическая безопасность личности: состояние и возможности психологической защиты / Г.В. Грачев. – М.: Изд-во РАГС, 1998. – 125 с.
14. Грушевская Т.М. Политический текст французской буржуазной прессы: эксплицитный и имплицитный компоненты высказывания / Т.М. Грушевская // Функционирование языка как соедства идеологического воздействия: Сборник научных трудов [редкол.: Л.И. Савченко (отв. ред.) и др.]. – Красндар: Кубанский ун-т, 1988. – С. 57–62.
15. Єнікєєва С.М. Формування та функціонування нових словотворчих елементів англійської мови: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / С.М. Єнікєєва. – Запоріжжя: Запорізький держ. ун-т, 1999. – 176 с.

16. Дейк Т.А. ван. Стратегія розуміння зв'язного тексту / Т.А. Дейк, В. Кинч // НЗЛ. – Вип. 23. – М, 1988. – С. 153–211.
17. Заботкина В.И. Изменения в концептуальной картине мира в аспекте когнитивно-прагматического подхода к языковым явлениям / В.И. Заботкина // Категоризация мира: пространство и время. Материалы научной конференции. – М.: Правда, 1997. – С. 83–91.
18. Костомаров В.Г. Наш язык в действии: Очерки современной русской публицистики / В.Г. Костомаров. – М.: Наука, 1990. – 336 с.
19. Ковзанов В.И. Языковая структура газетного текста / В.И. Ковзанов. – Спб.: СПбГУ, 1995. – 250 с.
20. Ребрий А.В. Окказионализмы в современном английском языке (структурно-функциональный анализ): дис. ... канд. филол. наук / А.В. Ребрий. – Харьков, 1997. – 203 с.
21. Трошина Н.Н. Лингвопрагматический аспект текстов массовой коммуникации / Н.Н. Трошина // Роль языка в СМИ: Сборник обзоров. – М.: ИНИОН, 1986. – С. 155–73.
22. Худолій А.О. Динаміка функціональних змін у мові американської публіцистики кінця ХХ – початку ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук / А.О. Худолій. – К., 2003. – 275 с.

Статья посвящена исследованию современной американской публицистики в коммуникативно-функциональном дискурсе. Результаты работы раскрывают лексические, фразеологические и синтаксические изменения лексических единиц. Выявлен состав новообразований в американских публицистических текстах, исследованы закономерности фразовой номинации, тенденции ее развития и моделирования в рамках лексико-семантической системы языка – парадигматике и синтагматике. Анализ динамики функциональных изменений раскрывает потенциал деривационного механизма языка. Конверсия, суффиксация, образование слов с помощью аффиксоидов, терминологизация и синтаксическое словосложение – процессы словообразования, которые базируются на функциональной переориентации. Изменение семантического объема терминов сопровождается изменениями их функциональных характеристик. Образование новых лексико-семантических вариантов происходит во многих случаях в связи с функциональной мобильностью номинативных единиц, миграцией из одной терминосистемы в другую.

Ключевые слова: публицистический текст, термин, терминологизация, лексические новообразования, фразеологические новообразования, коммуникативно-функциональный дискурс, этнолингвистическая общность, когнитивно-дискурсивная парадигма, стереотипы.

The article is devoted to research of modern American journalism in the communicative and functional discourse. Results of work open lexical, phraseological and syntactic changes of lexical units. The structure of new formations in the American publicistic texts is revealed, regularities of the phrase nomination, a tendency of its development and modeling within lexico-semantic system of language – in paradigmatics and синтагматике are investigated. The analysis of dynamics of functional changes opens the potential of the derivational mechanism of language. Conversion, suffiksation, word formation with the help affixoids, a terminologization and a syntactic composition are word formation processes which are based on functional reorientation. Change of semantic amount of terms is accompanied by changes of their functional characteristics. Formation of new lexico-semantic versions comes in many cases in connection with functional mobility of nominative units, migration from one term systems in another.

Key words: publicistic text, term, terminologization, lexical new formations, phraseological new formations, communicative and functional discourse, ethnolinguistic community, cognitive discourse paradigm, stereotypes.

Одержано 14.05.2014.

УДК 811.161.2

О.М. ТУРЧАК,
*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри політології, соціології та гуманітарних наук
Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*

ЛЕКСЕМА «ОЧІ» ЯК ОСНОВА ПОРТРЕТНОЇ ДЕТАЛІ ТА ЇЇ МОВНА РЕАЛІЗАЦІЯ У ТВОРАХ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

У статті розглядаються особливості портретних характеристик у творах Григора Тютюнника, зокрема вивчається мовна реалізація портретної деталі «очі». Увагу зосереджено на лексичних засобах творення портрету, специфіці вживання тропів, утворених на основі загальноновживаної лексики «очі». Підкреслюється, що портретна деталь увиразнюється за допомогою емоційно забарвленої лексики, до складу якої входять іменники, прикметники, дієприкметники та дієприслівники.

Ключові слова: портретна деталь, загальноновживана лексема, емоційно забарвлена лексика, епітет, метафора.

Сьогодні українську літературу неможливо уявити без невеликої, але вагомий спадщини Григора Тютюнника. Значно активізувалося дослідження творчості письменника наприкінці ХХ ст. Його надбанню присвятили свої кращі праці як літературознавці, так і мовознавці. У лінгвістичному аспекті вивчалися особливості використання антропонімів [2; 7], фразеологічних одиниць, мовні засоби вираження відчуттів [2]. Приділялася увага народній лексиці у творах Григора Тютюнника, вживанню діалектизмів та суржику, лексиці на позначення кольорів [2]. З'ясовувалися синтаксичні особливості прози письменника [2].

Чимало слухних спостережень щодо неповторності портретної деталі Григора Тютюнника знаходимо в працях Н. Верлати [1], О. Дудко [3], А. Мединської [6] та М. Хороб [12]. Однак аналіз усього масиву праць свідчить про відкритість питання щодо портретних особливостей творів прозаїка. Зокрема, варто більш детально дослідити портретне письмо майстра слова, яке дозволяє відкрити нові грані його творчого методу, з'ясувати індивідуальні мовні особливості, виявити традиційні та новаторські типи портретних описів персонажів.

Мета статті – визначити лінгвостилістичну специфіку портретної деталі «очі», що поглибить знання про роль і місце митця в історії української мови.

Меті підпорядковується вирішення таких завдань:

- 1) вивчити лексичні засоби творення портретних характеристик;
- 2) виявити мовні особливості портретної деталі «очі» у прозі Григора Тютюнника;
- 3) дослідити специфіку вживання тропів, утворених на основі загальноновживаної лексичної одиниці «очі».

Портрет – це важливий, ледве не головний, засіб характеротворення героя, де вагому роль відіграє світогляд митця та його творча уява. Пильна увага письменників до портретів ґрунтується на загальній закономірності, згідно з якою внутрішні психічні стани людей відбиваються в міміці, пантоміміці, динаміці мовлення, що допомагає в процесі спілкування глибше зрозуміти ... одне одного» [5, с. 562].

Портрет у Григора Тютюнника є композиційним засобом розкриття безперервної мінливості внутрішнього світу людини. Прозаїк уміє одним-двома штрихами передати зовнішній вигляд героя, вираз його обличчя. Через виключно насичену портретну деталь новеліст

досягає розкриття притаманних його героям рис, людських прагнень і почуттів. Григор Тютюнник зумів у зовні непоказному, буденному знайти велике, загальнолюдське. Навіть у байдужих, на перший погляд, людях він знаходить маленькі краплини душевної доброти.

Портрети персонажів змінюються залежно від того, яке ставлення виявляє письменник до героїв, вони допомагають проникнути в їхню психологію й справжню душевну сутність. Своїх героїв Григор Тютюнник малює лаконічно, добираючи найпотрібніші фарби та найхарактерніші деталі, які сприймаються у творах письменника як словесні сигнали. Характеристика персонажів прозаїка ґрунтується на змалюванні очей, що цілком відповідає традиціям української та світової літератури. Підтвердженням цьому є слова В. Фашенка про те, що вираз очей – це «один із найдавніших сигналів про душу» [11, с. 94].

Отже, особливістю портретної деталі Григора Тютюнника є вираз очей, через які прозаїк передає провідні риси характеру людини, найскладніші порухи її душі, майже неловиму внутрішню роботу, що вібрує щомиті в людині. На цьому – провідному – Григор Тютюнник й акцентує свою увагу, образно підкреслює й увиразнює його за допомогою емоційно забарвленої лексики, бо вона збільшує виразність мовних елементів. На основі експресивної лексики утворюються найрізноманітніші відтінки виразу очей. Пояснюється це тим, що на семантику слова в художньому тексті діє образне спрямування – добір цих лексем, їхнє поєднання, загальна тональність викладу, образні засоби, вживані у всьому тестовому масиві, авторська манера оповіді – усе це накладає відбиток на якість емоційно-експресивного забарвлення слова.

Зокрема, надають емоційного забарвлення та різноманітних відтінків очам такі мовні одиниці, емоційність яких безпосередньо притаманна лексичному значенню. У цій функції вживаються абстрактні іменники, що виражають різні почуття: **сум, надія, радість, смуток, печаль, похмурість, сором'язливість, розгубленість, гнів, переляк, спокій** тощо. Ці лексеми урізноманітнюють вираз очей і допомагають Григорові Тютюннику передає спектр відтінків настроїв героїв, адже саме очі якнайкраще виражають внутрішній стан людей – біль, обурення, тужливість, сум, беззастережний осуд. Наприклад, у повісті «Облога» письменник через вираз очей передає неспокій душі Марфи, її хвилювання, вживаючи при цьому іменник **сум**: «...Гарні вологі очі променилися **сумом**, в них було тяжко дивитися...» [10, с. 21]. За допомогою цього самого іменника автор підкреслює стан душі людини літньої та бувалої: «...В очах ні **суму**, ні **похмурості**, лише тихе **тепло** в них і **спокій** людини до всього звичної...» [10, с. 233]. Допомагають підкреслити вираз очей ще й лексеми **похмурість, спокій, тепло**.

Через вираз очей у повісті «День мій суботній» автор змальовує внутрішній стан Степана, який не хоче розлучатися з товаришем, і тому в нього очі повні смутку: «...Я здалеку відчув стільки **сму́тку** в його очах...» [10, с. 213]. Про головну героїню оповідання «Оддавали Катрю», у якої не все гаразд в особистому житті, Григор Тютюнник скаже: «Катря була схожа на гарненьке ображене дитя з великими очима, повними дорослого **сму́тку**» [9, с. 145]. Про безмежно закохану й сповнену надій Катрю, яка виходить заміж за того, кого любить, письменник пише: «Очі її сяяли тихим сором'язливим **у́сміхом**, а губи тремтіли від хвилювання» [9, с. 153]. У людей, які зазнали горя, в очах завжди помітний вогник надії, як у героїв із повісті «Климко»: «спитала з **надією** в очах» [10, с. 112]; «**надивилися** вже на змучених голодом людей з ... жалібною **надією** в очах» [10, с. 95]. Такі герої не належать до світу людей хижих і недобрих, вони живуть ніби в якомусь іншому світі – світі добра, людяності, відкритості та взаємопідтримки.

Лексеми **ніжність, радість, доброта** характеризують вираз очей людей щирих, наприклад, героя повісті «День мій суботній»: «Підхопився йому на зустріч Степан з такою непідробленою **радістю** в очах...» [10, с. 205], чи Іванушки в оповіданні «Оддавали Катрю»: «...очі дивилися на світ з довірливою **добротою**» [9, с. 151], чи Микити – героя оповідання «М'який»: «...очі випромінювали стільки **ніжності**, що серце щемить, як зустрінешся з ними» [9, с. 173].

За допомогою лексеми **сором'язливість** Григор Тютюнник передає закоханість дівчини в повісті «День мій суботній», де показує зародження дивовижного почуття героя до Галі, яку він майже не знає, але відчуває в ній щось рідне й дороге йому. Їхня любов промовляє в ніжній розмові очей, живе в прекрасній миті, яку не може зупинити: «Вона швид-

ко глянула на мене знизу вгору, і в очах її було стільки **сором'язливості**» [10, с. 217]. Як бачимо, вдале використання письменником таких іменників надає емоційного забарвлення висловлюваній думці.

Нерідко у творах Григора Тютюнника основою яскравої портретної деталі є прикметники та дієприкметники, які виражають позитивну чи негативну оцінку з погляду мовця своїм лексичним значенням. Вживає їх автор для образного підкреслення важливих портретних деталей персонажів, їхнього зовнішнього вигляду. За допомогою таких епітетів письменник у барвистій формі характеризує своїх героїв, показує їхнє внутрішнє «я». Це, зокрема, такі лексеми, як **тупий, байдужий, винуватий, добрий, сором'язливий, сумний, лагідний, недобрий, розумний, нещасний, залюблений, благальний** тощо, які під впливом контексту підсилюють своє експресивно-емоційне забарвлення.

Кожен герой письменника дивиться різними очима. Наприклад, Меланя в повісті «Облога» **«подивилася своїми тупими очима»** [10, с. 24], батько Харитона **«дивився на повінь байдужими очима»** [10, с. 34], вчителька Наталя Миколаївна в повісті «Климко» **«подивилася винуватими очима»** [10, с. 99], дядина в новелі «Сміхота» **«зирила... очима недобрими»** [10, с. 305], тітка Ялосовеца в повісті «Вогник далеко в степу» **«дивилася на мене крізь сльози нещасними очима»** [10, с. 124]. Про людей хороших Григор Тютюнник скаже **«кліпав добрими очима»** [10, с. 207] або **«хлопчик з сором'язливими очима»** [10, с. 212]. В очах Мані – персонажа повісті «Вогник далеко в степу» – прохання, і тому в неї **«очі сумні, благальні»** [10, с. 153]. Головний герой повісті «Климко» так сподобався тітці Марині, що вона **«подивилася на нього залюбленими очима»** [10, с. 116]. У Микити з оповідання «М'який» **«лагідні, як у дитини, очі на зчорнілому виду»** [9, с. 169].

Як бачимо, письменник поділяє персонажів на позитивних і негативних. Цей поділ проявляється в їхніх діях, помислах, накладає відбиток на портрет, адже зовнішність і внутрішня сутність людини перебувають у нерозривному зв'язку. Отже, автор акцентує увагу на очах як на дзеркалі душевної сутності людини, насамперед на її психологічному стані та почуттях.

Григор Тютюнник прагне до економії у використанні засобів творення характерів, яка досягається завдяки унікальності портретної деталі виявляти приховані риси внутрішнього світу особи. Так, за допомогою епітетів **вологий, вилинялий** у повісті «Климко» автор описує очі літньої людини: **«Бабуся подивилася на Климка вологими вилинялими очима»** [10, с. 103]. Інколи, щоб позначити вік людини, Григор Тютюнник вживає прикметник **старий**. В оповіданні «Дикий» читаємо: **«Хвиль випростався, звів на Санька старі очі»** [10, с. 232]. Лексема **потайний** допомагає письменникові в оповіданні «На переказі» через вираз очей наголосити на якості характеру Шашла: **«З того часу він уже не позирав... спідлоба... потайними очима»** [9, с. 131]. **Настирливий** – у такий спосіб в оповіданні «Нюра» прозаїк підкреслює провідну рису характеру героїні: **«Наставивши настирливі очі»** [9, с. 217].

М. Храпченко зазначав, що портрет є своєрідним вступом у внутрішній світ людини й сприяє знайомству не так із зовнішнім, як із внутрішньо-індивідуальним виявом персонажа [13, с. 371]. Підтвердженням цієї фрази є контекстуальна реалізація епітетів **гарячий, відданий, холодний, порожній, здивований, зляканий, втомлений, ображений**, за допомогою яких автор передає стан душі героїв. Наприклад, Зульфат у повісті «Климко» висловив свою готовність допомагати вчительці Наталі Миколаївні і зблиснув при цьому **«гарячими відданими очима»** [10, с. 48]; у Калюжного **«холодні порожні очі були широко розплющені»** [10, с. 73]; баба Оксьюнша, почувши незвичайну новину **«зробила такі здивовані очі, що дільничний аж зніяковів»** [10, с. 228].

Григор Тютюнник дуже тонко й виразно через вдало помічений рух очей передає наміри героя. Думки художника слова перейняті ніжністю та шанобливістю до почуття любові, яке прикрашає та збагачує людину й неможливе без щирості. Люся – персонаж повісті «День мій суботній» – намагається привернути до себе увагу Миколи Гордійовича й тому обирає незвичайну манеру поведінки. Коли він виходить у коридор, дівчина повільно наближається до нього і як тільки порівняється з Миколою Гордійовичем, то **«її прекрасні довгі вії злітають угору, і вона дивиться на мене трохи зляканими очима. Одну лише мить»** [10, с. 187].

Смислова насиченість кожного слова у творах Григора Тютюнника сприяє широкому розвитку різноманітних семантичних відношень лексем. Письменник завдяки експресивній лексиці може надати начебто подібним за значенням словам різних відтінків. Простежимо це на прикладі емоційно забарвлених лексем-епітетів **сполохані, наполохані**. В оповіданні «Оддавали Катрю» читаємо: «На стінах, запнуті рушниками, висіли портрети всіх трьох Степанових дівчат – кучерявих, з трошки **наполоханими** очима: видно, що фотографувалися вперше в житті» [9, с.145]. У новелі «Холодна м'ята» інша картина: «Андрій озирнувся і побачив ... дівча ... з чистими, трохи **сполоханими** очима» [9, с. 53].

Про тривогу серця героя повісті «День мій суботній» Миколи Григір Тютюнник говорить лаконічно й дуже обережно. У великому місті, де жив Микола Порубай, йому траплялося безліч дівчат, але запам'ятав лише одну – стомлену поштарку з наполоханими очима, у яких було «щось дуже **сму́тне** і водночас **лагідне, сми́рне**» [9, с. 57].

Часто прозаїк на основі загальноновживаної лексики **очі** та емоційно забарвлених слів створює своєрідні, індивідуально-авторські портретні деталі, побудовані на зіткненні двох експресивних одиниць в одному словосполученні. Лексеми **замислено-серйозний** і **моторошно-блискучий** у повісті «Облога» допомагають письменникові через вираз очей героїв висловити їхні думки: «**Костя подивився на мене замислено-серйозними, розумними очима**» [10, с. 70]; «...мама зітхає та дивиться в стелю **моторошно-блискучими** в п'яті **очима**» [10, с. 63], а прикметник **тьмяно-блискучий** у повісті «Климко» – підкреслити стан людської душі: «Жінка дивилася на вогник **тьмяно-блискучими очима**» [10, 118]. Саме такі характеристики героїв, зроблені за допомогою поєднання загальноновживаної та емоційно забарвленої лексики, містять глибинну оцінку героя.

Особливе враження справляє зіткнення двох семантично різноспрямованих слів в одному, коли сфери прямого вживання їх дуже віддалені. Наприклад, у повісті «Климко» очі дядька Кирила «були **усміхнено-печальні**» [10, с. 129].

Іншим джерелом емоційно забарвленої лексики в портретних описах є слова, вжиті в переносному значенні. Це відносні прикметники **вогнистий, кам'яний, чужий** та дієприкметники **вимучений, зморений**. Ці слова в переносному значенні набувають додаткових, супровідних відтінків, часом досить складних і багатопланових. Наприклад, у повісті «День мій суботній» неодноразово виникала ситуація, коли людина вимушена не бути самою собою, щось імітувати, під щось підлаштовуватися. Такий мотив акторства має глибокий філософський, а часом і викривальний зміст, здебільшого він позначений драматизмом. Герой твору розмірковує про свій душевний стан, про своє місце у житті, про все, що випало на його долю: «... як це часто бувало зі мною й раніше, я раптом побачив себе збоку **чужими очима** – напевно, так бачить себе актор у фільмі, де він грає: кожен свій крок, слово, вчинок – і гостро, як біль відчув, що став не самим собою, якимось іншим, що ця роль мені важка» [10, с. 173]. Епітет **кам'яний** Григір Тютюнник використовує для опису бородана в повісті «Климко», через дії та вчинки якого письменник показує його справжню натуру: «Бородань почув її, знайшов **кам'яними очима** в натовпі і сказав: – А ти можеш не стояти, бо я в тебе й золота не візьму. Їх пожалій, привези, а вони ще й зубами скреготять...» [10, с. 95]. Харитон, який ніколи не бачив батька, вигдавав собі його портрет, де «... тато мав довгу густу чуприну й великі **вогнисті очі**...» [10, с. 61].

У функції емоційних синонімів до стилістично нейтральних слів уживаються дієприслівники **ви́рячивши, блукаючи, перемацуючи, утупившись**, які надають вислову образності й додаткового стилістичного навантаження: «... здоровецький бородатий дядько гув примирливо, **перемацуючи очима** товари» [10, с. 95], «вони наближались, **перемацуючи очима** кожне обличчя в ряду тачкарів» [10, с. 109], «довго сиділа так, **блукаючи очима по хаті**» [9, с. 244], «...здавалося, що він ось-ось підведеться і, **ви́рячивши** налиті гнівом **очі**, крикне...» [9, с. 106]. Контекст, у якому вживаються ці дієприслівники, підсилює їхню емоційно-експресивно забарвленість.

Досить часто Григір Тютюнник, щоб передати «переливи душевного життя героїв у їх фізичному виявленні – міміці, жесті, виразі очей», щоб відтворити внутрішнє життя людини «у всьому його процесі», використовує елементи динамічного портрету [8, с. 19]. У такому разі автор послуговується лексемою «очі» як основою метафор. Ось як за допомогою метафор **в очах розгубленість** і **в очах переляк** письменник описує стан людини у хвилини ду-

шевних зрушень, якихось переломних моментів, незвичайних подій у її житті: «**В очах у неї холонув переляк**» [10, с. 34], «**Я читаю в очах його розгубленість**» [10, с. 172].

За допомогою портретних деталей Григор Тютюнник завжди невтомно шукає таких прийомів образності й виразності, такої художньої форми, яка в кожному окремому випадку ідеально відповідає змістові того чи іншого твору. Тому й уживає він у повісті «День мій суботній» метафору **з радістю в очах**, яка якнайкраще розкриває нещирю вдачу людини: «...підхопився йому назустріч Степан з такою непідробленою **радістю в очах** і так гостинно розкинутими ледь не од стіни до стіни руками, що я був ошелешений його здібністю так швидко, по-кіноакторському перевтілюватися» [10, с. 205].

У новелі «Холодна м'ята» прозаїк завдяки метафорі **очі благали, казали** тонко й майстерно передає незнане досі перше почуття кохання, яке відчувається в кожному русі очей дівчини, – кохання, що прийшло так несподівано: «**Її очі немов благали його зупинитись, немов казали йому: подивись, які ми гожі...**» [9, с. 53].

Метафора **сміятися очима** по-різному виявляє своє значення в різних контекстах. В оповіданні «На перекаті» Павлентій, який спочатку постає начебто невдоволеним і сердитим, згодом «тицькав йому карбованця здачі, весело **сміявся очима** й гучно ляпав його межі плечі: мовляв, Павлентій зайвого не бере, – хоча й знав, що одержав лише половину заробленого...» [9, с. 128]. Ця сама метафора в оповіданні «Дикий» виявляє доброзичливе ставлення Санька до діда, його теплий гумор. Так, під час веселої розмови з дідом, якого все життя пам'ятає за читанням газет, Санько «**сміється очима, бо відколи пам'ятає Луку, все він щось у газетах шукає**» [9, с. 227].

Сумнішати очима – так передає Григор Тютюнник вплив давньої, ущерть налітої смутком пісні на людей. Ця пісня робила справжнє диво з людьми, вона перетворювала їх на одну багатоголосу душу, змушувала забути вчорашні конфлікти, вона здатна була протистояти бездуховності. Від такої пісні, знаної ще з дитинства, у жінок «**бриніли сльози на очах, а чоловіки хмурилися, сумнішали очима...**» [9, с. 157]. Метафора сприяє задуму письменника – «наголосити на моральних чеснотах українського народу: поетичності натури, працьовитості, милосерді, чуйності...» [4, с. 43].

Нерідко у творах Григора Тютюнника основою метафор є дієслова **обміряти, пасти** та дієприслівник **прискаливши**, які виявляють емоційно-оцінну характеристику героя: «...Старий дивився на неї, схиливши голову на плече і **прискаливши око**» [10, с. 30], або його вчинків «Тоді Нюра з жінкою крадькома одне від одного (вона в хаті, він у хатині або навпаки) **туляться лобами до шибок і пасуть очима гучні весільні каравани**» [9, с. 219], чи його дій: «Майстер **обміряв нас очима** і метушливо, майже бігцем розводив по місцях» [10, с. 133].

Отже, портрет у письменника – це не просто опис зовнішності, який дає інформацію про персонажа, він розкриває сутність людини. Майстерність Григора Тютюнника досягається завдяки висвітленню портретних деталей, які виконують характеротворчу функцію. Портретна деталь є стильовою ознакою творчості письменника, головне завдання якої – служити для розкриття підтексту, для глибшого розуміння ідейного змісту твору. Портретна деталь прозаїка неповторна, глибоко індивідуальна. Вона використовується для вираження складних внутрішніх переживань персонажа та поглиблення психологізму.

Список використаних джерел

1. Верлата Н. Роль художньої деталі в новелістиці Григора Тютюнника / Н. Верлата // Південний архів: збірник наукових праць. Серія: Філологічні науки / Міністерство освіти і науки України, Херсонський державний педагогічний університет; [голов. ред. Мішуков О.]. – Херсон, 2000. – Вип. 8. – С. 35–37.
2. Григор Тютюнник: тези доповідей республіканської науково-практичної конференції, присвяченої 60-річчю від дня народження письменника, 5–6 груд. 1991 р. / Луганський державний педагогічний університет ім. Т.Г. Шевченка, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР. – Луганськ, 1991. – 159 с.
3. Дудко О.С. Увага до психологічних деталей у творах для молоді Григора Тютюнника у контексті польських літературознавчих досліджень / О.С. Дудко // Актуальні про-

блеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. – Бердянськ, 2009. – Вип. 22. – С. 319–326.

4. Левчик Н. Історична проза М. Старицького (Далекі образи – близькі ідеї) / Н. Левчик // Слово і час. – 1990. – №12. – С. 38–44.

5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.

6. Мединська А.В. Соціально характерологічні експресиви в мовленні персонажів Гр. Тютюнника [Електронний ресурс] / А.В. Мединська. – Режим доступу: esnuir.eenu.edu.ua/jspui/bitstream/.../Medynska.pdf

7. Міхіна М. Антропонімічна формула в художньому тексті: (за творами Г. Тютюнника) / М. Міхіна // Функціонально-когнітивні вияви граматичних структур: зб. наук. пр. / Міністерство освіти України, Донецький державний університет; [редкол.: А.П. Загнітко (наук. ред.) та ін.]. – К.: Либідь, 1998. – С. 118–128.

8. Семенчук І. Мистецтво портрета / І. Семенчук. – К.: Дніпро, 1993. – 188 с.

9. Тютюнник Г.М. Твори. Кн. 1: Оповідання / Г.М. Тютюнник. – К.: Молодь, 1984. – 328 с.

10. Тютюнник Г.М. Твори. Кн. 2: Повісті / Г.М. Тютюнник. – К.: Молодь, 1985. – 328 с.

11. Фашенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / В. Фашенко. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.

12. Хороб М. Поетика деталі в художньому світі оповідання Григора Тютюнника «Нюра» / М. Хороб // Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника / [редрада: В.В. Грещук (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 17/18: Філологія (літературознавство). – С. 28–34.

13. Храпченко М. Лев Толстой как художник / М. Храпченко. – М.: Художественная литература, 1978. – 580 с.

В статье рассматриваются особенности портретных характеристик в произведениях Григора Тютюнника, в частности изучается языковая реализация портретной детали «глаза». Внимание сосредоточено на лексических средствах создания портрета, на специфике употребления тропов, образованных на основе общеупотребительной лексики «глаза». Подчеркивается, что портретная деталь создается и на основе эмоционально окрашенной лексики, в состав которой входят существительные, прилагательные, причастия и деепричастия.

Ключевые слова: портретная деталь, общеупотребительная лексема, эмоционально окрашенная лексика, эпитет, метафора.

In article features the portrait features the works of Gregory Tiutiunyk particular, we study language implementation details of the portrait «eyes». The focus is on lexical means of creating a portrait on the specifics of the use of tropes established on the basis of commonly tokens «eyes». It is emphasized that Grigor Tyutyunnik caused the portrait detail by means of emotionally colored vocabulary, which consists of nouns, adjectives, participles and gerunds.

Key words: portrait detail vernacular token, emotive vocabulary, epithet, metaphor.

Одержано 21.04.2014.

УДК 81.139

В.И. БОРТНИКОВ,
*аспирант кафедры риторики и стилистики русского языка
Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина
(г. Екатеринбург, Российская Федерация)*

РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ СМС-ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ И ПРОБЛЕМА ФАСЦИНАЦИИ¹

Языковая личность, определяемая как совокупность языковых выражений индивида, представляет собой феномен, необходимый современному антропоцентрическому направлению лингвистики. Репрезентацией языковой личности служит речевой портрет, выстраиваемый особенно ярко на основе авторских текстов: художественных сочинений, писем, дневников. К таким ярко индивидуальным речевым проявлениям относятся и СМС-сообщения с ярко выраженным фасцинативным типом рецепции, послужившие в данной статье обширным материалом для построения портрета конкретного пользователя (АМ).

Ключевые слова: лингвистический анализ, речевой портрет, СМС, сообщение, текст, фасцинация, языковая личность.

К юбилею А.М.

Текст является наиболее сложным объектом лингвистического анализа не только по причине многоракурсной, поликатегориальной организации, но и из-за того, что лингвистика текста, развиваясь, привлекает для рассмотрения самые разные текстообразные «производные»: переводы, школьные сочинения, объявления, таблички, дефектные тексты и др. По Ю.Н. Караулову, «с расширением опыта в сферу анализа вовлекаются пограничные с традиционно принятыми явления» [7, с. 11]. К таким явлениям в пределах объекта лингвистики текста можно отнести, по-видимому, и тексты, важнейший фактор возникновения которых – развитие телекоммуникационных сетей [8, с. 155]: блоги и электронные дневники, гипертексты Интернет-сайтов (в частности, социальных сетей), цифровые коды. Особенно привлекательными для анализа нам представляются СМС – текстовые сообщения, посредством которых осуществляется письменное общение по мобильной связи.

Типологические черты текстов СМС определяются соответственно логике И.Н. Боровой [3, с. 56–58]. Эти тексты нельзя назвать публичными, поскольку мобильный телефон есть индивидуальное средство общения. Каждое сообщение в СМС-переписке является подготовленным (неспонтанным), однако подготовленным только частично, поскольку пришедшее сообщение зачастую требует немедленного ответа и воспринимается «фасцинативно», т. е. интуитивно и целостно, без углубления в конкретику детали [6, с. 13]. Сообщение может выполнять функции типа выяснения информации, организации совместной деятельности, выработки решения, праздного времяпрепровождения и, как следствие, относиться к разным речевым жанрам. Таким образом, любой набор СМС-текстов в принципе определяется как принадлежащий личной сфере, непубличный, частично подготовленный (заранее организованный), многофункциональный и полижанровый.

¹Исследование проведено при финансовой поддержке РГНФ (проект «Прагматические и лингвокультурологические константы неформального русского общения», соглашение № 14-04-00398).

Анализ «эсэмэсок» сложен, кроме того, потому, что их набор может составлять переписка, постоянно перемежающаяся между монологом, диалогом и полилогом. Поэтому для рассмотрения намеренно выбраны материалы СМС-дневника, отражающего только «входящие» сообщения (наши «исходящие» ответы не сохранены и к анализу не привлечены) от одного абонента – АМ, аспирантки филологического факультета УрФУ (Екатеринбург). Исследуемая переписка велась с конца января по конец октября 2013 г. и составляет около 2700 сообщений (в среднем 300 СМС в месяц). Мы предполагаем, что на основании данной достаточно репрезентативной выборки можно описать речевой портрет их автора.

Сообщения АМ проникнуты расположением к адресату – это видно и без специального анализа:

№ 199: *да, оплачиваеццо как перероботко) споки, Владик) пиши, а то я зачыхну над компом без живого слова) удач) z-z-z))))* (15.02., 22:54)

№ 497: *доехал беларусски зайчик?* (04.04., 22:50)

№ 1451: *еду, превед) и те хорошей семидневки, венчающейся вылетом)* (15.07., 08:22)

Согласно «Толковому словарю» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, «расположение к кому-н.», а также «проникнутость симпатией» определяют понятие «дружелюбие» [15, с. 181]. Интерес к языковой личности (ЯЛ), отображаемой приведенными в качестве примеров сообщениями, объясняется не только проявляемым дружелюбием, но и отчасти игрой с правописанием. «Маскировка» под характерные для языка интернет-коммуникации, для «албанского, или падонского письма» [13, с. 493], особенности орфографии (*оплачиваеццо, перероботко, превед*) отчасти обусловлена дружелюбным настроем: адресату, филологически компетентному (как и сам адресант), предложено «разгадать» неверно записанное слово и таким образом самому «поиграть в ошибки» по модели (ср. *оплачиваеццо* в № 199 – *крючиццо* в № 943 – *придеццо* в № 2169 и т. п.). Текст становится эмпатическим, т. е. обретает свойство фасцинации [6, с. 13–15]: дружелюбие как аспект ЯЛ оказывается заложено в самых разных составляющих текста; вскрыть их теоретически возможно предложенным Ю.Н. Карауловым «методологическим “ножом”» [7, с. 8] анализа языковой личности – через уровни вербально-семантический, лингвокогнитивный и прагматический (ср., например, схожее выделение индивидуально-речевого, когнитивного, коммуникативного уровней в диссертации О.И. Асташовой [1; 2]).

Вербально-семантический уровень описывается по Ю.Н. Караулову через индивидуальный лексикон и грамматикон. СМС-текст АМ, как, вероятно, и многих пользователей, обладающих умением мгновенно переключаться между речевыми регистрами², можно описать как чрезвычайно разнообразный, однако лежащий в целом в границах литературного языка и комбинирующий все его разновидности. Филологическая компетенция позволяет АМ сочетать маркеры многих стилей даже в пределах одного сообщения: *площадь обороны гыгыгы: Д кто из вас антиресно бу держать оборону))) просто она самая уютная и психокомфортная с видом на сталинку* (№ 534, 09.04., 11:00) Образования типа *гыгыгы, ууууу, дыдыды, аааааа* отнесем к идиоматическим маркерам эмоций (прагматический уровень в логике Ю.Н. Караулова [7]).

Словообразовательная специфика лексикона сообщений определяется важной технической чертой СМС-текста – стремлением к краткости, связанной и с необходимой для ответа скоростью, и с ограниченностью оплачиваемого бланка. Этим обусловлен как набор апокоп (*бу = будет, буш / бушь = будешь; не на мя про = не надо меня провожать*), синкоп (*чла = читала, Инет = Интернет, мона = можно*) в часто употребляемых словах и фразах, так и ряд окказиональных словосложений (*психокомфортная, самоличност, конец раб-дня*), аббревиаций (*ек, ов, тю* – сокращения по именам-отчествам, т. е. инициалы, обозначающие общих знакомых). Своего рода окказиональным удвоением является *бобо* в значении «болит» (№ 1020: *башка бобо*; № 1441: *голова бобо*), вносящее в дружелюбие оттенок детской речи (ср. *бо-бо*, например, в [17, с. 107]), «детскости», а значит, интимизирующее, фасцинирующее переписку.

²См. пример такого портрета в [14, с. 166–178].

Индивидуальный грамматикон АМ характеризуют выше выделенные примеры языковой игры («ошибки»), также соотносимые с вербально-семантической стороной сообщения. Модели оформления слова типа *оплачиваеццо – крючиццо –...; перероботко – шмоточниццо – курсовичко –...;* имеющие грамматическую природу, оказываются орфографически варьируемыми: *как жоницо – он разводица* (оба в № 1636, 27.07., 00:00); *не повернешса* (№ 1482, 17.07., 08:32) – *разберешсо* (№ 1457, 16.07., 09:27). Можно обнаружить и смешение моделей: *<...> у меня великая весенняя неурядицо в голове!* (№ 814, 08.05., 23:48, где оформление слова на -ца 1 типа склонения оказалось случайным образом совмещено с оформлением глагольных финалей -тся, -тсья в виде -ццо). Об этом пишет Н. Б. Мечковская: «Русскоязычные “чатляне” радостно открыли для себя, что школьные муки с выбором А или О в безударном положении, И или Ы после Ц и т. п. “напрасны”, потому что выбор не влияет на звучание; что *пруцца* ближе к реальному звучанию, чем *прутсья*, и т. д.» [13, с. 493].

Естественно, что абсолютное большинство лексических единиц относится к общепотребительному фонду: высокий, так сказать, «индекс» дружелюбия не позволяет адресанту уходить ни в область ругательств в чей бы то ни было адрес, ни в «заумь» лекций и просвещение адресата – что опять-таки «льет воду» на эмпатизацию текста, на переход рече-

236

вого произведения из требующего информативного восприятия в произведение, требующее восприятия *фасцинативного* [6, с. 15].

Языковая личность АМ описывается, скорее, как сильная, яркая, открытая, жизнерадостная (это совпадает и с характеристикой адресанта как человека, с характеристикой ее жизненной установки), что доказывается многочисленными примерами на вербально-семантическом и лингвокогнитивном уровнях.

Уровень прагматический при описании ЯЛ определяется наличием в тексте оценочных единиц [7], т. е. сигналов отношения автора к изображаемому. Это сигналы текстообразующей категории субъективной модальности [10, с. 108], или тональности, репрезентации которой содержательно связаны с психологическим самораскрытием автора [11, с. 210]. Тональность является полевой категорией [12], т. е. ее маркеры образуют в совокупности структуру, позволяющую на основании частотного и позиционного критериев выделить ядро и периферию [11, с. 212–213].

Объективность при частотном анализе 2700 сообщений была обеспечена выборкой сообщений, содержащих в сумме 100 лексических единиц⁴; случайность каждого СМС-текста поддерживается логикой выбора по номерам в виде арифметической прогрессии вида $A_1 + 300$ (каждое трехсотое сообщение) с начальным членом $A_1 = 112^5$. Таким образом, вероятностные данные, представленные ниже, основываются на сообщениях №№ 112, 412, 712, 1012, ..., 2512 (всего девять, соответственно идее взять каждое 112-е сообщение из каждой «трехсотки», каковых всего 2700: $300 = 9$), отправленных примерно по разу в каждом месяце.

Из 100 единиц выборки 24 слова морфологически относятся к служебным частям речи; из остальных 76 безусловно положительными эмотивами следует признать 28 единиц (36,9 %), а безусловно отрицательных не найдено ни одного. Выделенная доля могла бы показаться не такой значительной, если бы мы не отметили, что в число остальных 46 единиц входят:

- обращения *ты, ты* (сокр. от *тебя*);
- окказиональные словообразовательные модификации, придающие той или иной форме вид благозвучный, в некоторой степени ласковый (*пешкома* вместо *пешком*; *подходу* вместо *подхожу*; уже упомянутое *котэ*; *вяхохли* вместо *высохли* – опечатка?), нередко также преследующие цель краткости и приобретающие формы первых детских высказываний – «голофраз» [17, с. 96]: *бу, мя, ма (= мама), ещ, чо*;
- единицы, сами по себе эмотивно нейтральные, однако имеющие наведенную контекстными партнерами [16, с. 33] положительную окраску: № 2212 *ма принесла вкуснейший яблочный пирог* – все единицы, от субъекта *мама* до объекта *пирог*, оказываются в зоне положительной оценки за счет единицы *вкуснейший* – признакового слова в превосходной степени, т.е. выражающего признак в наивысшей степени, – а также сокращения *ма*.

При структурировании поля тональности СМС-сообщений перечисленные примеры составят дальнейшую периферию, исчислить которую в процентном отношении было бы верным даже с результатом $100 - 36,9 = 63,1$ % (все 46 единиц так или иначе оказываются погружены в положительное окружение). На уровне выражения эмоций, таким образом, дружелюбие АМ задает абсолютную, стопроцентно положительную, тональность.

В лексическом аспекте выделенные эмотивы (всего, напомним, их 28) почти всегда имеют сему «положительной оценки», выражаемую корневой морфемой (*прэкрасно*⁶, *(как) здорово, вкуснейший, удачного* (дня); *не мучь* – отрицание отрицательного задает положительное). Приведенные 5 единиц составляют ядро рассматриваемого поля; уже по их списку видно, насколько сильно за ними закреплены контекстные партнеры: *удачного дня, детей не мучь*. Эти формульные пожелания следует, вероятно, рассматривать без разрыва

⁴Об объективности вероятностных подходов при категориальном анализе текста см. [Бортников 2012: 19–21].

⁵Первое сообщение первого числа первого полного месяца, когда велась переписка – февраля 2013 г.

⁶На положительность рецепции влияет и модификация написания.

на составляющие их лексемы; тем самым *день, дети, пирог* вместе с остальным сообщением «втягиваются» в поле тональности, в состав его периферии.

В околоядерную, или приядерную, зону помещаются единицы, в которых положительная тональность задается словообразовательными аффиксами, но которые при этом не представляют собой окказиональных модификаций существующих словоформ: *одинарке, желтенькой, дождика*, (на) *велике* и др. Особо следует оговорить форму *у сельсика* (№ 1912) в значении «у магазина «Сельский»»: образованная по аналогии с *велик, телик*, она едва ли зафиксирована даже в существующих материалах по уральскому городскому просторечию (см., например, [18]), хотя и вероятно как редкое проявление, так сказать, просторечия районного, отличающего жителей района Семи ключей (в частности ул. Технической и Матросской, на перекрестке которых располагается номинируемый объект).

Рассматриваемые СМС-тексты содержат также репрезентации категории тональности, которые имеют знаковую природу, но единицами языка не являются. Это так называемые «смайлики» [19, с. 321; 13 и др.]. В текстах, попавших в выборку, зафиксировано три таких «графических выражения» положительных эмоций:

) – означает «улыбка» (9 раз на 100 слов);

))) – предназначено усилить, утроить улыбку (2 раза на 100 слов);

:-D – «рот до ушей» [19, с. 321] (1 раз).

Важно, что в текстах АМ «смайлик» всякий раз завершает собой синтагму, по сути заменяя собой знак препинания (либо являясь дополнением к «невыразительной точке» или «строгому знаку вопроса»):

№ 112 (1.02., 11:21): *это прекрасно, что мой кандидатский – цель жизни:-D тока седн хладно!!! надо бу идти быстро! буду у главпочты в 17!*

№ 2212 (10.09., 20:51): *на чо намекаш?))) ма принесла вкуснейший яблочный пирог, ты б его съел, наверное, с тарелкой)))*

АМ не только очень четко ощущает границу между синтагмами, но и чрезвычайно внимательна при расстановке эмотивов. Так, например, в выборку не попало ни одного текста, где было бы использовано одновременно два разных «смайлика» с похожим значением (например, одна и три круглые скобки). Четкая постановка символа-эмотива делает его соотносенным со всей синтагмой, а в конце всего сообщения – со всем СМС. В результате целый текст сообщения оформляется как положительное, безусловно помещенное в зону дружелюбия.

Таким образом, речевое портретирование через анализ СМС-текстов дает значительные выводы о языковой личности автора этих текстов. Вербально-семантический, лингвокогнитивный и прагматический уровни поддерживают гипотезу о том, что АМ – человек исключительно дружелюбный. Но «личность бесконечна, поэтому описание и осмысление большого и содержательного материала ставит едва ли не больше проблем, <...> чем дает конкретных ответов» [9, с. 173]. Возникают и требуют ответа в дальнейшем вопросы об измерении категории тональности (и фасциативности как «дружелюбной тональности») в СМС-тексте, а также о доказательстве того, как влияет на создаваемое речевое произведение филологически компетентная личность, – каковую представляет собой, без сомнения, АМ.

Список использованных источников

1. Астахова О.И. Речевой портрет политика как динамический феномен: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.И. Асташева. – Екатеринбург: [б. и.], 2013. – 23 с.
2. Астахова О.И. Речевой портрет политика как динамический феномен: дис. ... канд. филол. наук / О.И. Асташева. – Екатеринбург: [б. и.], 2013. – 247 с.
3. Борисова И.Н. Русский разговорный диалог / И.Н. Борисова. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – 246 с.
4. Бортников В.И. Категориальная идентификация варианта художественного текста: применение технологии контент-анализа к тематической цепочке в переводе «Потерянного Рая» 1777 г. / В.И. Бортников. – Saarbrücken: AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG. – 154, [8] с.

5. Грибоедов А. Горь от ума / А. Грибоедов // А. Грибоедов, А. Сухово-Кобылин, А. Островский. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1974. – 832 с.
6. Карасик В.И. Языковая матрица культуры / В.И. Карасик. – Волгоград: Парадигма, 2012. – 448 с.
7. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 263 с.
8. Коретникова Л.И. Контаминация языков в компьютерно-медийном дискурсе / Л.И. Коретникова // Проблемы речевой коммуникации: Межвуз. сб. науч. тр.; под ред. М.А. Кормилицыной, О.Б. Сиротининой. – Саратов: СГПУ, 2006. – Вып. 6. – С. 155–160.
9. Лютикова В.Д. Языковая личность и идиолект / В.Д. Лютикова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 1999. – 188 с.
10. Матвеева Т.В. Некоторые способы выражения субъективной модальности в публицистическом тексте / Т.В. Матвеева // Структура и семантика текста. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1988. – С. 108–116.
11. Матвеева Т.В. Тональность разговорного текста: три способа описания / Т.В. Матвеева // Stylistyka V. – Opole, 1996. – С. 210–221.
12. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий / Т.В. Матвеева. – Свердловск: Издательство Уральского университета, 1990. – 172 с.
13. Мечковская Н.Б. История языка и история коммуникации: от клинописи до Интернета: курс лекций по общему языкознанию / Н.Б. Мечковская. – М.: Флинта; Наука, 2009. – 584 с.
14. Милехина Т.А. Речевой портрет одного из предпринимателей города Саратова / Т.А. Милехина // Проблемы речевой коммуникации: Межвуз. сб. науч. тр.; под ред. М.А. Кормилицыной, О.Б. Сиротининой. – Саратов: СГПУ, 2006. – Вып. 6. – С. 166–178.
15. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 6-е изд. – М.: Астрель, 2006. – 944 с.
16. Холодович А.А. Опыт теории подклассов слов / А.А. Холодович // Вопросы языкознания. – 1960. – № 1. – С. 32–44.
17. Цейтлин С.Н. Очерки по словообразованию и формообразованию в детской речи / С.Н. Цейтлин. – М.: Знак, 2009. – 592 с.
18. Шалина И.В. Уральское городское просторечие: культурные сценарии / И.В. Шалина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. – 444 с.
19. Я познаю мир: Компьютеры и Интернет: Дет. энцикл. – М.: ООО «Издательство АСТ»; ООО «Издательство Астрель»; ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 393, [7] с.

Мовна особистість, що визначається як сукупність мовних висловлювань індивіда, є феноменом, необхідним сучасному антропоцентричному напрямку лінгвістики. Репрезентацією мовної особистості є мовленнєвий портрет, найбільш увиразнений в авторських текстах: художніх творах, листах, щоденниках. До таких яскравих індивідуальних мовленнєвих проявів належать і СМС-повідомлення з яскраво вираженим фасцинованим типом реценції, що стали у статті широким матеріалом для створення портрету конкретного користувача (АМ).

Ключові слова: лінгвістичний аналіз, мовленнєвий портрет, СМС, повідомлення, текст, фасцинація, мовна особистість.

Linguistic personality, defined as a unity of personal language representation, appears to be a phenomenon, demanded by the up-to-date anthropocentrism in linguistics. The linguistic personality is represented via its speech portrait, which is made up especially brightly on the basis of authorized texts: belles-lettres, messages, and diaries. The same type of texts, with a vividly expressed individuality, is also referred to SMS-messages with an obviously fascinating type of reception, which gave a wide material to build a portrait of a certain user in the article given.

Key words: linguistic analysis, speech portrait, SMS, message, text, fascination, linguistic personality.

Одержано 14.05.2014.

УДК 81 811 111

А.Л. СМОЛЯНА,
*аспірант кафедри англійської філології
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ФРЕЙМОВА ОРГАНІЗАЦІЯ РЕКЛАМНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО КОЛАЖУ (на матеріалі суперобкладинок англomовної літератури)

У статті розглядається мовленнєвий жанр рекламно-інформаційного колажу, наведеного на суперобкладинці англomовної літератури. Досліджено його семантичну структуру в контексті методики фреймового моделювання. Фреймова структура визначена як концептуальна модель РІК та представлена фреймами продуцента, об'єкта повідомлення, реципієнта та мети повідомлення. Для побудови універсальної семантичної структури РІК було застосовано акціональний фрейм та виявлено слоти, в яких актуалізується інформація у складі РІК.

Ключові слова: фрейм, семантична структура, слот, концепт, когнітивна модель.

Об'єктом статті є рекламно-інформаційний колаж (РІК) на суперобкладинці (СО) англomовної літератури, а *предметом* – його фреймова організація. Відповідно, *мета* нашого дослідження полягає у визначенні лінгвокогнітивних особливостей текстотипів, що входять до складу РІК. Мета передбачає вирішення таких *завдань*, як дослідження семантичної структури РІК та з'ясування типів фреймів, що лежать в його основі. *Матеріалом* дослідження слугували суперобкладинки англomовної літератури ХХ–ХХІ століття.

Мовленнєвий жанр «реklamно-інформаційний колаж» інтерпретуємо як прагматично обумовлену одиницю комунікації, яка являє собою завершене з точки зору смислу системне утворення, що характеризується сукупністю компонентів, об'єднаних в єдину макро-структуру, які сприймаються як цілісно, так і окремо, проте забезпечуються загальною референтністю до денотату реклами (книги). Це комунікативно-когнітивний феномен, мета якого полягає у встановленні кооперативної взаємодії між адресантом і адресатом. Моделювання текстового простору РІК у межах концептуальної парадигми базується на розгляді семантики тексту як форми фіксації знань людини, як ментальної репрезентації дійсності. Це дозволяє нам застосувати для семантичного опису РІК *методику фреймового моделювання*.

Серед найрізноманітніших способів презентації вербалізованої інформації найбільш стереотипним є фрейм. Основоположником теорії фреймів вважають М. Мінського, який називав фрейм «структурою даних для представлення стереотипної ситуації» [1, с. 7], що організують розуміння світу людиною в цілому, визначаючи її поведінку в реальній дійсності. Т. ван Дейк визначає фрейм як «одиницю конвенційного знання, згідно з яким організуються взаємні очікування та інтеракція» [2, с. 21]. Ж.В. Ніконова зазначає, що фрейм поєднує сферу когнітивного та мовного у процесі вербалізації інтенцій [3, с. 20].

А.Н. Баранов розуміє фрейм як концептуальну структуру, призначену для декларативного представлення знань про типову тематично єдину ситуацію, що складається зі слотів [4, с. 16]. Це визначення поєднує найважливіші характеристики фрейму, а саме його структуру та ситуативну зумовленість. Структура фрейму вважається дворівневою. Вона складається із верхівки (теми, макропропозиції) і слотів (терміналів), які заповнюються мікропро-

позиціями. Термінал / слот репрезентує предмет, його специфічні риси, а також інформацію про відношення між об'єктами і про їхні дії. М. Мінський зазначав, що наявність слотів не є обов'язковою у кожній окремій ситуації та може бути змінена залежно від конситуації [1, с. 8]. Разом із терміналами до складу фрейму входять і нетермінальні вузли, що містять конкретну інформацію щодо зображеного фреймом концептуального об'єкта та необхідні для висновків процедурні дані [5, с. 70].

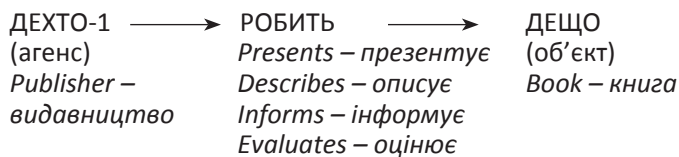
Під фреймовою організацією рекламно-інформаційного дискурсу (у термінах К.Я. Кусько [6, с. 118]) ми розуміємо концептуальну модель РІК, яка репрезентується як концептуальне модельне відображення комунікативної ситуації, що розвивається між актантами (продуцентом РІК та реципієнтом) та структурована фреймами продуцента, об'єкта повідомлення, реципієнта та мети повідомлення.

М.Л. Макаров зазначає, що фрейми мають конвенційну природу, бо вони здатні описувати те, що є найбільш типовим і характерним у конкретному соціумі й дискурсі [7, с. 152]. Конвенційність фреймової структури РІК визначає прототипові моделі його побудови, але передбачає й заповнення його варіативною інформацією. Наприклад, автор може по-різному структурувати РІК, надаючи одні дані та опускаючи інші, які він вважає менш важливими.

Стереотипний принцип побудови РІК корелює з відомою фреймовою моделлю С.А. Жаботинської «дехто – робить – дещо – де – коли – як – чому» [8, с. 83], де предикатний слот (робить) співвідноситься з акціональним фреймом.

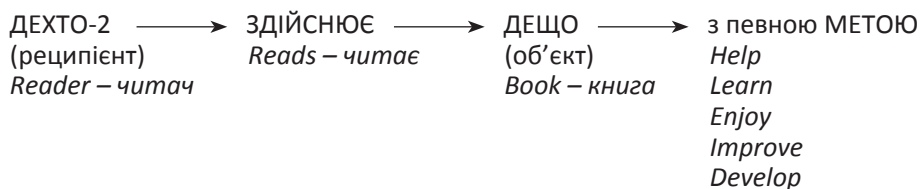
Тому застосування *акціонального фрейму* для побудови універсальної семантичної структури (прототипу) РІК є виправданим, оскільки він дозволяє нам структурувати стереотипну інформацію за семантичними елементами РІК та виявити зв'язки між семантичними складовими.

В акціональному фреймі конститuentами є декілька предметів, які наділяються семантичними ролями, а акцент зміщується на взаємодію одного предмета з іншими. Акціональний фрейм РІК має такий вигляд: ДЕХТО-1 РОБИТЬ ДЕЩО; ТАКИЙ ДЕХТО-2 ЗДІЙСНЮЄ ДЕЩО з певною МЕТОЮ. Цей фрейм представлений слотами ДЕХТО-1: ПРОДУЦЕНТ, що виступає в ролі агенса і репрезентується назвами видавництв (*Delacorte Press, Hyperion, Firebird Fantasy, Random House, Penguin, Routledge, Collaborative Press, Thames & Hudson, Universe, Picador, Harper Collins etc.*), робить ДЕЩО (КНИГА). Графічно можна подати цей фрейм так:



ДЕХТО-2: РЕЦИПІЄНТ у вигляді читача (агенса) здійснює ДЕЩО: читає книгу, з певною МЕТОЮ, яка полягає в отриманні знань, насолоді, приємних вражень, позитивних емоцій, вирішенні певних питань чи життєвих проблем, саморозвитку, вдосконаленні навичок та вмінь та інше (*to improve communication and get what you want* (Men are from Mars, Women are from Venus, by John Gray), *to enchant readers* (Dead Witch Walking, by Kim Harrison), *for spiritual perfectionism* (Messy Spirituality, by Michael Yaconelli), *to impart a fresh and renewed perspective on art* (Formula and Experience, by E.H. Gombrich), *to delight, perplex and stir the imagination* (The Wizard of Oz, by L. Frank Baum)).

Зобразимо цей фрейм графічно так:



Мовна реалізація фрейму РЕЦИПІЄНТ відбувається через експліковане пряме звернення до потенційного читача через вживання таких засобів експлікації, як займенник *you* та характеристика потенційних читачів за віком, соціальним статусом, вподобаннями за допомогою лексичних одиниць *adults, students, teenagers, fantasy lovers, professionals, amateurs, experienced readers, children, novice, managers*. Наявність переліку припустимих адресатів у 98% досліджуваних текстів свідчить про тенденцію до експліцитної реалізації категорії адресованості у РІК.

Прагматичне навантаження РІК зумовлює низький ступінь мовної експлікації фрейму ПРОДУЦЕНТА. У нашому випадку продуцентом РІК виступає колектив – видавництво, що публікує нові видання книг, та є вторинним продуцентом по відношенню до текстів РІК. У РІК агенсом дії, крім видавництва, виступає також фрейм КНИГА, що представлений автором та твором в анотації:

Приклад (Stewardship, by Peter Block)

[...] **Block unveils** new models of stewardship... **Block explains**...Block proceeds to demonstrate... **Block then spells out** extensive reforms needed in many areas...These far-reaching reforms are our best hope, **Block shows**, to enable democracy to thrive in our organizations [...]

В ролі ПРОДУЦЕНТА виступає автор, який розкриває зміст своєї книги через мовні одиниці *unveils, explains, spells out, shows*.

На мовну реалізацію фрейму МЕТА, яка не є чітко експлікована в РІК, спрямована ціла низка мовних засобів в анотації та цитатах з рецензій, зокрема дієслова з позитивними конотаціями (*help, discover, encourage, develop, balance, fascinate, change etc.*) та прикметники емоційної та раціональної оцінки (*practical, useful, thoughtful, informative, educative, astute, brilliant, remarkable, simple, etc.*)

Аналіз змісту текстів РІК показує, що слот РОБИТЬ ДЕЩО може бути представлений семантичними складовими у вигляді **презентації, опису** сюжету чи змісту, **оцінювання** об'єкта, надання фактологічної **інформації** про автора, книгу, видавництво. Залежно від цього можна виділити такі варіанти слоту РОБИТЬ ДЕЩО: ПРЕЗЕНТУЄ ДЕЩО, ОПИСУЄ ДЕЩО, ОЦІНЮЄ ДЕЩО, ПОВІДОМЛЯЄ [про] ДЕЩО.

Отже, у структурі РІК реалізуються дискурсивні ознаки слоту РОБИТЬ ДЕЩО, які виражаються у чотирьох прагматичних компонентах: презентаційному (семантична складова – *презентація*), інформаційному (семантична складова – *інформація*), дескриптивному (семантична складова – *опис*) та оцінному (семантична складова – *оцінка*). РІК являє собою прагматично обумовлену рекламно-інформаційну модель комунікації, яка спрямована на презентацію, опис, оцінку об'єкта (книги) та забезпечення необхідною інформацією про об'єкт. Кожен з цих компонентів містить набір композиційних складових, наявність яких у складі РІК може варіюватися. Тому структурі РІК властива *варіативність*. Це призводить до виокремлення облігаторних та факультативних композиційних складових.

Презентаційний компонент представляє назву рекламованої книги, автора, основну ідею, тему, цінність твору, що супроводжується зображенням. До цього компонента відносимо заголовки, підзаголовки, ім'я автора, ключову фразу, зображення. Серед них факультативними складовими є ключова фраза, підзаголовок. Цей компонент описується сценарієм: ПРОДУЦЕНТ ПРЕЗЕНТУЄ КНИГУ.

Наприклад, на СО книги Елісон Хантер-Фредерік «Hazard in the bog» семантичні складові презентаційного компонента РІК відповідають слотам: ПРОДУЦЕНТ: *Andulamb Publishing*

ПРЕЗЕНТУЄ КНИГУ: *Allison Hunter-Frederick, «Hazard in the bog», some mistakes last forever*, де слот представлений назвою твору, автором та ідеєю, що репрезентується в ключовій фразі.

Інформаційний компонент забезпечує адресата необхідною фактологічною інформацією про життя, творчість та успіхи автора, видавництво, що представляє книгу, рекламовану книгу та інші відомі твори письменника. До цього компонента належить біографія, логотип, рекламовані твори, останній з яких є факультативним. Компонент представлений сценарієм: ПРОДУЦЕНТ ПОВІДОМЛЯЄ [про] КНИГУ.

Наприклад, на СО книги Коліна Патемана «Unshackled Spirit» інформаційний компонент містить семантичні складові, що відповідають слотам:

ПРОДУЦЕНТ: *Fonthill Media*

ПОВІДОМЛЯЄ [про] КНИГУ: *Colin Pateman grew up in the south of England and spent the majority of his working life as polite officer. His key roles were in handling specialist search dogs and as a police search advisor, having been trained by the Royal Engineers. Colin is an avid collector of aviation memorabilia, gaining great satisfaction from the gathering and preservation from of personal accounts of Second World War pilots and aircrews. His previous books for Fonthill Media include Unwanted Hero and Goldfish, Caterpillars and Guinea Pigs, both published in 2012.*

Also by Colin Pateman [illustrations of the books Unwanted Hero, Goldfish, Caterpillars and Guinea Pigs]

Слот ПОВІДОМЛЯЄ [про] КНИГУ включає факти з життя автора, раніше написані книги, назву видавництва та рекламовані книги у вигляді ілюстрацій обкладинок.

Дескриптивний компонент представлений у вигляді тексту, в якому описується сюжетна, жанрова та тематична специфіка рекламованої книги. Сюди належить анотація, цитати з книги та авторські цитати, де наявність останніх двох складових є факультативною. Цей компонент можна описати сценарієм: ПРОДУЦЕНТ ОПИСУЄ КНИГУ.

Наприклад, дескриптивний компонент РІК можна продемонструвати на прикладі СО книги Ф. Скотт Фіджеральд «The Great Gatsby», де семантичні складові відповідають слотам:

ПРОДУЦЕНТ: *Scribner*

ОПИСУЄ КНИГУ: «*He must have looked up at an unfamiliar sky through frightening leaves and shivered as he found what a grotesque thing a rose is and how raw the sunlight was upon the scarcely created grass*».

Many consider The Great Gatsby the closest thing to the Great American Novel ever written. First published in 1925, it is the timeless story of Jay Gatsby and his timeless love for Daisy Buchanan. Gatsby lives in the New York suburb of West Egg, where those with «new money» reside. Gatsby's mansion is right across the bay from the home of his wartime love, Daisy Buchanan, pictured always in white.

Gatsby seeks to keep his illusion of Daisy as perfect alive. He uses his money, gained through illegal means, to do so, and uses his neighbor, Nick Carroway, to try to reach Daisy. The love of money as the root of evil is a pervading theme in this novel.

Слот ОПИСУЄ КНИГУ містить цитату з книги, де описується стан головного героя, та анотацію, в якій описується сюжетна лінія та жанрова специфіка книги.

Оцінний компонент акцентує увагу адресата на оцінці книги та автора літературними критиками та організаціями, що репрезентується у цитатах з рецензій та містить лише позитивні конотації. Ці структурні компоненти є облігаторними у складі РІК. Компонент представимо сценарієм: ПРОДУЦЕНТ ОЦІНЮЄ КНИГУ. Особливістю оцінного компонента є те, що ПРОДУЦЕНТ, видавництво, є вторинним, оскільки первинним продуцентом є автор тексту рецензії.

Наприклад, семантичні складові оцінного компонента РІК на СО книги С.Т. Джоші «The Assaults of Chaos» відповідають слотам:

ПРОДУЦЕНТ: *Hippocampus Press New York, W. H. Pugmire*

ОЦІНЮЄ КНИГУ: «*With this fantastic novel S. T. Joshi incorporates his thorough understanding of H.P. Lovecraft's life and times, couples it with an evocative imagination and superb writing style, and gives us one of the most astonishing novels that I have ever read. Lovecraft lives within these pages. The book is a commanding celebration of a man – and a genre!*» – *W. H. Pugmire*

Слот ОЦІНЮЄ КНИГУ містить лексичні одиниці, що позитивно оцінюють твір: *fantastic novel, evocative imagination, superb writing style, one of the most astonishing novels, a commanding celebration*. Первинний ПРОДУЦЕНТ представлений ім'ям критика *W. H. Pugmire*, вторинний – видавництвом.

Таким чином, семантичну структуру РІК можна подати у вигляді прототипової моделі:

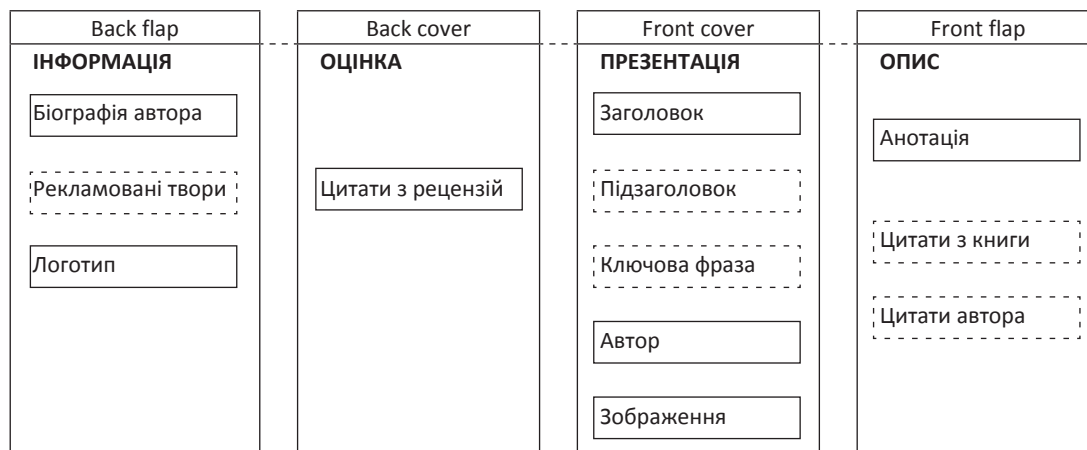


Рис. 1. Універсальна (прототипові) модель РІК на суперобкладинці англomовної літератури

Наведені концепти конституюють семантичні блоки, які відповідають структурним елементам СО (титульний, зворотний бік, передній та задній клапани) та утворюють універсальну (прототипову) модель РІК. Так, семантична складова ІНФОРМАЦІЯ подана на задньому клапані СО; ОЦІНКА – на зворотному боці; ПРЕЗЕНТАЦІЯ – на титульному боці; ОПИС – на передньому клапані СО. Суцільною лінією представлені композиційні складові, що є облігаторними у структурі РІК. Пунктирною лінією позначені факультативні компоненти.

Таким чином, для опису семантичної структури РІК був застосований метод фреймового моделювання, що базується на акціональному фреймі. Змістова та формальна стереотипність РІК свідчить, що створення РІК спрямоване на відповідний прототип, в якому були виявлені семантичні блоки – ПРЕЗЕНТАЦІЯ, ІНФОРМАЦІЯ, ОПИС, ОЦІНКА. Це дозволило нам конституювати універсальну когнітивну модель РІК. Перспективою дослідження є визначення варіативних моделей РІК та з'ясування їх фреймової організації.

Список використаних джерел

1. Минский М. Фреймы для представления знания / Марвин Минский. – М.: Энергия, 1979. – 152 с.
2. Dijk T., van. Studies in the pragmatics of discourse / Teun van Dijk. – The Hague: Mouton, 1981. – 331 p.
3. Никонова Ж.В. Фреймовый анализ речевых актов (на материале современного немецкого языка): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Ж.В. Никонова. – Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2009. – 41 с.
4. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику / А.Н. Баранов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
5. Наумова Н.Г. Англomовний комерційний контракт: лінгвопрагматичний та лінгвокогнітивний: дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.04 / Н.Г. Наумова. – Запоріжжя: ЗНУ, 2005. – 234 с.
6. Кусько К.Я. Фреймова вербалізація країнознавчого дискурсу // Мовні і концептуальні картини світу. – 2001. – № 5. – С. 117–121.
7. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
8. Жаботинская С.А. Концептуальный анализ: типы фреймов / С.А. Жаботинская // Вісник Черкаського університету. – Вип. 11. – Черкаси, 1999. – С. 12–25.
9. Жаботинская С.А. Концептуальный анализ языка: Фреймовые сети / С.А. Жаботинская // Мова. – Одеса: Астропринт, 2004. – № 9. – С. 81–92.

В статье рассматривается речевой жанр рекламно-информационного коллажа, представленного на суперобложке англоязычной литературы. Исследована его семантическая структура в контексте методики фреймового моделирования. Фреймовая структура определена как концептуальная модель РИК и репрезентирована фреймами продуцента, объекта сообщения, реципиента и цели сообщения. Для построения универсальной семантической структуры РИК был применен акционный фрейм и выявлены слоты, в которых актуализируется информация в составе РИК.

Ключевые слова: фрейм, семантическая структура, слот, концепт, когнитивная модель.

The article deals with the speech genre of the advertising-informational collage, presented on a book jacket of English literature. Its semantic structure in terms of frame modeling method is investigated. Frame structure is defined as a conceptual model of AIC and represented by frames of producer, object of message, recipient and aim of message. The actional frame is applied for constructing the universal semantic structure of AIC and the slots are elicited, in which information in compound of AIC is actualized.

Key words: frame, semantic structure, slot, concept, cognitive model.

Одержано 14.05.2014.

УДК 811.161.1373(07)

Н.Г. ПИРОГА,
*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри слов'янської філології
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(м. Луцьк)*

ПРО ЗМІНИ ПРАВОПИСУ СЛІВ З ПІВ-, НАПІВ- (ПОЛ-, ПОЛУ-) В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ МОВАХ

Статтю присвячено дослідженню проблемних питань українського та російського правопису слів з **пів-, напів- (пол-, полу-)**. Основна мета – проаналізувати та виявити суперечливі моменти орфографічних правил, беручи до уваги їхній історичний розвиток.

Ключові слова: український, російський правопис, орфографічні правила, традиція, написання разом, окремо, через дефіс, слова з пів-, напів- (пол-, полу-), зміни до правопису.

Правопис є відображенням мови на письмі – він має відображати якомога більше досконалість і гармонійність мови. Час від часу з'являється потреба привести правопис до відповідності з мовою – це спостерігаємо в кожній мові. «Мова – живий організм, система якого перебуває в постійному русі, тому ніякий правописний кодекс не може охопити всього того, що в ній наявне. Потрібно постійно враховувати нове в нашій мові, уточнювати, а може, й змінювати поодинокі елементи орфографії» [4, с. 42].

Український правопис пройшов довгий шлях перш ніж досяг своєї сьогоденної форми, але й через те, або саме тому, низка мовознавців (В.В. Німчук, В.М. Русанівський, І.Р. Вихованець, О. Кочерга, М.Я. Плющ, І.П. Ющук та ін.) вважали та вважають частину його правил недосконалими і складними. У цьому немає нічого несподіваного, це час від часу стає типовим для мови. Причини, чому потрібно вносити певні зміни до орфографії, очевидні.

Спроба створити в Україні єдину для українців усього світу правописну норму поєдналася зі спробою вдосконалити, або – ліпше тут сказати – змінити чинні правила. Однак часто спостерігаємо тенденцію підкреслити як причину змін тільки виправлення правил, уведених у 1933 та 1946 роках за рахунок приведення правопису у відповідність із орфографічними правилами сучасної української мови. «Вважаємо, що, виходячи з нинішнього стану лінгвосистеми, беручи до уваги шляхи її формування, враховуючи сучасні тенденції в розвитку та змагання в правописі, фахівці мають право не тільки спрощувати й уточнювати правила орфографії, а й надати повнокровне життя тим елементам української мови, які в часи тоталітаризму з політичних міркувань було несправедливо й примусово відтіснено на другий план чи на периферію спілкування або й зовсім заборонено. І це не є війною з мовою, а плеканням її неповторності й багатства», – пише В.В. Німчук [4, с. 45]. У мовних дискусіях досі чути ідеологію: для когось українська мова несе на собі тавро насильницької русифікації, а хтось стоїть насторожі, аби галичани вкупі з діаспорою не «опростачили» мову. Такий абсолютно ідеологічний відтінок мали головні аргументи учасників Великої правописної дискусії 1999–2000 років довкола проекту «Українського правопису» за редакцією В.В. Німчука.

У дискусіях на Інтернет-сторінках часто використовується слово «традиція». Традиції в правописі є, та іноді мовознавці надають перевагу різним, протилежним традиціям. Але чи можна вважати традиційним правопис, який створено на політичних, а не наукових підста-

вах, але правила якого існують протягом більше шістдесяти років? На цих правилах виросло не одне покоління та дотепер ними користуються. Якщо так, то як потім включити до нового правопису традицію діаспори? Ці питання собі задавав не один мовознавець. Справа в тому, що треба поставити питання, чи достатньо опрацьований існуючий правопис, чи відповідає він вимогам мови та чи відображає літературну мову та всі її закономірності.

Статтю присвячено дослідженню проблемних питань українського та російського правопису слів з **пів-, напів-, пол- полу-**. Основною метою є проаналізувати та виявити суперечливі моменти орфографічних правил, беручи до уваги їхній історичний розвиток. Хоча цій темі присвячено багато праць (Б.І. Осипов, В.Ф. Іванова, Т.Д. Григорьєва, Р.Й. Кочубей, М.В. Панов, Б.З. Букчина, І.П. Калакуцька, В.В. Лопатін, С.М. Кузьміна, С.Н. Зайцева), переважна більшість авторів знайомлять читачів тільки з власним поглядом – тому нашим завданням є показати різні точки зору мовознавців стосовно цієї проблематики. Матеріалами для цієї розвідки послужили різні редакції правил «Українського правопису», «Правил русской орфографии», низка довідників та словників, різні наукові статті, а також дискусії на Інтернет-сторінках.

Написання разом, окремо, через дефіс – це, мабуть, найважча і найпроблемніша ділянка правопису не тільки для іноземців, але й для самих українців, хоча цим правилом користуються, починаючи з правописом 1933 року. У середовищі українських мовознавців дискутується правило написання слова **пів** з наступним іменником. У чинному правописі існують три способи приєднання **пів- (напів-, полу-)** до іменників: **разом** (*піваркуша, півгоди-ни, півдюжини, півкарбованця*), **через дефіс** (у власних назв: *пів-Європи, пів-Києва*) та **через апостроф** (*пів'яблука, пів'ями*).

Наведемо ті правила, які найчастіше призводять до неправильного написання. «Разом пишуться...е) Складні іменники з першою частиною **пів-, напів-, полу-**: *піваркуша, півгоди-ни, півдюжини, півкарбованця, півколо, півмісяць, півогірка, пів'яблука; напівавтомат, напівоберт; полукіпок, полумисок*.

Примітка: Перед іменниками – власними іменами **пів-** пишеться через дефіс: *пів-Європи, пів-Києва*» [7, с. 85].

Дійсно, чинна настанова недосконала. Насправді тут ідеться не про складні, а префіксальні іменники з префіксами **напів-, полу-**. Такими є й частина слів із префіксом **пів-**: *півколо, півмісяць*. А там, де маємо **пів** та іменники в формі родового відмінка, йдеться про своєрідні сполуки іменників із словом **пів** у значенні «половина». Унаслідок прийнятого орфографічного правила у словники вводяться неіснуючі лексеми, які тлумачаться через іменник **половина**: *піваркуша* «половина аркуша», *півбока* «половина бока», *піввагона* «половина вагона», *піввідра* «половина відра», *піввіку* «половина сторіччя» і т. д. На відміну від російської мови, на правопис якої досі орієнтують українське правило, в українській мові існує слово (невідмінюване) **пів**, яке однозначно тлумачать як «те саме, що половина» (див.: Словник української мови. – К., 1975. – Т. 6. – С. 376–377).

У російській мові **пол-** – це частина слова «половина». «Древнерусское *поль* “половина, одна из двух частей целого” достигает праслов. * *rolъ* из * *rolu* ... В ней короткий *ъ* сменился на *ь*. Ср. косвенный падеж *пол-* (*полуяблоко*), где *у* сохраняется (Г.А. Качевская отмечает, что *ъ* является бывшей флексией род. падежа *ъ-основ*, которая со временем стала восприниматься как связующий гласный, в результате чего возник новый словообразовательный тип с первым компонентом *полу-*). Форма **rolu* развилась из **rolou* “половина”, первоначально, видимо, «отколота часть целого». Дифтонг *ou* на конце слога дал *ъ* (<ъ). Перед следующим гласным *ou* развился в сочетание *ов*, отсюда – *половина*. Что же касается самого корня **rol-*, то он... является производным при чередовании *e/o* от и.-е. **Phel-* “трескаться” (ср. др.-инд. *Phálati* “расщеплять, раскалываться”). В праславянском языке с корнем **rol-* был глагол *polti* “разрубить надвое” (Этимологический словарь (Цыганенко 1970: 354).

Неправильне написання слів з **пів-** можна пояснити не тільки впливом російського, але й польського правопису. Так, наприклад, О. Кочерга відзначає:

а) написання слів з **пів-** разом або через дефіс. Якщо йдеться про останній спосіб написання, то найбільше проблем створюють власні назви, що розпочинаються на *я, ю, є* (*Ялта, Юрмала, Європа*). В українській мові, згідно з нормами «Українського правопису», **пів-** з усі-

ма власними назвами слід писати через дефіс: *пів-Ялти, пів-Юрмалі, пів-Європи* (як і всі інші власні назви, наприклад, *пів-Києва, пів-Польщі*). Натомість до плутанини призводить інакше написання **пів-** із загальними назвами на *я, ю, є*: тут уживаємо апостроф. Наприклад: *пів'яблука, пів'юрти*. Таким чином, дуже часто можемо натрапити на помилки типу *пів'Європи*. А найчастіше (особливо на початкових етапах) це стосується написання і власних, і загальних назв: **пів-** написане окремо (за аналогією до польської мови), наприклад: *пів метра* (неправ.) – пор. з пол. *pół metra*;

б) відповідно «випливають» помилки у написанні слів з **напів-** (у польській мові їм теж відповідає *pół*, що пишеться разом з іменниками, прикметниками, прислівниками, дієприслівниками), оскільки в українській вони завжди пишуться разом. Наприклад: пор. *напіваристократ* – *półarystokrata*; *напівгіркий* – *półgorzki*; *напівлежачи* – *półleżąc* та ін. [2].

Автори проекту 1999 р. запропонували писати слово **пів** окремо від іменників, якщо воно є у значенні «половина». Тим було б можливо відрізнити їх від похідних іменників із префіксом **пів** (*південь, півколо, півмісяць*), прикметників (*півгодинний*) та присудкових слів (*півбіда*). Частина лінгвістів, між якими можемо назвати В. Німчука та І. Вихованця, попереджують, що дійсний правопис називає префіксальні іменники із префіксом *пів-* (*півколо, півмісяць*) помилково складними іменниками так само як сполуки іменників зі словом **пів** у значенні «половина» (там, де є **пів** та іменники у формі родового відмінка) і таким чином їх між собою замінює. І. Вихованець вказує на те, що «...написання числівника **пів** з іменником у родовому відмінку разом, через дефіс і через апостроф є некоректним орфографічним фактом, який потрібно виправити, і не впливає на функціональне розуміння його (числівника **пів**) як окремого слова... Числівник **пів**, подібно до інших (починаючи з п'ять) числівників у кількісно-іменникових сполуках, є граматично панівним, опорним словом. Форма ж родового відмінка в кількісно-іменникових сполуках – типова форма причислівникового залежного іменника. Єдина відмінність полягає в тому, що з числівником **пів** іменник має форму родового відмінка однини: *пів відра, пів міста, пів ями, пів будинку, пів апельсина* (форма множини тут виступає з іменниками, що вживаються тільки в множині), а недробові числівники (починаючи від числівника п'ять) вимагають форми родового відмінка множини» [1]. (Пор.: *п'ять відер – пів відра, шість вікон – пів вікна, сім будинків – пів будинку, вісім апельсинів – пів апельсина*).

Однак один із опонентів змін дійсного правила В.М. Русанівський вважає, що треба пам'ятати, що «в орфографії, як і в природі, діє закон збереження енергії: десь усунеш суперечність, а вона виявить себе в іншому місці. Якщо у згоді з чинним правописом пишемо *піввідра – піввідерний, півкілометра – півкілометровий, півлітра – півлітровий* (і *півлітрівка*), то з введенням нового правила, по-перше, зникає ця гармонія (*пів літра, але півлітровий, пів відра, але піввідерний* і под.), по-друге, виникає контрверс між іменниками, в яких **пів-** відіграє роль префіксоїда, і словосполученнями з **пів** у значенні «половина»: *півсотня – пів сотні, півтонна – пів тонни* (тонни?). Отже, те, що сьогодні підпадає під правило, стає винятком, і навпаки» [5].

Проект В.В. Німчука 1999 р. пропонував спростити правило: замість трьох правил написання числівника **пів-** з іменниками (разом, через дефіс, через апостроф), пропозиція авторів проекту застосовувала лише один спосіб: написання із залежним іменником окремо. Щодо похідних від цієї сполуки одиниць (складні прикметники і складні іменники), вони утворюються, як і від інших числівників: *пів року – піврічний, півріччя як і п'ять років – п'ятирічний – п'ятиріччя*. Іван Ющук, автор проекту правопису 2008 р. (видано приватним видавництвом в авторській редакції для обговорення) приєднується до пропозицій проекту 1999 р. писати **пів** окремо: *Пів* у значенні «половина» писати окремо (розрізняти: *вітер* з *півдня* і *минуло пів дня*).

Сучасний російський правопис регламентується «Правилами російської орфографії та пунктуації», що діють з 1956 р. (готувалися ще в 30-ті роки ХХ ст.) Зрозуміло, що з часом вони «відстали від життя», не відповідають повною мірою сучасному стану російської мови і орфографічній практиці, а тому потребують уточнень, поправок. Виходячи з цих потреб, в Інституті російської мови ім. В.В. Виноградова РАН було вирішено підготувати нову, перероблену і доповнену, редакцію «Правил» [3]. У той же час необхідно підкреслити, що про жодну реформу правопису мова не йде. В.В. Лопатін пише: «Современное русское письмо

и не нуждается в упрощениях. Лишь в отдельных случаях предлагается устранить логически неоправданную сложность правил...» [6, с. 8]. У проєкті зміни стосуються тільки суперечливих випадків. Так, наприклад, пропонують писати **пол-** завжди через дефіс. Головна причина розбіжностей з рекомендаціями українських проєктів, очевидно, полягає в тому, що в українській мові **пів** – окреме слово, а в російській **пол-** – частина слова «половина». Ця морфема, безумовно, є кореневою, оскільки зберігаються генетичні смислові зв'язки з давньоруським словом **ПОЛЬ*; якщо ж компонент **пол-** втрачає вихідне значення, піддається абстрагуванню, є підстави вважати, що ця морфема тягнє до префікса, тобто є префіксоїдом.

Однак на сьогодні систему російського сучасного правопису становлять «Правила русской орфографии и пунктуации» 1956 року і базований на них «Орфографический словарь русского языка». Ці «Правила» поки що чинні і лежать в основі всіх словників і довідників з орфографії та пунктуації та є базою змісту шкільних програм з російської мови. А тому більшість відомих ще Гроту «невирішених питань російського правопису» так і залишилися у Правилах 1956 р. Розглянемо докладніше ці правила.

Дефисное написание слов с пол-:

1. Если вторая часть слова начинается с гласной: пол-арбуза, пол-огурца.
2. Если вторая часть слова начинается с буквы **л**: пол-литра, пол-лимона, пол-ложки.
3. Если вторая часть слова является именем *собственным*: пол-Москвы, пол-Франции.

Слитное написание слов с ПОЛ-:

1. Если вторая часть слова (обычно существительное в форме родительного падежа) начинается с согласной: полвторого, полдороги, полстакана, полчаши, полдыни.
2. Если вторая часть слова *не в форме родительного падежа*: поллитровка.
3. ПОЛУ- всегда пишется слитно: полугодовой, полчасовой.

Раздельное написание слов с ПОЛ-:

1. Если между ПОЛ- и словом стоит имя прилагательное или местоимение: пол большого дома, пол моей книги, пол столовой ложки, пол твоего обеда.
2. Количественные сочетания, включающие слово **половина**: Семь с половиной метров.

P.s. Пол чайной чашки (раздельно) (Правила 1956).

Орфографічна комісія (до 1964 р.), головою якої був В.В. Виноградов, запропонувала свій проєкт. Вчені спробували зробити російську орфографію максимально простою і логічною. Ось витяг із положень їх роботи:

• Сочетания с пол- (половина) с последующим родительным падежом существительного или порядкового числительного писать всегда через дефис.

Порівняймо правило «Правописание слов с первой частью **пол** или числительным».

1. Правило. Числительное **пол** в составе сложного слова пишется через дефис, если вторая часть начинается с гласной буквы, согласной **л** или с прописной буквы (*пол-лица, пол-литра, пол-ёлки, пол-ярда, пол-оборота, пол-Сибири*). В остальных случаях **пол** пишется слитно (*полметра, полстола, полдень, полночь, полкило, полвторого, полдневный, полстолько, полйогурта*). **Пол** пишется раздельно со словосочетанием (*пол нашей квартиры, пол квартиры отца*). Исключение: *поллитровка* (Див. Розенталь 1999).

Розбіжності у формулюваннях цього правила стосуються трьох критеріїв: частиномовної характеристики слова, вказівки на родовий відмінок другої частини слова і написання другого кореня з великої літери. Так, в правилах 1956, 1961, 2006 рр. описується тільки поєднання **пол-** з іменником у родовому відмінку, в правилах 1970, 1998 рр. не накладаються обмеження ні на частину мови, ні на відмінок (тобто формулювання тотожне наведеному вище). Зазначені розбіжності призводять до різного опису невеликого ряду слів. Наприклад, слово *поллитровка* не вважається винятком на тій підставі, що друга його частина не є іменником у формі родового відмінка, хоча ця вимога не була висунута як обов'язкова. Усі слова з другою частиною, яка не збігається з формами родового відмінка, не підпадають під формулювання правила або вважаються словниковими. Таких слів у російській мові не так багато: *полдень, полночь, полдневный, полнощный, полкило, полпиво, полстолько (и полстолька), полбутылка, полкилограммовый, полкилометровый, пол-литровый, полметровый, полмиллиардный, полмиллионный*. Прикметники з **пол-** замінюють у сучас-

ній російській мові прикметники з **полу-**. Слово *пол(-)литровый* має двояку кодифікацію: написання разом (*поллитровый*) в Граматичному словнику А.А. Залізняка і дефісне написання (*пол-литровый*) у Російському орфографічному словнику (2005) (розмовний варіант *полулитровый*) як утворене від іменника *пол-литра*, а не *поллитровка*.

Третій критерій стосується аббревіатур, які пишуться великими літерами, або слів, що починаються з великої букви. Так, забороняється написання однієї великої літери в середині слова без дефіса, тому рекомендується дефісне написання **пол-**, «якщо друга частина являє собою власну назву й тому пишеться з великої літери» (Правила 2006, § 151, с. 161), напр. рос. *пол-Байкала*. І хоча у всіх посібниках приклади наводяться однотипні, спроби застосувати формулювання до аббревіатур дають різні результати. Так, згідно з Правилами 2006 р. слід писати *полПТУ* (так як ПТУ містить три великі літери і не є власною назвою), *полЦСК* (так як ЦСК містить три великі букви, хоча і є власною назвою). Згідно з умовами правила (Кайдалова, Калинина, 1998) слід писати *пол-ПТУ*, *пол-ЦСК* через дефіс (в обох випадках – перед великою літерою), згідно з правилами (Валгина, Светлышева, 2002) слід писати *полПТУ* разом (як не перед власною назвою), *пол-ЦСК* – через дефіс (як перед власною назвою). У пропонуваніх правилах (Розенталь, 2001) обрано формулювання, згідно з яким ставиться дефіс перед будь-якою великою буквою: *пол-ПТУ*, *пол-ЦСК*, *пол-Москвы*, *пол-Америку*.

Проект 2000 нового «Свода правил русской орфографии...» пропонує: «Все существительные с первой частью **пол-** писать единообразно – через дефис, т.е. писать не только *пол-лимона*, *пол-апельсина*, *пол-яблока*, *пол-Москвы*, но и *пол-мандарина*, *пол-километра*, *пол-дома*, не только *пол-одинадцатого*, но и *пол-двенадцатого* и т. п.» [6]. Уніфікація написань з **пол-** замінює колишнє правило, за яким розрізнялись написання з **пол-** перед приголосними, крім **л** (разом) і написання з **пол-** перед голосними, приголосною **л** і перед великою буквою (дефісне). Новий «Свод» покликаний зіграти роль нового закону. Його уже схвалено орфографічною комісією, головою якої є В.В. Лопатін, проте ще не затверджено і не опубліковано. Це означає, що на сьогоднішній день ми маємо справу з проектом «Свода правил...», тобто з проектом закону. Складність ситуації посилюється тим, що останнім часом з'явилися словники, які частково слідують «Своду», а не «Правилам». Розбіжність стосується і написання складних слів: разом або через дефіс. Так, наприклад, слова *полквартиры*, *полмашины*, *пол-яблони*, *пол-абрикоса*, *пол-лимона*, *пол-Москвы* в усіх словниках писалися в повній відповідності з «Правилами». Однак у деяких нових словниках, підготовлених співробітниками Інституту російської мови (див., наприклад, «Русский орфографический словарь» под ред. В.В. Лопатіна), усі ці слова пишуться через дефіс, що відповідає вже рекомендаціям «Свода».

Положення проектів багато спрощують правопис, бо вони спрямовані на універсальзацію правил та зменшення кількості винятків. Слово «**нів**» існує в українській мові як самостійна лексична одиниця, то й повинно писатися окремо. У російській мові **пол-** є частиною слова (префіксоїдом), тому переважно проекти пропонують написання через дефіс.

Отже, дискусія мовознавців і практиків потрібна, щоб пропозиції були максимально зорієнтованими на практику сучасної мови, а не диктувалися бажанням нівелювати зміни, запроваджені «сталінським» правописом. Правопис перестав бути усталеною нормою: дискусія вийшла далеко за межі кабінетів мовознавців і загрожує розхитуванням навичок писемної мови. Наслідком такої правописної анархії може бути повзуча неграмотність. За роки, що минули, потреба в усталеному – не просто новому! – правописі стала лише очевидністю. Та ще гостріше стоїть питання, як гарантувати дотримання майбутнього правопису. Як унеможливити існування альтернативних правописів, що стало реалією перехідного етапу, який зтягнувся до непристойності? І хоча офіційно ні «Український правопис», ні «Правила русской орфографии...» не змінилися, їх авторитет серйозно захитався. Практикам доводиться самостійно обирати, яким про(є)ктом правопису користуватися. Отже, консенсус вкрай необхідний, хоча б з огляду на те, щоб майбутня мовна конституція не була такою ж декларативною й необов'язковою до виконання, як чинний правопис.

Список використаних джерел

1. Вихованець І. Ненаукові пристрасті навколо українського правопису / І. Вихованець // Українська мова. – 2004. – № 2. – С. 3–25.

2. Кочерга О. Правопис чужомовного походження [Електронний ресурс] / О. Кочерга. – Режим доступу: <http://pravopys.vlada.kiev.ua/pravopys/pozytyv/krytyka2.htm>
3. Молдован А.М. О подготовке переработанного издания «Правил русской орфографии и пунктуации» / А.М. Молдован // Русская речь. – 2001. – № 2. – С. 42–46.
4. Німчук В.В. Доля проекту нової редакції «Українського правопису» / В.В. Німчук // Українська мова. – 2004. – № 1. – С. 3–24.
5. Русанівський І. Стосунок «Проекту» до реального українського правопису / І. Русанівський // Мовознавство. – 2002. – № 6. – С. 92–98.
6. Свод правил русского правописания. Орфография. Пунктуация: проект / под. ред. В.В. Лопатина. – М.: Азбуковник, 2000. – 956 с.
7. Український правопис / АН України, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні, Інститут української мови: 5-те вид., стереотипне. – К.: Наукова думка, 1996. – 240 с.
8. Український правопис: проект / В.М. Русанівський та ін.; Українська національна комісія з питань правопису. – К.: Науково-видавничий центр НБУ ім. В.І. Вернадського, 2003. – 168 с.

Статья посвящена исследованию проблемных вопросов украинского и русского правописания слов с **пів-, напів- (пол-, полу-)**. Основной целью является проанализировать и выявить спорные моменты орфографических правил, принимая во внимание их историческое развитие.

Ключевые слова: украинское, русское правописание, орфографические правила, традиция, написание слитно, отдельно, через дефис, слова с **пів-, напів- (пол-, полу-)**, изменения в правописании.

To research the problem for Ukrainian and Russian spelling words with **semi-, half-**. The main objective is to analyze and identify controversies spelling rules, taking into account their historical development.

Key words: Ukrainian, Russian spelling, spelling rules, tradition, writing together, separately, hyphenated words with **semi-, half-**, changes in spelling.

Одержано 21.04.2014.

УДК 811.112.2

I.P. BORYSSEWYCH,
*Oberhochschullehrerin des Lehrstuhls für Anglistik,
Dolmetschen und Übersetzen
von der Alfred-Nobel-Universität, Dnipropetrowsk*

ROLLE DER ANSCHAULICHKEIT BEI DER ARBEIT AN DEN HÖRTEXTEN

The article is aimed at analyzing some aspects of communicative methods in teaching foreign languages, in particular the visual methods used for the listening skills development.

Key words: educational competence, communicative approach, internal and external visualization; imaginative, schematic, image-bearing, multireceptor, analytical, aspect-language visualization; voluntary and involuntary attention.

I n der heutigen Gesellschaft der Informationstechnologien, internationalen Integration, immer engeren Geschäftsbeziehungen zwischen den in- und ausländischen Partnern, hohen Anforderungen an Arbeitskraft ist auf das Erlernen der Fremdsprachen einen immer höheren Wert zu legen. Die Fachleute, die über gute Fremdsprachenkenntnisse verfügen, können bestimmt als konkurrenzfähiger betrachtet werden, die mehr Chancen haben, eine gute Stelle auf dem Arbeitsmarkt zu finden.

Der Bildungsprozess sieht aktive Mitarbeit aller Studierenden, einschließlich des Lehrers vor. In diesem Prozess treten sie als gleichberechtigte Subjekte auf. Aufgrund dieser Prinzipien kann die Anschaulichkeit als Grundlage der Erkenntnis der Umwelt sowie als eines der Instrumente beim Erlernen der Fremdsprachen betrachtet werden. Dabei wird eigene Erfahrung des Studierenden verwendet und weiter entwickelt.

Bei der Anwendung der Anschaulichkeit sind bestimmte Regeln einzuhalten: das Wesen des vorzulegenden Objekts soll systematisch aber nur teilweise zum Vorschein gebracht werden, damit alles Neue sich auf das schon Bekannte stützen könnte. Der Übergang zum Neuen ist erst dann zweckmäßig, wenn das Vorhergelernte schon angeeignet ist. Das Objekt wird zuerst als Ganzes betrachtet und erst dann werden seine einzelnen Teile bzw. Eigenschaften analysiert. Das Objekt ist von den Studierenden richtig gesehen und verstanden zu werden.

Der praxisfremden Theorie werden zurzeit von mehreren Sprachwissenschaftlern die kommunikativen Lehrmethoden vorgezogen. Dieser Meinung sind unter anderen I. Bim [2], N. Ges [4], E. Passow [9], G. Rogowa [10], W. Safonowa [11], W. Skalkin [12],

Über sachkundiges Herangehen zur Ausbildung spricht zum Beispiel A. Chutorskoj. Er unterstreicht, dass die Ausbildung nicht nur Kenntnisse über Wirklichkeit sondern auch die Realität selbst einschließen soll. Die Studierenden sollen in den Vorgang der Erforschung und Analyse von realen Erscheinungen, Objekte, Aktivitäten einbezogen werden. Dank den auf solche Weise von den Studierenden selbstständig erworbenen Kenntnissen, Fähig- und Fertigkeiten wird eine Reihe persönlicher Eigenschaften gebildet: kognitive, kreative, methodologische, kommunikative, weltanschauungsbildende Eigenschaften. Dank der Entwicklung dieser Eigenschaften werden die wichtigsten Ausbildungskompetenzen gefördert:

- kulturelle,
- bildungs-kognitive
- Informationskompetenz
- kommunikative

- soziale Arbeitskompetenz
- Kompetenz persönlicher geistiger Entwicklung [13, s. 2].

Diese Grundprinzipien sind bei dem Erlernen der Fremdsprachen nicht mehr wegzudenken. Bei der Kommunikation werden von uns sprachliche Zeichen verwendet und auf solche Weise kann unsere Weltanschauung den Gesprächsbeteiligten überreicht werden, infolgedessen im Gehirn bestimmte Assoziationen entstehen. Da die sprachlichen Zeichen als solche die Objekte nicht widerspiegeln können, soll der Unterricht anschaulicher gestaltet werden, damit richtige Assoziationen in der fremden Sprache entstehen könnten.

An der Erkenntnis der Wirklichkeit beteiligen sich alle Sinnesorgane des Menschen. Deshalb drückt das Prinzip der Anschaulichkeit bei den Studierenden die Notwendigkeit der Bildung von den Vorstellungen aufgrund aller sinnlichen Wahrnehmungen von Gegenständen und Erscheinungen aus. Aber der Umfang der von den Sinnesorganen aufzunehmenden Information ist unterschiedlich. Nach Ansicht einiger Experten, während das Hörorgan für einen bestimmten Zeitabschnitt 1000 Informationseinheiten aufnimmt, das Tastorgan – 10 000, so nimmt das Sehorgan – 100 000 solcher Einheiten wahr, also rund 80% der Informationen über die Außenwelt bekommt man mithilfe der Sehkraft

Solche Tatsache in Betracht zu ziehend, stellt N. Galskowa das Anschaulichkeitsprinzip auf die erste Stelle. Aber die Anschaulichkeit stützt sich nicht nur auf Sehkraft, sondern auch auf alle anderen Sinnesorgane. Wenn neben der Sehkraft die Information auch durch das Hörorgan aufgenommen wird, so läuft dieser Vorgang viel effektiver und schneller durch [3, s. 63].

W. Artjomow bestimmt die Ergebnisse, die in Zusammenhang mit dem Einsatz der Anschaulichkeitsmittel im Unterricht an den Tag kommen. Dank dem Anschaulichkeitsprinzip bei der Einführung des Lehrstoffes wird psychische Tätigkeit des Lernenden mobilisiert, was bei den Studierenden das Interesse an dem Erlernen der Fremdsprache erweckt, und was die unwillkürliche Aufmerksamkeit auf solche Weise beeinflusst, dass der Umfang des angeeigneten Stoffes zunimmt. Im Gegensatz dazu nimmt die Müdigkeit ab und wird Kreativität entwickelt [1, s. 219].

Über die Entwicklung der Rolle der Anschaulichkeit im Unterricht spricht W. Artjomow. Er weist darauf hin, dass die Palette der Anschaulichkeitsinstrumente immer mannigfaltiger wird im Vergleich mit den früheren Zeiten, als nur die einfachsten Möglichkeiten zur Verfügung standen, die Lernenden mit einem Objekt bzw. einer Erscheinung bekanntzumachen, indem Tabellen, Bilder und Gegenstände selbst verwendet werden konnten [1, s. 227].

M. Demjanenko unterscheidet zwischen zwei Arten der Anschaulichkeit: der **äußeren** und der **inneren**. Zur äußeren Anschaulichkeit gehören Bilder, Tabellen, Grafiken usw. Innere Anschaulichkeit, das heißt, sprachliche, wird durch tonaufnehmende und tonwiedergebende Einrichtung gewährleistet [5, s. 68].

Dabei wird der grammatische und syntaktische Aufbau der Mutter- und Fremdsprache verglichen. Dazu gehören Kontext, Wortbildung, Satzmodelle. Die wortwörtliche Übersetzung trägt dazu bei, einigermaßen die Bestandteile der Sätze und Wortverbindungen zu bestimmen, aber dabei brauchen wir vorsichtig zu sein, besonders wenn es um die deutsche Sprache geht (z.B. den Aufbau des deutschen Satzes in Betracht zu ziehend), weil wörtliche Übersetzung sehr oft nicht korrekt sei und den Sprachnormen widerspricht [7, s. 23].

Anschaulichkeit heißt, den Unterrichtsstoff so darzubieten, dass die Studierenden ihn mit Hilfe ihrer Sinnesorgane und entsprechend ihrer Auffassungsgabe umfassend und zutreffend erkennen können. Eine Anschauung liegt dann vor, wenn das Erkannte in seinen Details in sich schlüssig und als Ganzes widerspruchsfrei den Vorerfahrungen zugeordnet werden kann. Vor allem Kinder und Jugendliche sind auf Veranschaulichung angewiesen, denn sie steigern Lerneffektivität und Gedächtnishaftung.

In der Reformpädagogik wurde Veranschaulichung von vielen Seiten gefordert. Rousseau sprach von der «Erfahrung an den Dingen», während Pestalozzi die «Anschauung als Bildungskraft» einforderte.

Das didaktische Prinzip der Anschaulichkeit hat in der Geschichte der Didaktik eine lange Tradition. Es wurde im Laufe der Neuzeit entwickelt, um Grundsätze für das Lehren abstrakter Sachverhalte, vor allem bei Kindern, zu vermitteln. Es wendet sich gegen eine didaktische Praxis, die auf das Aneignen und Wiedergeben unverstandener Worthülsen hinausläuft.

Wer Anschaulichkeit fordert, möchte demgegenüber sicherstellen, dass abstrakte Sachverhalte tatsächlich verstanden und als kognitive Operationen angewendet werden können. Die Verwirklichung dieses Prinzips geschah und geschieht vor allem durch die Verwendung konkreter Beispiele und Analogien, Vergleiche und Bilder, Gleichnisse und Schemata.

Dabei ist allerdings darauf zu achten, dass keine falschen Beispiele oder Vergleiche verwendet werden, weil sonst falsche kognitive Operationen entwickelt werden. Der Lehrvorgang geschieht nicht in realem Leben, sondern in einer Lehranstalt. Und die Aufgabe der Anschaulichkeitsmittel besteht nicht nur darin, das Gedächtnis der Studierenden mit einer großen Menge sinnlich-anschaulichen Eindrücken zu bereichern, sondern, in erster Linie, ihr kreatives Denken zu entwickeln.

Es gibt zwei Möglichkeiten, Anschaulichkeitsmittel zu verwenden. Im ersten Fall tritt die Anschaulichkeit als ein Ausbildungsmittel auf und im zweiten Fall – als Mittel der Erkenntnis. Im ersten Fall helfen speziell ausgewählte visuell-auditive Muster (Tonaufnahme, Tabellen, Schemata, Lehrbilder, Filme und Videos, Computerprogramme) den Studierenden Aussprache, Wortschatz und grammatische Regeln zu beherrschen, ihre Hörverständnissfähigkeiten zu entwickeln, ihre Meinung nach den gelernten Themen auszudrücken. Im zweiten Fall treten die Anschaulichkeitsmittel als eine Informationsquelle und machen die Studierenden mit dem Land der von ihnen zu studierenden Fremdsprache bekannt. Unter dem Prinzip der Anschaulichkeit kann man Demonstration des sprachlichen und extralinguistischen Materials zwecks seines besseren Verständnisses, der Aneignung und Nutzung beim Kommunikationsvorgang verstehen. Das Anschaulichkeitsprinzip hat folgende Funktionen zu erfüllen: ausbildende, entwickelnde und erzieherische [3, s. 73].

Ziel des Prinzips der Anschaulichkeit ist es, den Studierenden eine möglichst konkrete Vorstellung des Unterrichtsgegenstandes zu gewähren. Diese Vorstellung soll derartig konkret sein, dass sie Konkretisierungen und Abstraktionsschritte ermöglicht. Da die Anschauung und Erfahrung miteinander verbunden sind, finden sie im direkten Kontakt vom Lernenden und Lerngegenstand statt. Darunter werden die Primärerfahrungen verstanden.

Als Sekundärerfahrungen bezeichnet man vermittelte Erfahrungen durch Arbeitsblätter, Texte, Bilder, Modelle und Hinweise. Sekundärerfahrungen fokussieren meist bestimmte Merkmale der Originale.

Der Gedanke darüber, dass man das Erlernen der Fremdsprachen mit dem Hörverständnis beginnen soll, gehört dem englischen Methodiker H. Palmer [8, s. 3].

Was Methode des Hörverstehens anbetrifft, so finde ich, dass obwohl die ziemlich gut entwickelt ist, wird nicht von allen Lehrern der Entwicklung dieser Fertigkeit genug Aufmerksamkeit geschenkt. Ihrer Meinung nach werden sich diese Fertigkeiten mit der Zeit von selber beim Sprechen entwickeln. Die meisten nicht trainierten Leute nehmen nur 30% des Gehörten auf, 70% des Materials gehen verloren. Der Vorgang des Hörverständnisses hängt unmittelbar von den Eigenschaften des kurzfristigen sowie des Umfangs des langfristigen Gedächtnisses, der Qualität des logischen und Hörgedächtnisses ab. Wenn wir mit den unbekannten Leuten sprechen, nehmen wir ihre Sprache auf unterschiedliche Weise auf. Von besonderer Bedeutung sind hier die Aussprache, Lautstärke, Klangfarbe, individuelle Abweichungen von der Norm. Ein schnelles Redenstempo verändert die Qualität der Laute und erschwert damit Wahrnehmung der Informationseinheiten. Der Hörtext ohne visuelle Unterstützung beschränkt die Möglichkeiten des Hörenden, die retrospektive Analyse zu benutzen, seine Aufnahme auf Grund des Hörgedächtnisses zu kontrollieren, logische Bindungen zwischen den gehörten Tatsachen zu bilden.

Aufnahme und Verständnis der Monologe und Gespräche hat ihre Besonderheiten. Schwieriger ist es, unseres Erachtens, die Gespräche zu verstehen, wenn daran mehr als zwei Gesprächspartner teilnehmen, deren Lautfarbe ähnlich ist. Dabei ist der Hörende am Gespräch nicht beteiligt und sieht die Sprechenden nicht. Eine logisch aufgebaute monologische Rede wird leichter aufgefasst. Beim Hören der Gespräche ist es leicht, den Faden des Gesprächs wegen eines unbekannten Wortes zu verlieren. Infolgedessen entstehen die Verständnislücken, die stören, das weiter Gesagte zu begreifen. Im Unterricht müssen alle Mechanismen des Hörverständnisses geübt werden. Man trainiert Aktivität, Konzentration, Erweiterung des Informationsumfangs, Beachtung der Reihenfolge der Ereignisse, Fähigkeit zu prognosieren und zu transformieren.

Beim zu langsamen Redenstempo wird die Verallgemeinerung des Gehörten erschwert. Das schnelle Tempo stört den Redensstrom zu entziffern.

Bevor mit den Hörtexten begonnen wird, sei es zweckmäßig im Laufe bestimmter Zeit, Vorbereitungsübungen zu machen. Unter denen können die folgenden als Beispiel angeführt werden:

- *einen bestimmten Laut in den Wörtern bzw. Sätzen zu erkennen;*
- *die Veränderung eines lautes im Redestrom festzulegen;*
- *Tonbewegung und Pause zu bestimmen;*
- *emotionelle Färbung des Ausdrucks zu verstehen.*

An den lexikalischen Erscheinungen kann folgenderweise gearbeitet werden:

- *das bestimmte Wort oder feste Redewendung im Satz zu bestimmen;*
- *Wörter mit bestimmten wortbildenden Suffixen zu finden;*
- *die grammatische Form des Wortes nach dem Text festzulegen;*
- *den Satzkern, Subjektgruppe und Prädikatgruppe zu bestimmen;*
- *Begriffe, die zu einem bestimmten Bereich gehören, zu finden;*
- *Satzreihe und Satzgefüge zu finden;*
- *Grenzen zwischen dem Haupt- und dem Nebensatz zu bestimmen;*
- *Die Redewendungen, die die Qualität, Quantität, Zeit, Ort bedeuten, zu finden.*

Alle Vorbereitungsübungen: lexikalische, grammatische und phonetische müssen gleichzeitig ausgeführt werden.

Hörverständnisfertigkeiten können weiter aufgrund eines Abschnittes des Textes entwickelt werden:

- *sich einen Abschnitt des Textes anzuhören;*
- *Objekt der Beschreibung zu bestimmen;*
- *Verhältnisse zwischen den handelnden Personen zu beschreiben;*
- *Eigenschaften der Gegenstände, Handlungen darzulegen;*
- *Reihenfolge der Handlungen im Text festzulegen.*

Von P. Ur wurde folgende Art der Übungen angeboten:

- Eine Gruppe erhält ein Bild mit der Darstellung eines Ortes / Gegend. Das Bild muss sehr ausführlich beschrieben werden. Die andere Gruppe stellt alles auf einem Blatt Papier dar, was sie gehört hat. Das Originalbild und das neue Bild werden dann verglichen. Kontrolliert wird, ob alles richtig verstanden wurde [14, s. 11].

- Kurzfristiges Gedächtnis entwickelt man durch eine Übung, bei der man einen Satz wiederholt, indem der Umfang des Satzes jedes Mal nach dem Prinzip des «Schneekugels» vergrößert wird.

Nach der Meinung von N. Eluchina können bei der Entwicklung der Hörverständnisfertigkeiten folgende Schritte gemacht werden:

- *Umkodierung der aufgegriffenen Signale in größere Einheiten; das Wesentliche muss von Unwesentlichem getrennt werden;*
- *Wiedergabe des Inhalts der ganzen Mitteilung aufgrund der Aufbewahrung der wichtigsten Information im Gedächtnis;*
- *Entzifferung des Titels bzw. Untertitels, Ausdruck des Hauptgedanken, Umfang des ganzen Inhalts, obwohl einige Momente nicht verstanden waren;*
- *Bestimmung der Abschnitte, die informativ sind;*
- *Bestimmung logischer Überlegungen;*
- *Bestimmung emotionaler Schattierungen;*
- *Trennung des Neuen und des Unbekannten;*
- *Ausdruck eigener Meinung und Prognostizieren [6, s. 16].*

Hörverständnisfertigkeiten können mithilfe folgender Übungen entwickelt werden:

- *den Inhalt des Textes nach dem Titel, nach dem ersten Satz, nach dem ersten Absatz zu bestimmen;*
- *den Anfang der Geschichte nach dem Abschlussteil wiederzugeben;*
- *die Erzählung zu schließen;*
- *neue Variante des Geschichteschlusses vorzuschlagen;*
- *Vorgeschichte zur Erzählung zu erdichten;*

- aus einigen Formulierungen des Hauptgedanken die passende zu finden;
- den gehörten Text zu referieren;
- den gehörten Text zu betiteln;
- den Plan zum Text zusammenzustellen;
- die Untertitel der Abschnitte des Textes in richtiger Reihenfolge anzuordnen;
- zu bestimmen, was im Text nicht logisch war;
- die Tatsachen nach dem Text aufzuzählen;
- die handelnden Personen zu charakterisieren;
- festzulegen, von welcher berühmten Person bzw. von welcher bekannten Ereignis im

Text die Rede ist;

- Informationen, die die Meinung des Autors, sein Verhalten den handelnden Personen gegenüber, die die Handlung widerspiegeln, zu finden;

- den Unterschied zwischen den Handlungen der handelnden Personen und ihren Worten zu bestimmen;

- seine Meinung zu den Ereignissen, Handlungen, Personen zu äußern.

In den letzten Jahren hat das Interesse an Videos in der Lehre zugenommen. Lernvideos können komplexe Sachverhalte anschaulich darstellen, dabei können Lernende ihr Lerntempo selbst bestimmen. Welche Arten von Videos gibt es und wie können sie in einem didaktischen Setting mit Mehrwert eingebettet werden? Wie werden Videos in Studiengänge eingesetzt?

Im Zeitalter der Computertechnologien sind Lehrmaterialien aus dem Internet nicht mehr wegzudenken. Das Internet verfügt über riesige Informationsmöglichkeiten in verschiedenen Bereichen. Internetmaterialien sind authentisch, immer aktuell und für die Studierenden deswegen interessant. Dabei können verschiedene Internetquellen verwendet werden, alles hängt davon ab, welche Ziele verfolgt werden. Zur Verfügung stehen: Nachschlagewerke, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel von beliebiger Branche, literarische Werke, Fernsehprogramme, Filme, kurze Sujets zu verschiedenen Themen, Nachrichten, Wetterberichte, Trickfilme, Werbespots, Videos zur Landeskunde u.a.m.

In unserem Unterricht wenden wir uns oft an folgende deutschsprachige Quellen wie: DW («Schätze der Welt», «a la carte», «euromaxx», «Hin und weg», «Made in Germany»), RTL, ZDF. Regelmäßige Arbeit an den Videos steigert das Interesse der Studierenden am Erlernen der Fremdsprachen, gibt ihnen die Möglichkeit selbständig interessante Informationen zu verschiedenen Themen auszusuchen, um das Material im Weiteren im Unterricht vorteilhaft präsentieren zu können.

Vor der Vorführung eines Videos sei es notwendig, einige Vorbereitungsübungen zu machen. In erster Linie sollen sprachliche Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt werden, die mit der unbekannten Lexik, authentischen umgangssprachlichen Redewendungen, Sprachkonstruktionen, landeskundlichen Begriffen verbunden sind.

- Nach dem ersten Videoanschauen antworten die Studierenden auf die vorher gestellten Fragen, damit alle Beteiligten, schwache und starke, das ganze Bild vom Angesehenen bekommen könnten.

- Manchmal kann der Ton ausgeschaltet werden, damit die Studierenden eine Möglichkeit hatten, den Videotext selbständig wiederzugeben.

- Kurze Werbespots können überhaupt ohne Ton gedreht werden, damit die Studierenden selbst das Video vertonen und danach mit dem Originaltext vergleichen konnten.

- Beim Drehen des Videos kann das Bild gestoppt werden. Dabei sollten die Studierenden erraten, welche Handlung weiter folgt bzw. wie die handelnden Personen auf bestimmte Ereignisse reagieren werden.

- Diese Aufgabe kann auch in Form eines Rollenspiels ausgeführt werden.

- Die Gruppe kann in zwei kleinere Gruppen geteilt werden. Die Erste Gruppe sieht sich das Video ohne Ton an. Die zweite hört sich den Text an, aber sieht das Bild nicht. Dann besprechen die Studierenden paarweise, was im Video vorgeführt wurde und versuchen das Ganze wiederaufzubauen. Im Laufe des wiederholten Anschauens wird ihre Arbeit kontrolliert.

- Die Rollen im Film können unter den Studierenden verteilt werden. Jeder verfolgt das Spiel seines Helden und versucht dann, nach dem wiederholten Drehen des Videos ohne Ton, diese Rolle vorzuspielen.

- Das Video kann ohne Bild nur noch mit dem Ton gedreht werden. Die gehörte Information wurde besprochen, auf die gestellten Fragen wird geantwortet und erst nach dem zweiten Videoanschaun (schon mit dem Bild) wird geprüft, ob alles von den Studierenden richtig verstanden wurde.

- Es kann ein Video ohne Ton aber mit den Untertiteln in der Muttersprache angeboten werden. Die Studierenden sollen die Untertitel in die Fremdsprache schriftlich übersetzen. Im Laufe des wiederholten Videoanschauens werden ihre Übersetzungen nach der Richtigkeit kontrolliert.

- Die Studierenden arbeiten paarweise oder in Mikrogruppen und notieren nur die sachliche Information: Zahlen, Namen, Uhrzeitangaben, Datum u.ä.m. Dann wird die Information kontrolliert und mit der Anzahl im Video vorkommenden Tatsachen verglichen.

- Nachdem das Video durchgesehen worden ist, erdichten die Studierenden den Lebenslauf der handelnden Personen, bestimmen nach den besonderen Merkmalen ihr Ausbildungsniveau, ihre Charakterzüge, sozialen Status u.a.

Nachdem das Video angesehen worden ist, kann die Arbeit fortgesetzt werden. Das im Video angeschnittene Thema kann besprochen werden. Der Inhalt kann referiert und bestimmte Klischees dabei gründlich durchgearbeitet werden. Nach dem Video kann eine Nacherzählung geschrieben werden. Die Studierenden vergleichen das im Video Gesehene mit realen Lebenssituationen bzw. mit dem Leben in eigenem Lande. Am Thema kann weiter gearbeitet werden, indem verschiedene Texte zum Thema des Videos gelesen werden.

Übungen von solcher Art entwickeln bei den Studierenden Kreativität, Motivation beim Beherrschen der fremden Sprache, erwecken das Interesse. Dabei werden auch weitere wichtige Eigenschaften entwickelt wie Organisiertheit, Diszipliniertheit, Beharrlichkeit in der Erreichung des gestellten Ziels, schöpferische Aktivitäten und Engagement, die Fähigkeit, den beruflichen Dialog zu führen und Meinungen zu begründen.

Theorie und Praktik der Schaffung und Anwendung der didaktischen Technologien sowie der Mittel der Anschaulichkeit zeugen davon, dass es nicht genug ist, sie als die zusätzlichen Mittel zu betrachten. Die Analyse ihrer Möglichkeiten hat gezeigt, dass sie allmählich in die Mittel der Ausbildung und der Regelung des Erkenntnisprozesses umgewandelt werden. Es bedeutet, dass der Prozess der Formierung der Kenntnisse über die konkreten Tatsachen, Erscheinungen, Objekte und Gesetzmäßigkeiten sich dank der spezifischen Möglichkeiten der gegenwärtigen Ausbildungsmittel in den Prozess der Formierung vom Denken, von den Fertigkeiten der selbständigen Zusammenfassung, der Aussonderung des Wichtigen verwandeln. Dank maximaler Anschaulichkeit und Verständlichkeit wird der Lehrstoff schnell angeeignet. Dieses Lehrprinzip trägt dazu bei, das Lerninteresse zu wecken, das Begreifen und Verstehen durch eine Konkretisierung der Inhalte zu erleichtern.

Bibliographie

1. Артемов В.А. Психология обучения иностранным языкам / В.А. Артемов. – М.: Просвещение, 1969. – 279 с.

2. Бим И.Л. Личностно ориентированный подход – основная стратегия обновления школы / И.Л. Бим // Иностранные языки в школе. – 2002. – № 2. – С. 11–15.

3. Гальскова Н.Д. Теория и практика обучения иностранным языкам. Начальная школа: Методическое пособие / Н.Д. Гальскова, З.Н. Никитенко. – М.: Айрис-пресс. – 2004. – 240 с.

4. Гез Н.И. Формирование коммуникативной компетенции как объект зарубежных методических исследований / Н.И. Гез // Иностранные языки в школе. – 1985. – № 2. – С. 17–24.

5. Демьяненко М.Я. Основы общей методики обучения иностранным языкам / М.Я. Демьяненко. – К.: Наука, 1976. – 282 с.

6. Елухина Н.В. Подготовка учебного текста для аудирования / Н.В. Елухина // Иностранные языки в школе. – 2005. – № 2. – С. 40–47.

7. Лазаренко К.А. Психолингвистическая природа письменной коммуникации и функциональная нагрузка некоторых её моделей / К.А. Лазаренко. – К.: Либідь, 1999. – 217 с.

8. Пальмер Г. Устный метод обучения иностранным языкам / Гарольд Пальмер. – М.: Министерство Просвещения РСФСР, 1961. – 167 с.
9. Пассов Е.И. Основы методики обучения иностранным языкам / Е.И. Пассов. – М: Русский язык, 1977. – 214 с.
10. Рогова Г.В. Цели и задачи обучения иностранному языку / Г.В. Рогова // Иностранные языки в школе. – 1974. – № 4. – С. 82–86.
11. Сафонова В.В. Коммуникативная компетенция: современные подходы к многоуровневому описанию в методических целях / В.В. Сафонова. – М.: Еврошкола, 2004. – 236 с.
12. Скалкин В.Л. Типичная коммуникативная ситуация как структурно-тематическая основа обучения устной иноязычной речи / В.Л. Скалкин // Русский язык за рубежом. – 1979. – № 5. – С. 56–62.
13. Хуторской А.В. Ключевые компетенции и образовательные стандарты / А.В. Хуторской // Интернет-журнал «Эйдос». – 2002. – 23 апреля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eidos.ru/journal/2002/0423.htm>
14. Uhr P. Hörverständnissübungen / P. Uhr. – München: Jassenverlag, 1987. – 248 s.

У статті розглянуто деякі аспекти комунікативного навчання іноземних мов, зокрема використання наочності для розвитку аудитивних навичок.

Ключові слова: освітні компетенції, комунікативний підхід, зовнішня і внутрішня наочність; образна, схематична, образотворча мнемотична, багаторецепторна, аналітична, аспектно-мовна наочність; довільна і післядовільна увага.

В статье рассматриваются некоторые аспекты коммуникативного обучения иностранным языкам, в частности использование наглядности для развития аудитивных навыков.

Ключевые слова: образовательные компетенции, коммуникативный подход, внешняя и внутренняя наглядность; образная, схематическая, изобразительная, мнемическая, многорецепторная, аналитическая, аспектно-языковая наглядность; произвольное и послепроизвольное внимание.

Одержано 21.04.2014.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 811.161:81'255.4

О.І. ПРИЙМАЧОК,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри слов'янської філології
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(м. Луцьк)*

ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОСІЙСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ПОЕМИ Т. ШЕВЧЕНКА «ГАЙДАМАКИ»

Статтю присвячено детальному описові українських безеквівалентних компонентів художнього перекладу, які репрезентують тісний інтертекстуальний зв'язок з оригіналом. Матеріалом для аналізу стала поема Т.Г. Шевченка «Гайдамаки» та її переклад російською мовою. Досліджено такі неперекладні утворення: ономастикон, слова-реалії, псевдореалії, архаїзми, розмовно-просторічна лексика, фразеологізми, паремії, окремі форми слів та конструкцій. Показано, що основні прийоми відтворення специфічно українських компонентів у цьому російському перекладі – це транскрипція і транслітерація, калькування, а також залучення лексем зі сфери обмеженого чи пасивного вживання (архаїзмів, діалектизмів, просторіччя).

Ключові слова: слов'янські мови, художній переклад, безеквівалентний компонент, інтертекстуальність, реалія, транскодування, калькування, національний колорит.

Життя і творчість Т. Шевченка свідчать про його виняткову авторитетність в українському культурному та політичному просторі й обумовлену цим його історичну місію як духовного лідера нації. Від Т. Шевченка починається новий відлік не тільки в історії української літератури, але й в історії всього українства. З плином часу українські реалії та українська мрія набули певних модифікацій, але основа залишається шевченківська: насамперед, це прагнення гармонії та злагоди як на суспільному, так і на особистому рівні. В українському культурному та політичному просторі постать Шевченка стала своєрідним епіцентром, що впливає не тільки на культуру, а й на екзистенцію нації. Своїм «Кобзарем» Т. Шевченко утвердив національну ідентичність, що зацікавила весь світ. Задля популяризації нашої духовної спадщини зроблено численні переклади багатьма мовами, а найпершими з-поміж інших постали російські версії безсмертних творів Кобзаря.

Російськомовна Шевченкіана розпочалася ще за життя Тараса Шевченка й продовжується дотепер. Тому зовсім не дивно, що найвизначніші твори українського генія мають по кілька російських варіантів. У 30-ті роки ХХ ст. з'явився переклад поеми «Гайдамаки», виконаний Б. Тургановим, а ще через тридцять років світ побачив переклад О. Твардовського. Саме ця версія й попала до російського «Кобзаря», який вийшов у знаній серії «Библиотека всемирной литературы» [7]. О. Твардовський робив поетичні переклади тільки з української та білоруської мов, а в «Гайдамаках» його насамперед привабила висока народність, поєднання героїчного й буденного, епічного й ліричного, інтонаційна розмаїтість та жанрова свобода. Усе це було притаманно й самому Твардовському-поету та втілено, до прикладу, в його поемі «Василий Тёркин». Високо оцінюючи внесок О. Твардовського в російську Шевченкіану, К. Чуковський у своїй книзі «Высокое искусство» підкреслював, що поет підійшов до перекладів з «Кобзаря» «зрілим майстром фольклорного стилю» [5, с. 246]. Саме тому цей переклад Шевченкової поеми став об'єктом нашої наукової студії.

Дихотомія «свого» й «чужого» була і є однією з центральних проблем теорії художнього перекладу. Історія перекладознавчої науки демонструє, як протягом століть у різних літературних традиціях переклад сприяв руйнуванню загальноприйнятої аксіології свого/чужого або, навпаки, зміцнював її. Прийняття тієї чи іншої стратегії було справою ступеня розвитку національної мови і самосвідомості, обраної перекладачем естетичної чи ідеологічної платформи, зрештою, навіть культурної політики. Видається, що проблема взаємодії «свого» і «чужого» слова (художнє втілення чужого як свого, перекодування поетики чужого твору для власних художніх цілей тощо) повинна зовсім по-різному зазвучати при дослідженні оригінального чи перекладного тексту. Адже переклад – це «шанс, даний мовам у їхньому прагненні зблизитися. Спосіб реалізації цього шансу – наближення мови перекладу до мови першотвору, шлях до чужого, дивного, незвичного; (від)творення цього чужого, творення на межі мов і між мовами, творення мови» [4, с. 104].

Якщо в літературознавстві, зокрема в літературній компаративістиці, явище інтертекстуальності досить ґрунтовно вивчено, то в перекладознавстві ця проблема залишається відкритою, незважаючи навіть на очевидний факт: будь-який переклад є інтертекстом за своєю суттю, тому він повинен мати запозичені з оригіналу неперекладені одиниці – концептуально важливі та культурно марковані. Ця ідея епізодично представлена в окремих перекладознавчих студіях зарубіжних (С. Влахов, Г. Гаччиладзе, М. Каспаров, Г. Денисова, У. Еко, І. Ключанов, П. Тороп, С. Флорин та ін.) та українських дослідників (О. Гайнічеру, В. Державин, М. Зеров, Г. Кочур, В. Коптілов, Л. Коломієць та ін.), проте базується головню на перекладах з неслов'янських мов. Теорія не може пропонувати готових рецептів вирішення конкретних перекладацьких завдань. Вирішення цих проблем завжди з'являтиметься в процесі перекладацької творчості й будуть зумовлені сумою різних чинників: загальної філологічної компетенції, смаку, інтуїції, зрештою, поетичного дару перекладача.

Зрозуміло, що ефективне відтворення тексту оригіналу іншою (навіть близькоспорідненою) мовою здійснюється не шляхом механічного пошуку лексичних чи граматичних відповідників, тим більше, що їх узагалі може і не бути. Художній переклад тому й має особливий статус і не належить до суто практичної міжмовної комунікації, бо він наділений естетичною багатозначністю. Ота естетика першотвору часом примушує перекладача навмисно відмовлятися від запропонованих словниками чи граматиками еквівалентів, бо вони стилістично в цьому перекладі неприйнятні. Саме тоді у високохудожніх перекладах і з'являються національно марковані елементи, здатні зберегти той колорит першотвору, що робить його надбанням не тільки своєї культури і літератури, але й дозволяє ознайомити з ним іномовного читача.

У поемі «Гайдамаки», яку дослідники небезпідставно називають першим українським історичним романом у віршах, змальовано широку картину боротьби нашого народу проти польсько-шляхетського панування в Україні. Тому абсолютно закономірною є величезна кількість лексики на позначення українських історичних та культурно-побутових реалій того часу, більшість з яких не має ні повних, ні часткових еквівалентів у лексиці сучасної російської літературної мови. Цю перекладацьку проблему О. Твардовський практично завжди вирішує на користь Шевченкового слова.

Найяскравішим компонентом в арсеналі безеквівалентних одиниць перекладу є, безумовно, ономастичний простір літературного твору. Власні назви дають необхідну фонову інформацію, стають певною системою координат для організації художнього хронотопу. Ономастикон поеми представлений в основному антропонімами і топонімами, більшість з яких (особливо якщо вони відрізняються від російських відповідників) у перекладі подано в автентичному українізованому варіанті. Наприклад: *Сирота Ярема*, *сирота убогий...* [7, с. 83]; *Жила-була Ганна в хаті при дорозі...* [7, с. 87]; *Запиши, Микола*, *хлопця в список* [7, с. 109]; *Ну, Галайда*, *с нами в путь-дорогу* [7, с. 110]; *Много их, а кто укажет, где Гонты могила?.. Зализняк*, *душа родная, где лежит зарытый?* [7, с. 105]; *«Оксана! Оксана! Где ты?..»* – *Стихнул, зажурился* [7, с. 114]. Як бачимо, для передачі українських антропонімів перекладач застосовує прийом транслітерації. Лише один раз О. Твардовський подає російський аналог, пор.: *Перед паном Хведором ходить жид ходором, і задком, і передком перед паном Хведірко* [6, с. 78] – *Перед паном Фёдором ходит жид ходором, и задком, и передком перед паном Федорком* [7, с. 88].

Набагато ширше в поемі використано топоніми; у перекладі більшість із них так само транслітерується. Сам Шевченко онім Україна вживає в двох варіантах: *Сини мої! Орли мої! Летіть в Україну* [6, с. 67]; *Ще день Украйну катували ляхи скажені* [6, с. 95]. Так само й у перекладі: *Днепр сердитый негодует, плачет Украина* [7, с. 78]; *Сыны мои, на Украйну летите орлами* [7, с. 76]. Щодо інших топонімів, то в перекладі прийом транслітерації (транскрипції) обов'язково доповнюється традиційними російсько-українськими звуковими відповідниками. *Рассуждают, вспоминают, как Сечь собирали* [7, с. 78]; *Кобзарь жарит, а казаки – аж Хортица гнётся, – гопака дают такого* [7, с. 78]; *Разбродились конфедераты по Литве, Волыни, по Молдавии, по Польше, и по Украине* [7, с. 82]; *Завтра ночью нож свящёный в Чигрине достану* [7, с. 92]; *Будешь в Киеве с панами ходишь важным паном* [7, с. 92]; *Где же люди? Над Тясмином* [7, с. 96]; *Нет Богдана, чтоб Воды Жёлтые и Рось окрасит кровью, как бывало* [7, с. 103]; *Запылала Смеляница и Корсунь за нею* [7, с. 107]; *Полыхают разом Канев, Чигирин, Черкассы. Чёрный шлях окутан дымом, и кровь полилася до Волыни* [7, с. 108]; *На Кубани, на Дунае казаки укрылись* [7, с. 137]. Так само транслітеруються перекладачем і назви народного руху тієї пори: *Гупаливщина, Колиивщина*. Однак назви мікротопонімів *Воронівка, Вербівка, Майданівка* тощо перекладач подає з традиційно закріпленим за цією групою російським суфіксом: *Вороновка, Вербовка, Майдановка*.

Загальна безеквівалентна лексика – це так звані реалії, тобто «моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача» [1, с. 58]. Обов'язковим компонентом для будь-якого твору на історичну тематику є так звані історичні реалії, котрі в іномовному середовищі сприймаються як країнознавча лексика з етнокультурною складовою. У перекладознавстві такі терміни називають словами з нульовим еквівалентом, тому в перекладах ці історичні реалії найчастіше транскрибуються чи транслітеруються. Наприклад: *Сыны мои, гайдамаки! Волен свет широкий* [7, с. 76]; *И покрыли степь до моря казаки лихие* [7, с. 78]; *Идут, идут атаманы с гетманами в хату* [7, с. 78]; *Пир горою. А старшины на совете вроде* [7, с. 79]; *Гуляй, паны, без жупанов* [7, с. 79]; *Сам – казак, душа простая, казацкого роду...* [7, с. 80]; *Любит батько песню-правду о казацкой славе* [7, с. 81]; *Было время, гордо шляхта голову носила, с москалями и с ордою мерялася силой* [7, с. 81]; *Разбродились конфедераты по Литве, Волыни...* [7, с. 82]; *Будешь в Киеве с панами ходишь важным паном* [7, с. 92]; *Как гетманша, сядешь в кресло...* [7, с. 92]; *Он песню старую поёт, как Наливайко с ляхом бился* [7, с. 95]; *Взмахнёт булавою – море закипит* [7, с. 95]; *Кошевым, говорит, будет, да и только* [7, с. 97]; *Старшины тихо стали за дубом, а под дубом сидит слепой кобзарь, вокруг него запорожцы и гайдамаки* [7, с. 97]; *А мы будем пировать, панов-ляхов угощать* [7, с. 101]; *На панщину не ходила, охала, стонала...* [7, с. 87]; *Смерть шляхетству!* [7, с. 107]; *Я видала – каты-ляхи все дрожмя дрожали* [7, с. 117].

Не менш різноманітну наступну групу безеквівалентної лексики становлять українські побутові реалії, які в «Гайдамаках» кількісно переважають навіть реалії історичні. Більшість із них знайома російськомовному читачеві й без перекладу, бо такі слова або мають спільнокореневі відповідники в сучасній російській мові, або фіксуються словниками з ремарками «обласне» чи «застаріле». Саме такі лексичні відповідники й обирає О. Твардовський. З тематичного погляду це назви одягу, страв, напоїв, будівель, предметів домашнього начиння, музичних інструментів, а також назви осіб за різноманітними ознаками. *Только жаль, что кожух тёплый на другого шитый* [7, с. 77]; *А тем часом в жупанах богатых идут, идут атаманы с гетманами в хату* [7, с. 78]; *И ходят меж возов старшины в киреях чёрных, как один* [7, с. 97]; *Я курицу продала, ношу черевки* [7, с. 118]; *Улыбнулась, на ту свитку села...* [7, с. 91]; *...Как закуривали люльки в Польше на базаре* [7, с. 78]; *Кухоль ходит, высыхает – не моргнёшь и глазом* [7, с. 79]; *Поставец, горилки полный, по столу гуляет* [7, с. 87]; *Что же внуки? Всё равно им – панам жито сеют* [7, с. 105]; *А я сбегаю в шинок, выпью чарку да другую* [7, с. 121]; *Гайда, хлопцы! Погасает каганец казачий* [7, с. 123]; *И будешь смотреться в колодец, в криницу, в бескрайнее море...* [7, с. 75]; *Где корчма была – огнище* [7, с. 114]; *Кобзарь жарит, а казаки... гопака дают такого...* [7, с. 78]; *Эй, собака, где цымбалы?* [7, с. 87]; *Зализняк же берёт кобзу...* [7, с. 121]; *«Жарь,*

кобзарик, лей, шинкарик!» – *бывало, кричали* [7, с. 78]. Загальновідомо, що саме завдяки способу транскодування слів з нульовим еквівалентом відбувається взаємне збагачення мов, що має свій найяскравіший вигляд в художніх перекладах, бо тут уведення слів-реалій чужої мови стає своєрідним стилістичним прийомом, який допомагає зберегти національний колорит першотвору.

Однак заради відтворення колориту та народно-розмовної стихії оригіналу перекладач залишає в транслітерованому вигляді слова, що не належать до власне безеквівалентної лексики, бо мають прямі лексичні відповідники в російській мові. Це так звані псевдореалії, уникати яких свого часу радив відомий теоретик міжслов'янського перекладу М. Рильський [2, с. 59]. *Тихо-тихо* Гриця **дивчина** заводит [7, с. 79]; **Дивчата**, вам надо её вспоминать [7, с. 76]; Друг за другом ходят кругом **парубки** с дедами [7, с. 79]; ...**Пеки, жинка**, блины! [7, с. 101]; Дед ещё гуляет, а **батько** в гробу [7, с. 135]; Так я думала, **бабуся**, и сердце смеялось [7, с. 125]; Спасибо, **дедуся**, что ты приберёшь в памяти столетней славу **гайдамаков** [7, с. 135]; Прости, **дедусь!** Ну, да пусть их как хотят, так судят [7, с. 135]; **Черница** склонилась над нею, опечалилась [7, с. 125]; Так-то, **хлопцы! Добре, хлопцы!** Будете панамы [7, с. 79]; «**Тату... Тату...** Мы – не ляхи» [7, с. 130]. Щоб переклад був якомога ближчим до оригіналу, О. Твардовський спеціально вживає ненормативну для сучасної російської літературної мови лексику: архаїзми, діалектизми, просторіччя. Наприклад: Так помолимся – *и гайда* в путь на Украину! [7, с. 81] (мотиваційна основа для ключового слова поеми *гайдамаки*); *Шляхта Польшей управляла*, **чванилась**, гуляла [7, с. 81]; Так поёт себе Ярема в роще той **затишной** [7, с. 90]; Я сегодня запоздала: отец **занедужил** [7, с. 91]; Собаки **гавкнут**, замолчат [7, с. 95]; Да нет, это люди **гомонят...** – **Догомонятся**, что ляхи услышат [7, с. 97]; Ладно! Будем **журиться**, время Богу молиться [7, с. 98]; «Оксана! Оксана! Где ты? – Стихнул, **зажурился** [7, с. 114]; «Где ж Галайда?» – Максим **ключет**. Следа не осталось... [7, с. 123]; Побежали старцы, дети, **хворые**, калекы [7, с. 129].

Подколи, правда, бажання перекладача зберегти знайоме російському читачеві українське слово призводить до серйозних недоліків семантичного плану, адже в близькоспоріднених мовах існують так звані міжмовні омоніми. Так, наприклад, українська лексема *лихий* має значення 'сердитий, злий', 'сповнений горя, страждань', а російська *лихой* має зовсім іншу семантику: 'быстрый, стремительный', 'бойкий', 'смелый, удалой', 'резвый, горячий (о лошадях)' [2, с. 188]. Тому в контексті *И покрыли степь до моря казаки лихие* [7, с. 78] переклад цілком адекватний, а от у випадку *Доля моя, доля! Несчастливая, лихая, горькая судьбина...* [7, с. 134] вживання лексеми *лихая* недоречне. Так само трапилося і при перекладі рядків *Заревели гайдамаки: «Добре, батьку! Чуєм!»* [6, с. 114] – *Заревели гайдамаки: «Добре, батько, чуєм!»* [7, с. 123], оскільки російська лексема не має значення 'чути, сприймати на слух' [2, с. 368].

Надзвичайно виразним українським компонентом в аналізованому перекладі є фразеологізми, котрі О. Твардовський здебільшого намагається зберегти в оригінальному вигляді. Пор.: ...*А тим часом* пишними рядами виступають отамани... [6, с. 68] – *А тем часом* в жупанах богатых идут, идут отаманы... [7, с. 78]; ...*Та розумне ваше слово* **брехнею підбите** [6, с. 68] – *Очень умны ваши речи, да брехнёй подбиты* [7, с. 77]; Буде з мене. Скажу ще раз: *пан я над панамы* [6, с. 70] – *И того с меня довольно – пан я над панамы* [7, с. 79]; *Не так пани, як підпанки, або – поки сонце зійде, то роса очі виїсть* [6, с. 90] – *Не так паны, как подпанки, а ещё: пока солнце взойдёт, роса глаза выест* [7, с. 98]; *Купили хрину – треба з'їсти; плачте, очі, хоч повилазьте: бачили, що купували; грошам не пропадать* [6, с. 88] – *Купили хрену – надо съест; плачьте, глаза, хоть вон повилазьте: видели, что покупали, – деньгам не пропадать* [7, с. 97]; Де Тарас? Нема, не чуть... *не в батька діти* [6, с. 95] – *Где Тарас? Не слышно... Нет. Не в батька дети* [7, с. 103]. Теневдале, на наш погляд, транскодування паремій можливе саме завдяки близькому спорідненню мов оригіналу та перекладу. Однак в окремих випадках деякі застарілі реалії перекладаються, що призводить до появи фразеологічних напівкальок: *Ох, старі голови та розумні: химерять–химерять та й зроблять з лемеша швайку* [6, с. 87] – ... Чудят, чудят, да и сделают из лемеха **шило** [7, с. 97]; Де можна **лантух**, там торби не треба [6, с. 87] – *Где можно с мешком, там торбы не надо* [7, с. 97]; Добре, сину, **матері їх хиря!** [6, с. 99] – *Добре, хлопец, тряси их хвороба!* [7, с. 108].

Якщо лексико-фразеологічні українізми досить активно вживаються в російському перекладі, то граматичні форми мови оригіналу не такі частотні, хоча й дуже експресивні. Найбільше збережено українських звертань з кличним відмінком: *Пой, старче Божий* [7, с. 98]; *Ничего, панове, бросайте его, запалим церковь!* [7, с. 94]; *Слушайте ж, панове-громада!* [7, с. 100]; *«Эй, убогий, погоди-ка!» – «Я не нищий, пане»* [7, с. 114]; *Выпьем, Гон-та, друже!* [7, с. 117]; *«Тату... Тату... Мы не ляхи!»* [7, с. 130].

Подколки трапляються в перекладі актуальні для української мови, але застарілі для російської форми множини іменників (*Сыны мои, гайдамаки! Волен свет широкий* [7, с. 76]; *«Чем вы, батьки, недовольны? – у старых спрошу я* [7, с. 78]), відмінкові форми іменників чоловічого роду (*Где Наливайка славный прах?* [7, с. 103]; *Вспоминаю батька, деда вспоминаю...* [7, с. 135]), дієприслівники (*Похвалялись гайдамаки, на Умань идучи...* [7, с. 127]; *Зализняк же едет молча, нахмуривши брови* [7, с. 110]; *Как в праздник, Минеи закрывши, бывало...* [7, с. 135]), прийменникові конструкції (*Пойдём, Ганна, до попа Богу помолиться* [7, с. 101]; *Гайда с нами до Лысянки, там ножи наточим* [7, с. 109]; *...Чтоб из кельи возьмёт Оксану и ехатъ до дому* [7, с. 127]). Усі ці архаїчні деталі в перекладі сприяють стилізації під фольклор, з одного боку, а з іншого – дозволяють перекладачеві лишати ся якомога ближчим до оригіналу.

Контрастивний мовностилістичний аналіз оригінального твору (поєми Т. Шевченка «Гайдамаки») та його перекладу російською мовою, здійсненого О. Твардовським, дозволяє дійти цікавих висновків про можливості збереження національного колориту першотвору при відтворенні його іншою мовою. Подолання мовного і культурного бар'єру в перекладі зводиться до пошуків не тільки цілком еквівалентних слів чи граматичних форм і конструкцій, а й до творчого переосмислення та перекодування одиниць з виразним національно-мовним значенням і етнокультурним забарвленням. Тому транскодовані безеквівалентні компоненти оригіналу в будь-якому перекладі – явище цілком виправдане й закономірне, оскільки засвідчує ще й інтертекстуальні зв'язки двох цілком самодостатніх творів. У перекладах з близькоспоріднених слов'янських мов можливості транскодування безеквівалентних одиниць набагато ширші, ніж, скажімо, у випадку з неспорідненими мовами. До списку таких неперекладних утворень у нашому випадку належить практично весь ономастикон (антропоніми, топоніми), слова-реалії (історичні, побутові), псевдореалії, архаїзми, розмовно-просторічна лексика, фольклоризми, фразеологізми, паремії, окремі форми слів та синтаксичні конструкції. Основні прийоми відтворення специфічно українських компонентів у цьому російському перекладі – це транскрипція і транслітерація, калькування, а також залучення лексем зі сфери обмеженого чи пасивного вживання (архаїзмів, діалектизмів, просторіччя).

Список використаних джерел

1. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад: на матеріалі англomовних перекладів української прози / Р. Зорівчак. – Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 215 с.
2. Кочерган М.П. Словарь русско-украинских межъязыковых омонимов: Словник російсько-українських міжмовних омонімів / М.П. Кочерган. – К.: Академія, 1997. – 400 с.
3. Рильський М.Т. Мистецтво перекладу: Статті. Виступи. Нотатки / М. Рильський. – К.: Дніпро, 1975. – 312 с.
4. Савенець А. Поезія у перекладі: «українська» Шимборська: [монографія] / А. Савенець. – Люблін – Житомир: Полісся, 2006. – 366 с.
5. Чуковский К.И. Высокое искусство / К.И. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1988. – 352 с.
6. Шевченко Т.Г. Кобзар / Т.Г. Шевченко. – К.: Дніпро, 1987. – 693 с.
7. Шевченко Тарас. Кобзарь: Стихотворения и поэмы: Перевод с украинского / Т. Шевченко. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1972. – 655 с.

Статья посвящена подробному описанию украинских безэквивалентных компонентов художественного перевода, репрезентирующих тесную интертекстуальную связь с оригиналом. Исследованы следующие непереводаемые образования: ономастикон, реалии, лжереалии, архаизмы,

разговорно-просторечная лексика, фразеологизмы, паремии, отдельные формы слов и конструкций. Показано, что основными приёмами воспроизведения специфически украинских компонентов являются транскрипция и транслитерация, калькирование, а также привлечение лексем сферы ограниченного или пассивного употребления (архаизмы, диалектизмы, просторечие).

Ключевые слова: славянские языки, художественный перевод, безэквивалентный компонент, интертекстуальность, реалия, транскодирование, калькирование, национальный колорит.

The article is devoted to the detailed description of the Ukrainian components of translation which have no equivalents and present close connection with the original. The material for the analysis was T. Shevchenko's poem «Haydamaks» and its translation into Russian. The following formations, which cannot be translated, have been researched: proper names, words-realities, pseudorealities, archaisms, colloquialisms, idioms, proverbs, definite word forms and constructions. It is shown, that the major ways of reproduction of specific Ukrainian components in this Russian translation are transcription and transliteration, modelling words and constructions after foreign patterns, and also using lexical units from the sphere of limited or passive use (archaisms, dialecticisms, colloquialisms).

Key words: Slavonic languages, artistic translation, an unequivocal component, intertextual, reality, encoding, modelling words and constructions after foreign patterns, national colouring.

Одержано 14.05.2014.

УДК 81-26.347.78.034

Т.В. ІЩЕНКО,
*старший викладач кафедри англійської філології та перекладу
Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ФАХОВИХ ТЕКСТІВ СПОРТИВНОЇ ТЕМАТИКИ

У статті розглядаються проблеми перекладу фахових текстів спортивної тематики. Надаються аналіз найскладніших аспектів перекладу та рекомендації перекладачам спортивних текстів.

Ключові слова: фахові тексти спорту, аспекти перекладу спортивних текстів.

Спорт зближує народи, об'єднує спортсменів, тренерів, вболівальників, організаторів змагань з різних країн. У зв'язку з цим виникає нагальна потреба в забезпеченні якісної комунікації між спортсменами, тренерами, журналістами, фанатами – представниками різних країн та різних культур. Такі завдання зазвичай ставляться перед перекладачами.

Очевидно, що перекладач спортивних текстів має розуміти особливості спортивного дискурсу як англійської, так і української мови. На зміст спортивного дискурсу впливають всі фактори, що присутні в свідомості продуцента та реципієнта тексту, що важливі для породження та сприйняття мовлення, включаючи фонові та професійні знання учасників комунікації [7, с. 102].

У двомовній комунікації з перекладом до таких факторів додаються як об'єктивні фактори, що пов'язані з подоланням мовного та лінгвоетичного бар'єра, так і суб'єктивні фактори, що пов'язані з особистісними характеристиками перекладача [3, с. 122]. Таким чином, у двомовній комунікації з перекладом виникає ще один споживач та відправник тексту, тобто перекладач, що примножує кількість факторів, які впливають на породження та сприйняття мовлення.

Вивчення національних дискурсів в зіставленні [6; 7] пропонує висновки про кількісні та якісні розбіжності в метафоричних картинах світу пари національних мов, які аналізуються, що, звісно, створює значні труднощі перекладу, але то є не єдина група проблем, що має вирішувати перекладач [2].

Маємо зробити застереження, що ми розглядаємо роботу лише професійного перекладача та лише в умовах професійного перекладу, хоча переклад текстів, що належать до ядра або периферії спортивного дискурсу (від правил змагань до спортивного коментаря), може бути актуальним в усіх видах – в професійному, учбовому та побутовому перекладах. Так, перекладачі-волонтери, що брали участь в обслуговуванні відбіркових матчів до Євро-2012 та перекладали для груп уболівальників безпосередньо на чемпіонаті Європи з футболу в червні 2012 р., опинялися в ситуаціях, що вимагали від них якостей та вмінь, що потрібні фахівцям з міжкультурних комунікацій в широкому сенсі [10, с. 51–56], забезпечуючи різні типи та види перекладів. То були переклади в міліції, в лікарні, ресторанах, готелях, клуббах, музеях, на екскурсіях, вокзалах та в аеропортах. Комунікативна ситуація потребувала переважно усного перекладу, як послідовного, так і синхронного в формі нашіптування та, можливо, також перекладу з аркуша.

Щодо професійного перекладача, то він має справу з текстами спортивного дискурсу в таких випадках усного та письмового перекладів:

- переклад на міжнародних спортивних зібраннях (Генеральна асамблея міжнародного олімпійського комітету, Генеральна асамблея міжнародного паралімпійського комітету тощо), на спортивних форумах (законодавчі органи спортивних федерацій), на різного роду зібраннях на Олімпійських та Паралімпійських іграх (нарада шефів місій, церемонія привітання команд, реєстрація команди, церемонія відкриття тощо), на засіданнях технічних комітетів з видів спорту та тренерських нарадах;
- переклад виступів та інтерв'ю спортивних функціонерів, офіційних осіб та спортсменів, що досягли видатних результатів та їхніх тренерів;
- неофіційний переклад в умовах кулуарного спілкування;
- реферативний та повний переклад іншомовних новин;
- переклад можливих слухань в антидопінговому агентстві та слухань в спортивних судових інстанціях, як-то Міжнародний спортивний арбітражний суд як наживо, так і в телефонному режимі, або режимі відеоконференції;
- переклад різного роду спортивної документації (правила та регламент змагань, законодавча та нормативна документація з видів спорту, протоколи засідань виконкомів спортивних федерацій тощо) та листування;
- переклад ділових переговорів щодо постачання спортивного устаткування, обладнання та екіпірування або щодо умов контрактів зі спортсменами, тренерами тощо.

Маємо звернути увагу, що незалежно від типу і форми перекладу, перекладач має розуміти, що, якщо для нього переклад – це, в першу чергу, процес, то для замовника переклад – це, в першу чергу, результат, тобто текст [9, с. 149–150]. Такий підхід має змусити перекладача більш уважно та вимогливо ставитися до результату перекладу, та, можливо, допоможе подолати вплив структур вихідної мови на структури мови перекладу задля ідеоматичності та природності тексту перекладу.

Пропонуємо ряд аспектів, які впливають на якість перекладу спортивних текстів з намаганням відповісти на деякі питання, що хвилюють перекладачів. Маємо пояснити, що наші спроби знайти вирішення перекладацьких проблем спортивних текстів виходять з п'ятнадцятирічного досвіду викладання перекладу на кафедрі англійської філології та перекладу за сумісництвом з десятирічним досвідом роботи менеджером-перекладачем штатної збірної команди Національного паралімпійського комітету України та не претендують на звання істини останньої інстанції.

Текстологічні аспекти

Характеристики текстів на вихідній мові та мові перекладу можуть мати та зазвичай мають відмінності на лексичному, граматичному, стилістичному та інших рівнях. Найбільш яскраво це видно на прикладах наукових (наявність вторинної експресивної функції в англійському науковому тексті та повна її відсутність в українському) та газетно-журнальних текстів (значна частка прагматичної адаптації з урахуванням прагматики реципієнта тексту). Офіційно-ділові тексти теж мають певні розбіжності, що слід враховувати перекладачу, як, наприклад, засоби вираження модальності в англійському та українському офіційно-діловому текстах, тобто, стилістичні та прагматичні характеристики кожного конкретного тексту, що перекладається в усній або письмовій формах. Синтаксичні розбіжності англійських та українських текстів теж потрібно враховувати при перекладі.

Звертаємо також увагу на надзвичайну важливість уніфікованої та чіткої термінології для фахової мови взагалі та фахової мови спорту зокрема, що є значною перекладацькою проблемою, спричиненою недостатністю галузевих перекладацьких словників. Тісна співпраця з галузевими фахівцями та лексикографічна робота, а також використання перекладачами в процесі перекладів САТ-програм (засобів автоматизації перекладу) зі створенням фонду пам'яті галузевих перекладів з часом, без значних фінансових витрат, на наш погляд, призведе до уніфікації галузевої, зокрема спортивної термінології. Таким чином, саме текстологічні аспекти перекладу вивчені найбільш глибоко та детально описані в сучасному перекладознавстві, що дає нам можливість не зупинятися докладно на цьому аспекті, а розглянути ті, що вивчені менш глибоко або лише тільки починають привертати увагу дослідників.

Метафоричність та переклад

В англійській мові завдяки її аналітичній структурі метафори створюються легше, ніж в синтетичних мовах [4, с. 263], до яких традиційно відносять українську мову, – отже, кількісно в англійській мові їх більше, ніж в українській. Такого висновку, на думку М.Ю. Бродського, емпірично доходить будь-який професійний перекладач, викладач перекладу, та, звісно, таку думку поділяють лексикографи, що працюють над англійсько-українськими та українсько-англійськими словниками різних типів та галузей. Більш висока метафоричність англомовних текстів проявляється також при зіставленні та перекладі текстів спортивного дискурсу [2].

Вивчаючи результати порівняльних досліджень [7], можемо зробити висновок, що метафори в різних мовах не збігаються за фреймо-слотовим складом, також очевидні випадки метафоричних лакун. Такі якісні та кількісні розбіжності доволі частотне явище при перекладі англійських фахових текстів спорту, які виникають, якщо в парі робочих мов метафори не збігаються якісно, тобто концептуально [2]. Для спортивного дискурсу вирішення питання метафоричності доволі важливе, оскільки багато науковців (А.П. Чудінов, Е.С. Белов, Дж. Андерхілл, Э.В. Будаєв, А.А. Каслова, О.М. Стрельников, Н. Хоув, Дж. Лакофф та ін.) стверджують, що спортивний дискурс є джерелом метафор для політичного, воєнного, економічного, масмедійного та інших видів дискурсу, оскільки спортивна метафора актуалізує в інших дискурсах прагматичні значення перемоги, боротьби, звитяги тощо. Таким чином, помилки та неточності при перекладі метафоричних моделей фахової мови спорту «...можуть значно викривити комунікативну установку автора вихідного тексту» [2].

Пропонуємо кілька прикладів використання спортивних метафор та їх переклад як в спортивному дискурсі, так і в інших: *Sabres **beaten to the punch**, again Buffalo ties club record for winless start to season* [11]. // «Баффало Сейбрз» **програли все, що тільки можна програти**, ще один безпоросвітний сезон чекає на вболівальників великого хокею з Буффало (переклад наш). Маємо приклад метафоричної лакуни при перекладі спортивної метафори з боксу *beaten to the punch*, в спортивному тексті, але присвяченому іншому виду спорту. При перекладі мали вдатися до описового перекладу, але експресивність вдалося зберегти завдяки використанню розмовної фрази, що передає розпач від поразки: *програли все, що тільки можна програти*.

Яскравим прикладом апеляції до світу спорту може бути економічний дискурс з ідеєю суперництва та перемоги: *If Apple (NASDAQ: AAPL) wants to enter the TV market, it might want to do it sooner rather than later, as competitors seem poised **to beat it to the punch*** [12]. // Якщо компанія Apple (NASDAQ код: AAPL) планує вихід на телевізійний ринок, то краще це зробити скоріше, ніж пізніше, оскільки конкуренти **зухвало заявляють про свою перемогу в фінальному довгоочікуваному бою** (переклад наш – Т.І.). Спортивна метафора *to beat it to the punch* була передана з частковим збереженням ситуації бою та підсилена за допомогою епітетів *зухвало, фінальному та довгоочікуваному*.

Масмедійний дискурс також не цурається спортивних метафор: *The WSJ Had A Cook Interview, Too, But Bloomberg **Beat It To The Punch*** [13] // Впливова американська газета Уолл Стріт Джурнал запросила виконавчого директора компанії Apple Тіма Кука на ексклюзивне інтерв'ю, але журналісти агентства Блумберг **обійшли своїх колег на повороті** (переклад наш – Т.І.). Нам не вдалося зберегти образність вихідної метафори, але було знайдено аналог також зі сфери спорту, а саме з легкої атлетики: *обійшли своїх колег на повороті*.

Таким чином, метафорично перероблена спортивна лексика стає одним із засобів осмислення суспільно-політичних та економічних процесів, виразним засобом передачі фактів суспільного життя, політичного та економічного суперництва і засобом впливу на читача, а шляхи вирішення окреслених проблем перекладу ми бачимо в дослідженнях на перетині дискурсів та в лексикографічній активності перекладачів-практиків, що вирішують такі проблеми кожен день.

Фонові знання та переклад спортивних текстів

Експлікація фонових знань потрібна для заповнення інформаційних прогалин про життєдіяльність мовного колективу тексту оригіналу, семантичних лакун, що мають отримувати

чі перекладу. Таким чином, переклад, як інструмент міжмовного та міжкультурного спілкування, забезпечує адаптацію культур для мов, що взаємодіють, шляхом передачі фонових знань [2]. При відтворюванні фонових знань використовуються різні перекладацькі способи, а саме різні види експлікації. Під експлікацією розуміємо повне вираження компонентів ситуації, повне відбиття глибинної предикації. Згідно з результатами нашого дослідження можемо стверджувати, що найбільшу кількість експліцитних елементів фонових знань було додано в публіцистичних текстах фахової мови спорту, оскільки аудиторія таких текстів надзвичайно широка, і орієнтуватися перекладач таких текстів має на «пересічного реципієнта», а не на фахівця в галузі спорту.

Відмінності у співвідношенні експліцитності та імпліцитності різних мов визначають зміну не лише окремих слів при перекладі, але й структур вищого рівня мови, окремих речень зокрема [1, с. 145]. Так, наприклад, експлікація деколи обумовлюється наявністю в оригіналі назв різноманітних географічних та спортивних реалій: *Loughborough-based Halsall, a predominantly freestyle specialist who will also swim the 50m backstroke event in Herning, is certainly enjoying the new regime* [14] // **Фристайлер Френ Халсалл, який живе та тренується у Лоуборо, плануючи плисти нову для себе дистанцію 50м. на спині на змаганнях в датському місті Хернінг, схвально висловлюється про нову, більш жорстку політику тренера національної збірної з плавання Великої Британії** (переклад наш – Т.І.). Цей приклад пропонує нам три види експлікації, два з яких пов'язані з географічними назвами та іменами людей, а при перекладі словосполучення *the new regime* було використано експлікацією, яка пояснюється вербалізацією контекстуальної інформації, що обумовлює необхідність використання прийому смислової конкретизації *про нову, більш жорстку політику тренера національної збірної з плавання Великої Британії*.

Таким чином, приймаючи рішення про необхідність експлікації фонових знань в тій чи іншій формі перекладач має враховувати: доступність інформації та її взаємоспіввіднесеність для «пересічних рецепторів» різних культур; актуальність інформації, тобто діахронічний зріз культур, що взаємодіють; належність інформації до універсальних або специфічних знань різних категорій; а також асоціативні та конотативні зв'язки, що виникають при використанні певної фонові інформації [8, с. 43].

Парадигма політкоректності та її відтворення при перекладі

Постколоніальне західне суспільство, рух за права жінок та сексуальних меншин спричинили значні зміни в лексичному складі англійської мови. Колоніалізм, цей «первородний гріх Європи та Америки», нав'язав постколоніальному суспільству відчуття провини [5, с. 78] та вплинув, відповідно, і на вибір лексики. Такі суспільні та мовні процеси не могли не знайти свою реалізацію також і в англійських фахових текстах спорту, що певним чином впливає на вибір перекладацьких відповідників.

У гендерних політкоректних евфемізмах спостерігаємо нейтралізацію за статевими ознаками шляхом уникання «сексистських» суфіксів – *man* – *woman*, – *er* та –*ess*: *sportsman* – *sportswoman* – *athlete*, *swimmer* – *athlete*. Щодо відображення цих тенденцій в українському перекладі, то пропонуємо серед всіх синонімів ряду *спортсмен* – *атлет* – *спортовець*, обирати *спортовець*, що є більш милозвучним та є вмотивованим, хоча ненормативним, оскільки *атлет* звучить неприродно, а термін *спортсмен* є так, як і *атлет*, запозиченням, але більш пізнього періоду і тому несе явну іншомовну мотивацію та, до того ж, гендерну дискримінацію, незважаючи на те, що пройшов етап морфологічної адаптації в українській мові. Пропонуємо внести термін «*спортовець*» внести в словник спорту як нормативний та кращий термін серед всього синонімічного ряду.

Наступне питання, що виникає, коли перекладач стикається з проявами толерантності в мові, як передавати при перекладі політкоректні евфемізми-словосполучення? В англійській фаховій мові спорту в процесі інтеграції спорту інвалідів в олімпійський спорт таких словосполучень з'являється все більше: замість *deaf* спостерігаємо тенденцію використання *aurally inconvenienced*, замість *blind* – *visually impaired*, слово *invalid* категорично не вживається, замість нього використовується *physically disabled person*, замість *mentally ill* в паралімпійському спорті активно використовується *intellectually disabled*. Щодо перекладу таких

евфемізмів, пропонуємо варіанти перекладу, які використовуються в Національному паралімпійському комітеті України:

- *aurally inconvenienced athlete* – спортсмен-інвалід з вадами слуху;
- *visually impaired athlete* – спортсмен-інвалід з вадами зору;
- *physically disabled athlete* – спортсмен-інвалід з ураженнями опорно-рухового апарату;
- *intellectually disabled athlete* – спортсмен-інвалід з вадами інтелекту.

Можна дискутувати щодо використання слова «інвалід» в таких українських термінах, але саме це слово пояснює сутність системи паралімпійського спорту та її відмінність від олімпійського спорту, хоча, на нашу думку, звучить дещо неpolitкоректно.

Зрозуміло, що проблема передачі евфемізмів українською мовою ускладнюється тим, що лексикографія не встигає за толерантністю, а отже, не всі евфемізми зареєстровані навіть тлумачними словниками, не кажучи вже про двомовні словники.

Підбиваючи підсумки спостереженням цієї розвідки, можемо ще раз наголосити на нагальних потребах фахової мови спорту в словниках різних типів та тематики. Акцентуємо увагу перекладачів на потребах постійно працювати над фаховою термінологією та фоновими знаннями і закликаємо перекладачів-практиків брати участь в лексикографічній роботі, тобто ділитися з перекладацьким співтовариством та студентами-перекладачами своїми знахідками в роботі над перекладами фахових текстів, що, до речі, сьогодні можливо, навіть не полишаючи свого робочого місця, та потребує мінімального часу, якщо брати участь в роботі «відкритих» лексикографічних джерел, таких як www.multitran.ru та www.lingvo.ru. Автори таких ресурсів «відкритої лексикографії» пропонують інструментарій для створення словників в спеціальному форматі користувача, або приймають в свої словники після певної модерації запропоновані перекладачами варіанти перекладів. Дуже корисною, також, на наш погляд, буде робота з використанням засобів автоматизації перекладу (CAT) та створення єдиного банку пам'яті галузевих перекладів, що неминуче призведе до стандартизації та уніфікації галузевих терміносистем і терміносистеми спорту взагалі.

Список використаних джерел

1. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский / Е.В. Бреус. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 208 с.
2. Бродский М.Ю. Политический дискурс и перевод [Электронный ресурс] / М.Ю. Бродский. – Екатеринбург. – Режим доступа: https://www.academia.edu/1215613/_Rus_Political_Discourse_and_Translation_
3. Дейк Т.А. ван Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
4. Гак В.Г. Сравнительная типология французского и русского языков / В.Г. Гак. – Ленинград: Просвещение, 1976. – 286 с.
5. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира / Г.Д. Гачев – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
6. Череди́нченко О.І. Французський дискурс масмедійних метеопрогнозів у порівнянні з українським [Електронний ресурс] / О.І. Череди́нченко. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VKnlu/fil/2009_1/11.pdf
7. Чудинов А.П. Спортивная метафора в современном российском политическом дискурсе / А.П. Чудинов // Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). – Екатеринбург: УрГПУ, 2001. – 238 с.
8. Hirsh E.D. Jr. Cultural Literacy: What Every American Needs to Know / E.D. Hirsh Jr. – Boston: Houghton Mifflin Harcourt Hardcover, 1987. – 251 p.
9. Pym A. Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication: Frankfurt, Berlin, Bern, New York, Paris / A. Pym. – Vienna: Peter Lang, 1992. – 228 p.
10. Snell-Hornby M. The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints? (Benjamins Translation Library) / M. Snell-Hornby. – N.-Y.: John Benjamins Publishing Company, 2006. – 224 p.

11. Vogl J. Sabres beaten to the punch, again / John Vogl. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.buffalonews.com/sports/sabres-nhl/sabres-beaten-to-the-punch-again-20131014>
12. Mattera S. Is Apple Being Beaten to the Punch? [Електронний ресурс] / Sam Mattera. – Режим доступу: <http://www.forbes.com/sites/benzingainsights/2012/12/28/is-apple-being-beaten-to-the-punch/>
13. Carlson N. The WSJ Had A Cook Interview, Too, But Bloomberg Beat It To The Punch [Електронний ресурс] / N. Carlson. – Режим доступу: <http://www.businessinsider.com/the-wsj-had-a-cook-interview-too-but-bloomberg-beat-it-to-the-punch-2012-12>
14. Hope N. GB swimmers 'taken out of comfort zone' to improve medal success [Електронний ресурс] / N. Hope. – Режим доступу: <http://www.bbc.com/sport/0/swimming/25335274>

В статье рассматриваются проблемы перевода специализированных текстов спортивной тематики. Анализируются наиболее сложные аспекты перевода и рекомендации переводчикам спортивных текстов.

Ключевые слова: специализированные тексты спорта, аспекты перевода спортивных текстов.

The article deals with sport LSP translation issues. There is the analysis of the most difficult translation aspects and some advice for the sport texts translators.

Key words: LSP translation issues, political correctness in sport and the means of its rendering.

Одержано 14.05.2014.

ЛІТЕРАТУРНА ВІТАЛЬНЯ

В.И. СИЛАНТЬЕВА,

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой зарубежной литературы
Одесского национального университета имени И.И. Мечникова*

МУЖЧИНЫ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

АРСЕНИЙ

Город бурлил и кипел. Он был равнодушен к конкретной судьбе. Или деланно равнодушен? Общим потоком нарядов, просто улыбок и маскарадной веселости несло толпу. Повизгивая тормозами, рядом шуршали машины. Отзванивал трамвай. Из бывшей кассы бывшего кинотеатра нахально демонстрировала себя большая доска-анонс «Жарю-парю». Жарило, парило и одновременно знобило в людском потоке и здесь, на пешеходной тропе-тротуаре.

Арсений шурился и делал вид, что устремлен. Продуманно-ухаженные кудри вились. «Прикид» в порядке. Солнцезащитные очки надо лбом. Небольшой кейс поприжат к бедру. «Нетерпение сердца» при нем, нужно доигрывать сегодняшнюю роль. Он свернул на Дерибасовскую, привычно рассчитывая, что променад по этой улице успокоит его и одарит чувством собственной значимости. Оглянутся намакияженные красавицы, которых здесь – как на столичном подиуме. Встретится кто-нибудь из театральных знакомых и поддержит его статус деланно-деловым разговором. Он пройдет до угла Ришельевской–Дерибасовской, как бы задумавшись, пофланирует мимо знаменитого театра и через сад Пале-Рояль, о котором во всех путеводителях уже сказано: «Посетить его – значит прикоснуться к другой, романтической, задумчивой стороне этого города». Ну что ж, Диана обнажена и омыта струями, чаша фонтана чиста, поодаль томятся в объятьях Амур и Психея. Голуби гуляют, дети копошатся, красавицы-мамаши, как водится, на скамейках. К нижней Екатерининской улице вели шесть ступеней истертого гранита из давно ушедших времен. Их он преодолел как бы легко и как бы играючи. Постоял у рекламной коровы «MILKA». Глаз не забыл отметить гламурные приметы знаменитого города, в котором искали счастья многие, найдет его и он, Арсений.

Вообще, его называли Семёном, а отчим пинал его «Сенькой». Он был обозлен, потому что в свои двадцать четыре пасынок не отягощал себя добычей средств хотя бы на собственное содержание. Он «видел себя» в театральном вузе. Жаждал сцены. Новейших решений с персоной Арсом во главе. «Плебсом» он называл многих. Но себя к нему не причислял. Его пренебрежение к близким было молчаливым, но явным: он не стеснялся садиться за общий стол в их коммунальной квартире, но научился смотреть поверх голов, быстро ел и, не участвуя в общем разговоре, избегал взгляда неродного отца. В своей крохотной комнатке поддерживал чистоту, валялся на старом диване, надевал и снимал наушники, места очень общего пользования посещал почти что крадучись.

Арсений не мечтал, он грезил. О себе в театре. О себе в богатом доме и на главных ролях. Почему нет? Он – мужчина. Красив и талантлив. Невеста найдется. Оглядываясь на себя в зеркале, он констатировал это не раз: неплохой лепки лицо; нос с греческой горбинкой (профиль Мефистофеля?); продуманно откорректированные брови; сложного рисунка

растительность на скулах и подбородке; взгляд, который можно сделать то обволакивающим и притягательным, то отталкивающим девчонок-простушек. Стоя перед помутневшим стеклом, он драпировал шею длинным шарфом, примеривал свитера-рубашки, купленные матерью с претензией на утонченный вкус, выучивал позы, раскладывал мужские аксессуары по карманам и кармашкам. Он «играл себя» до окрика или предложения вынести мусор. Потом отправлялся на поиски счастья. Это называлось «поразмышлять», «подумать», «подышать», «проведать море». На деле – показать себя. Кому конкретно? Но не убогим же, а человечеству.

* * *

*Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна;
но только все не впрок...*

Рита знала эту давно затверженную истину, но любила и баловала сына безоглядно. Как осколок своей ушедшей юности. Как дар небес и ген-молекулу художника, который когда-то раздел ее перед мольбертом, а потом уложил к себе в постель. От своих семнадцати до тридцати она жила под сенью одного непризнанного гения: ее гражданский муж подолгу сидел в мастерской, напивался, ругался, кидал в нее и в сына недопитой бутылкой. От этого на стенах были веерные подтеки, от этого ее красивые волосы стали рано седеть и пришлось перейти на очень короткие стрижки, которые не побуждают художников к творчеству. От тридцати и далее она пыталась выжить уже под сенью гения обещанного и ею создаваемого.

Сына она назвала Семёном-Сенечкой, потому что в этих словах ей слышался отзвук благородной сени и ласковое Сенечка-семечка. Поверив мужу, что в его непризнанности виновата только косная советская власть, она решила, что сын, рожденный от гения, будет счастлив и признан. Детство Сени прошло под знаком выживания и беготни по театральным студиям. «Ах, какой красивый мальчик!» сопровождалось еще и посулами красивого будущего, а она – мойщица окон и зловонных подъездов – была готова на все ради любимых и близких – спившегося мужа и черноглазого волоокого Сенечки.

Муж покончил с собой в запойном чаду и почти на глазах у подростка-сына. Перепуганная Рита, перебрав холсты и подрамники, ими заплатила за скромные похороны и право остаться в коммуналке-бараке, названном в семидесятых «семейным общежитием». Окна выходили во двор школы, и последующее счастье Риты состояло в том, что она не возила отрока Семена в школу и смогла устроиться в парикмахерскую. Сначала мойщицей-уборщицей, потом, обучившись этому почти бесплатно, педикюршей.

А Сенька-Сенечка, всем естественным подчеркивая свою исключительность, как-то быстро становился обладателем изысканного имени Арсений. Физики-химики и математики, как, впрочем, и все естественные науки, сливались в его голове в один сплошной гул. Исключить из школы не позволяли, значит, он иногда в ней все же появлялся. Деланно кутался в какие-то нестандартные тряпки-наряды и, желая подчеркнуть собственную незаурядность, бросал заученные фразы: «Чехов, конечно, предтеча Брехта, но зонги (тут он закатывал глаза и делал паузу), зонги в пьесах Брехта – абзац и жесь». Это смелое сочетание имен классических и спецлексем дворовых рождало свой эффект: девицы ахали, мальчишки отодвигались подальше (балбес или умник?) Он любил упомянуть имена Немировича и Станиславского, картинно полистать журнал в яркой обложке, панибратски назвать Марлона Брандо только по имени, а Бриджит Бардо обозвать кокоткой. Плотно прикрыв глаза, ему выдали аттестат об окончании школы, и под облегченный вздох Ритиногo второго мужа-кормильца он направился в театральный.

Почему он не поступил учиться в первый, а затем во второй и в третий год, для обескураженной мамы осталось загадкой. Но когда наступил час армейского призыва, она приняла невероятные усилия, чтобы купить гению-балбесу место на одном из отделений филфака. Деньги выдавал отчим-кормилец, но поставил условие: закончив учебу, пасынок заработает и отдаст эти деньги. Нет – значит придется расплатиться комнатой, доставшейся от отца. Поскольку Семен-Арсений свято верил в свою гениальность, этим словам он внимал в полуха.

* * *

Зоя познакомилаcь с ним после любительского спектакля в каком-то молодежном клубе. Она примчалась сюда, прочитав анонс в Интернете и прослышав, что эти молодые ребята «ставят Достоевского хорошо». Университетская филологиня, она внимала действию привычно-аналитически. Фрагменты «Белых ночей» вперемежку с отдельными сценами-письмами из «Бедных людей»? Зачем? Зачем романтический речитатив мечтателя («Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды») нужно смешивать с сентиментальными сентенциями «человека-ветошки» Девушкина? Пусть бы себе «мухи и котлеты» существовали отдельно. Пусть бы Девушкин и Доброселова представляли неубитое благородство нищих, а герой второй истории вдохновлялся бы пятью ночами неожиданной встречи, которая перышком счастья упала к ногам. В сыром и холодном Петербурге. Там, где ты мал и одинок. Город-сновидение, в котором трудно выжить беднякам и мечтателям. В котором амбиции и проект «гениальность» разбиваются о гранитную неприступность по-настоящему гениального зодчего. Где Адуев-младший должен был превратиться в Адуева-старшего. Где...

– Добрый вечер, Вы наша гостя?

От этой вежливости и строгого, а не разгильдяй-костюма, вздрогнуло сердце.

– Да, я пришла посмотреть.

– И?

– И не могу понять, зачем нужно было ставить сразу два романа Достоевского. В «укороченном» студийном варианте, но – два.

– А Вы знаете, сейчас спектакль будет обсуждаться с близкими нам людьми. Я приглашаю Вас...

Многозначительность предложения подкупила мгновенно. Как признавалась потом Зоя, она двинулась за Арсением как «лунатоходка» в момент «неполного пробуждения».

Ребята подустали, и чувствовалось, что играть Достоевского – труд немалый. Даже сейчас. Даже видевшим-видавшим, даже много спорившим об экранизациях и многочисленных интерпретациях. Их спрашивали – они через силу отвечали. Две пары: экзальтированные романтики Он и Настенька; благородные нищие Макар и Варенька.

– Не кажется ли вам, что первые сентиментальные романы Достоевского – это дань моде, они что называется «литературны» и не соответствуют его трагическому таланту?

– А Вы можете представить «Кроткую» без Вареньки Доброселовой? А Грушеньку без отчаяния и любовного надрыва Настеньки?

(Это уже режиссер, молодой человек с каким-то «подсвеченным изнутри» лицом).

– Так Вы что, ставили два ранних романа как пролог главных произведений писателя?

– Да, но Достоевский как исследователь глубин подсознательного...

– Напомню, Достоевский все больше говорил о непредсказуемости и «безудерже» русского характера, а здесь...

(Это зрители, и, думала Зоя, далеко не самые худшие зрители).

Сначала режиссер что называется «отбивался» и убеждал. Потом заговорил раздумчиво и всерьез. Он был умучен, но искренен. Без надоевшей позы ёрника-гения постмодерного разлива. Нет, он не собирался перелицовывать Достоевского и надоедать «эротическим компонентом» по принципу «А, может, Девушкин – Переодетая девушка?» В контексте сегодняшнего дня, говорил он, ему хотелось рассказать о недевальвированных ценностях человеческой жизни, которые были всегда и будут всегда:

– О том, что любовный порыв в своей чистоте и предчувствии счастья всегда прекрасен, но... бойтесь экзальтации, она губительна. Как для самого превозносящего любовь, так и для тех, кто рядом. В чьи объятия бросается Настенька? Кто этот Он, нарушивший слово и подаривший пять белых ночей ожидания своему визави?

– О том, что Варенька и Макар Девушкин заставляют вспомнить, что бедные – тоже люди. Что заслуга Достоевского как раз в том, что он еще накануне своего наказания сибирской каторгой успел сказать: самое страшное унижение для человека – это пренебрежение его личностью.

– Вас раздражают «маточка», «ангельчик», «ясочка Вы моя...»? Человек малоразвитый, а таким и был Макар Девушкин, для благородных изъяснений выбирает литературу,

с которой знаком (а вспомните, что он читал), но дело в том, что этими обращениями подчеркивается еще и кротость Макара (он не боится самоуничтожения), и его способность на тихий подвиг самопожертвования (давайте вспомним проданный вицмундир и подаренную Вареньке гроздь винограда).

– Вас удивило мое желание объединить два непохожих романа? Ну что ж, придется, уж простите, поговорить о режиссерской сверхзадаче.

Как два ручья, сливаясь в одну воду, «Бедные люди» и «Белые ночи» дают нам предчувствие «большого Достоевского». С неубиваемой болью за «униженных и оскорбленных». С христианской заповедью кротости, пронзительно осознанной на каторге. С бунтующим сердцем, которому тесно в рамках сословного правопорядка. С inferнальными женщинами, которые сводят с ума и обрекают мужчин на бесплодное холостяцтво. В конце концов, с теми «глубинами подсознания», которые формируют человека страстей. Смотрите, контрастное сопоставление взволнованных речей Настеньки с ее Незнакомцем («Скажите, скажите, отчего же в такие минуты стесняется дух?») с тем, что писали друг другу Варенька и Макар («...знаете ли, родная моя, чаю не пить как-то стыдно... Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона...») – это варианты одного и того же будущего. Мечтательно из «Белых ночей» еще предстоит последний всхлип Девушкина, а самому Девушкину, наделенному мечтательностью нищего, уже не встретить скромницу-грёзу – ее отнимет и развратит богач Быков.

«А Вы знаете, задыхаясь, но искренне желая «донести свою правду», вел дальше режиссер, а ведь если объединить две стихии раннего Толстого – его «Севастопольские рассказы» и «Детство. Отрочество. Юность», то получится «Война и мир». Так и «Братья Карамазовы» – они выросли из сочувствия к бедным и мечтательной экзальтации «Белых ночей»... А почему бы не сыграть сразу фрагменты из «Братьев Карамазовых»? О, это под силу только профессиональному театру...»

Зоя была покорена. И прочтением Достоевского, и грамотностью режиссера, так увидевшего трудного писателя. И нависал над нею красавец Арсений. И казалось так и не повзрослевшей Зойке-Зоюшке-Зайчонку, что этот юноша-сорежиссер, конечно, ну конечно же, умен и страстен как властители дум канувшего в Лету XIX века. Ей хотелось этого, а мен-Арсений так витал над нечаянным театральным собранием, так поддакивал и обволакивал, что удержаться от восхищения – ну не вмошь, и все тут.

* * *

И закурило-понесло. Сначала поводы-причины придумывал Он. Потом, почувствовав себя распластанно-покоренной, ждала встреч Зоя. Говоря себе, что пусть не на много, но старше его и должна быть более трезвой и осмотрительной. Что, уже имея какой-то опыт общения с мужчиной, должна бояться показной велиречивости. А он с придыханием повествовал на тему «Море красиво». Особенно под щемяще яркими звездами. Особенно, если рвануться в лунную морскую дорожку после дневного зноя. У Зои перехватывало дыхание. Почему? Да потому, что девочке-девушке-женщине всегда хочется услышать подобное. И – чтоб говорили только ей. Арс умел это делать.

«Моя жизнь в искусстве» Константина Станиславского всегда была при нем. В кейсе. В холщовой торбе на пляже. В гостях. В шумной компании он мог схватить ее за руку, увести в какой-то потаенный угол и рассказывать, чем так приглянулся ему реформатор русской сцены. Мелькали имена и фамилии, упоминались театральные постановки и нестандартные решения, которые тут же всплывали и в памяти Зои – об этом она уже читала, но воздыхателя хотелось слушать, и она внимала. Иногда выплывая из этого словесного обольщения, она, посмеиваясь над собой, решала, что приключение не будет долгим.

Да, Зоя могла бы разыграть тривиальную сцену. Например, смиренно приподнять лицо и произнести в упор и наотмашь: «Не выдавай чужие мысли за свои». Можно бы сказать и другое: «Как китайцы в пору Мао, ты постоянно носишь цитатник Кормчего в кармане?» А еще и так: «Велиречивость, мой друг, нравится только крашенкам-блондинкам, а я – шатенка». Но он поспешил приоткрыть ей «тайну своего рождения». И потекло-поехало: изначально венценосное зачатие и пьяный отец как главное воспоминание детства. Безденежье и горькая реплика матери: «Будем есть то, что есть». Отчим, которому претит талант

Сеньки, и его предложение поработать хотя бы эпизодически, хотя бы на выгрузке черно-морского анчоуса, который в народе кличут «нерыбой-тюлькой».

– Ты знаешь, чем пахнет роба «тюлькина флота»? Немытыми ногами батальона хилых новобранцев.

– Откуда ты знаешь, как пахнут новобранцы, ты в армии, пардон, не служил.

– У меня хорошее артистическое воображение.

– Арс, но труд необходим. Разве ждать подачку от матери и есть за столом отчима не стыдно? Да еще будучи взрослым. Мечта мечтой, но торс обихаживать следует самому.

Он злился и давал понять, что его удел служить Музам, а не топтать тюльку. Пусть пока на третьих ролях, но он работает в Кукольном театре. Ему обещали роль Треплева в Украинском театре. Он репетирует... Он держит себя в форме... И Зойка, уже заметившая брачок-трещинку в статуэтке «великого Арса», начинала сочувствовать потенциальному гению. И толпились в ее мозгу сострадательные клише. И наполнилось сердце желанием помочь. И женское «кроткое, мягкое» застило разум.

Решили жить вместе. На съемной квартире с ночными бдениями во главе угла. Он был неумным в сексе и спал до полудня. Она – бежала на основную работу, сидела с учениками и сидела над переводами. Хотела верить и восхищаться. Жаждала его поступления в театральное училище – уж если не в Москве, то в Киеве. Подружилась с коллективом Кукольного. Бывала в актерском-режиссерском сообществе Украинского. Иногда ловила на себе недоумевающие взгляды его сотоварищей. Запомнилась реплика: «Его любовь к себе достойна *острого* пера». Оглянулась – представитель «среднего возрастного звена» отвел глаза. Сказав себе «талант нуждается в служении», Зоя перенесла это самое «служение» на себя. «Его не понимают» витало в воздухе и прорастало в ней.

Однажды они зашли к ее преподавателю – Мария Сергеевна пребывала Зоиной университетской наставницей на протяжении нескольких лет. В доме было много книг, на стенах висели работы знакомых художников. Текла беседа, и слова «модерн», «постмодерн», «академреализм» мячиками прыгали окрест. Тему погоды отодвинули в сторону и предпочли ей звяканье чайных ложек. Напившись чаю и сделав несколько комплиментов чайным приборам, Арсений «исследовал недра». Заходил к ним в столовую то с одной книгой, то с другой, что-то говорил о картинах. Мария Сергеевна посматривала и поддакивала, но в какой-то момент вдруг произнесла: «Если еще раз скажет: «В этой работе так много воздуха» и закатит глазки, запущу в него чашкой. Причем, не допив того, что в ней». Зоя рассмеялась – маска слетела с лица избранника, наверное, Мария Сергеевна видела суть, а не пресловутые «внешние данные».

– Зоенька, я давно звала Вас в аспирантуру. Почему Вы тратите силы и свой талант, Бог ведает, на что?

– Вы хотите сказать «на кого»?

– Да нет, Зоенька, здесь более уместным будет «нечто» и «ничто».

Конечно, Зоя обиделась и, сопротивляясь, произнесла:

– Мария Сергеевна, он даровит, беден и несчастен. И никак не может поступить в театральный. Я хочу ему помочь.

– Еще один Несчастливцев? – парировала острая на язык Мария Сергеевна. – Умерьте пыл, наивная барышня, будь я в приёмной комиссии любого театрального вуза и даже студии, я б никогда не позволила проголосовать «за» эту кандидатуру в студенты.

– Но почему, почему же? – все вопрошала Зоя. Обескураженная таким вердиктом, она боялась принять его на веру.

– Да потому, дорогая моя умница-разумница, что «талант застенчив и смирен», а здесь бахвальство. Да потому, что «гений жаждет отдавать, позер – похвалы слышать». А еще потому, что в этом юноше сидит мохнатая черная зависть и скверное желание продать свой товар подороже. Видя Зоикино смятение, она попыталась смягчить:

– Легко быть мудрой только в старости, Зоенька. Не поддавайтесь инстинкту «активного материнства», воспетого Фрейдом. И... И не вздумайте зачать маленького от петуха голландского.

Она засмеялась, хотя было грустно. И ей, Зое-Зоечке-Зайчонку, как продолжал называть ее отец. И Марии Сергеевне, из глаз которой выглядывала такая же неумная девчонка, как сама Зоя.

* * *

Они прожили вместе еще год. Общим домом и общими разговорами о жизни, о театре, об искусстве вообще. Зоя забежала, хлеб насущный и квартплата доставались трудно. Пришли и те дни, когда она вспомнила безысходную реплику Вареньки Доброселовой: «Окна наши выходили на какой-то желтый забор». Тупик обозначил себя очевидно и настойчиво, и теперь Зоин кавалер-муж решил демонстрировать если не утонченный сплин, то русскую хандру. Пробудившись, он начинал ныть. «Зачем я здесь?» повторялось с завидным постоянством. Зоя отвлекала-ублажала-развлекала и однажды предложила: «Может быть, тебе вернуться к родителям?». Он взвился в праведном (или наигранном?) гневе и обвинил ее в бессердечии. Как бы нервно оделся. Опрыскал себя хорошим парфюмом. Не забыл пиджак в мелкую клетку. Хлопнул дверью. Выходной был испорчен.

Арсений шел любимой протоптанной тропой. Мимо горсада с кафедральным собором и памятником Воронцову. Мимо кафе «Жарю-парю» с очень неплохой кухней. А вот казино с якобы невинными игровыми автоматами. Пассаж, не забытый даже на Брайтон-Бич. Дерибасовская. Привычно свернув на пешеходную улицу в самом центре города, Арс вогнал себя в роль денди. Независим. Хорош собой. Пиджак в сегодняшнем тренде. Заплаты-лейбы на локтях. Пальцы длинные. Ногти ухожены. В общем, молодой человек, ищущий новых впечатлений. Девчонки-красотки как будто и не уходили. Рекламная королева, в которой пенится фиолетовое молоко. А вот и знакомая стажистка. Черт бы побрал этот русский, в общем, заезжая художница, решившая стажироваться в Кукольном. Ну и что, что подслеповата, худа и ростом не вышла? Намного старше? Тоже не беда.

– Привет...

– Здравствуй, Арс, я рада встрече.

Ивка-Иванна приехала из «глубинки» и была бесхитростна и открыта миру. Арсению нравилось «крутить спираль», то есть заигрывать и вовлекать в свой терем. Терем был вместителен и просторен – в нем побывало немало сих. Это рождало чувство превосходства и уверенности. Он тут же расправил блестящие перья и, совершая ритуально-предупредительные телодвижения, предложил пройтись к Ланжерону и покормить всегда голодных чаек. Она купила батон, и они отправились.

Море было серым и бурным. Ревел и рвался куда-то ветер. Чайки кричали, их сносило к прибрежной посадке. В воздухе носились только сильные и жирные. Молодняк где-то прятался. Вода изрыгала обильную пену. Корявые остоны акаций дополняли картину. Они скрипуче ругались. Спрятавшись за одной из пляжных кабинок, Арсений попытался прикрыть девушку – сняв очки, на холодном ветру она казалась совсем незащищенной. Прижал к себе. Она повернулась спиной к его чреву и чреслам. Он тут же впустил ее груди в ладони. Прижал посильнее и плотоядно вздрогнул. В голове сверкнул и пронесся кусок филологической премудрости: «Крепость мужа в чреслах». Потом и следующее: «Чресла мужу даны, а лоно жене».

Он взял ее тут же. Сдирая незамысловатые наряды и не прислушиваясь к протестному лепету. Встрявывая клубок ее тела. Полуприсядая и снова вздымая ее и себя вверх. Под визг-клекот жирных чаек и ветродуй. Под скрип и скрежет голых акаций. В этом действе не было радости обладания и нежности. Он доказывал. Да, вот таким способом. И разве плохо? Могут еще...

В тяжелых сумерках Иванна пыталась одеться. Стыд и растерянность носились в воздухе. Застегнувшись и мало смущаясь, Арсений глядел в море, а потом, повернувшись к ней, произнес: «Мы потом попробуем по-настоящему. И будем целоваться перед этим. Представляешь?».

Втроем – Зоя-Арсений-Иванна – они сидели в партере маленького полуподвала-театра, в котором ставили «Оркестр» Жана Ануя. Это были те же ребята, которые полтора года назад «играли Достоевского» в бывшем трамвайном депо. Помещение, похожее на ангар, тогда вместило сострадание и страсть классика, а еще его робко inferнальную и праведно кроткую женщину. С тех пор ребята «подросли» и актерски возмужали. С Арсением распрощались, отказав в режиссерских амбициях. Актерствовать не пустили, сказав, что в оркестре Ануя работают женщины. Сначала он буквально «билась о стены», и Зое пришлось выслушивать слова и высушивать слезы. Затем, проронив: «Им никогда не под-

няться выше любительства», – вроде бы успокоился. Теперь, наверное, играя в менторское благородство, решил посетить мероприятие. С двумя молодыми женщинами сразу. О ролях, отведенных им, можно было только догадываться.

Оркестрантки французского курортного кафе. В санатории, где «лечатся от запоров». Одеты «в дурном вкусе». Послевоенный синдром и отрывки обывательских притязаний витают над ними. Играя музыку соответствующего ранга и масштаба, перебрасываются фразами-уколами: «Он меня безумно любит, чего уж, конечно, нельзя подумать о вас»; «Мои глаза не смотрят в разные стороны»; «Я люблю свое теплое и уютное гнездышко»; «Жорж. Как я о нем жалела! А он меня бил, и глуп был... Но ночью...» Единственный мужчина пианист-никудашка, на которого притязают изголодавшиеся музнеудачницы. Его пошлая реплика: «Я как арфа. Любое неосторожное прикосновение может меня разбить».

И можно бы посмеяться. И вспомнить Чехова. И сказать себе «Я не скачусь до такого уровня». И решить, что французская пьеса именно об этом. Но вдруг и неожиданно врывается в это бучило-болото экзистенция Ануя и его друга Камю. И одиночество, от которого не убежать – не спрятаться, обволакивает зал. И хочется съёжиться и закрыть глаза. Последняя надежда – близкий человек рядом. Даже такой, как кудашка-пианист. Это не от «пошлости пошлого человека», а от безмерного отчаяния и, желая подтвердить свой статус мужчины, он кричит: «Я Нерон! Я Тиберий! Все! Все мои!». Но и тут же срывается, желая силой прикрыть свою несостоятельность: «С одними я ласков – поцелуйчики, сантименты, а других я – плеткой».

И застонала-заплакала Зойкина душа, так что же, и Арсений – «эгоист поневоле»? Он тоже – та самая арфа, которую «можно разбить»? И все его притязания и пошлые выходки нужно побыстрее простить? А что же делать с концом Ануевской фразы, подаренной этому плазмо-астероиду: «Все знают, что есть проститутки, но... они дорого стоят... а тут, представьте, порядочные женщины... и все мои, все до одной!.. самые красивые... И бесплатно!» Стоп, стоп, а как там дальше? А, да вот так же: «Да здравствуют курорты! Огромный пляж и все голые!». Ахти мне, милая Одесса, ты располагаешь и к этому.

Зоя повернулась в сторону сидящих рядом. Рука Арсения лежала на колене Иванны. Ее отвлеченно-окаменевшее лицо смотрело в никуда. Греческий нос потенциального гения пластался над размягченно-блудливым лицом. Сизиф уже не Ануя, а Камю рассмеялся где-то рядом. Он стоял на вершине скалы и смотрел, как катится камень-глыба, которую, надрываясь, тащил он наверх.

* * *

Пришлось вспоминать-анализировать-пересматривать.

Однажды в субботу, когда можно отоспаться и как-то «собрать себя», сладко потягиваясь в еще небранной постели, Арсений сказал весомо и с большим значением: «Вставай-вставай, нужно поехать за продуктами. Иванна простужена и безденежна. За сделанную работу театр еще не расплатился».

– Прости, но у нас тоже совсем нет денег.

– Тебе отдали за уроки.

– Но послезавтра платить за квартиру.

Плакатно-праведный гнев прозвучал в следующей его реплике:

– Но мы должны помочь больному человеку.

Ах, этот «виноград для Вареньки»... Ах, эта отеческая забота Макара Девушкина... Благородство-сострадание «не за свой счет»? Неужто и эти добродетели превратились в анекдот? Да, они поехали на всегда обильный «Привоз». Да, с сумкой продуктов и «живыми деньгами» он был отправлен к Ивушке-Ивке. Пребывал у нее долго. Зойка, помнится, успела приготовить обед. «Из ничего», но довольно обильный.

Он зачастил в бутафорский театральный цех по вечерам. Они с Иванной лепили макетный вариант кукол для нового спектакля. Возвращаясь, многословно рассказывал о новой концепции спектакля-шедевра. Потом пошли разговоры о том, что и на современ-

ных свадьбах распорядитель может использовать передвижную легкую ширму, и куклой Палец-голова веселить публику. Сценарий? Их можно написать множество. Предложил:

– Может, ты *купишь* этот проект и осуществишь постановку?

– Почему я? – потрясенно спросила Зоя.

– Ты можешь все, а я должен иметь свободное время. И потом, в головах филологинь сценарии растут и быстро, и обильно.

Вскоре их – Арсения и приезжую художницу – из цеха категорически выдворили. На вопрос Зои о причинах обструкции, он ответил «скромно-патетически»:

– Корифеи и прохиндеи боятся всего нового.

Какой-то театральный вечер «для своих». Арсений – «кушать подано» – приглашен и хоть не говорит об этом, но гордится. Он где-то носился и «светился». К Зое подходили, и со многими было интересно. Подошла Иванна. Заговорила о добродетелях Арсения. «Не оставит человека в беде». «Большой творческий потенциал». «Артистизм во всех начинаниях». Хотелось рассмеяться: в Зойкиной голове вместо «артистизма» уже кривлялся и улыбался «нарциссизм». Но зацепило другое. Ивка рассказала о своем визите к Марии Сергеевне, та отдавала книгу в издательство и ей нужен был художник-иллюстратор.

– Ты знаешь, Зоя, она неважно относится к Арсению.

– ?

– Может быть, я излишне эмоционально рассказывала о его таланте, но она вдруг заявила: «Следующий этап становления этого гения-прохиндея – прыгнуть к Вам на ручки. И повезете Вы его, Иванна, в свои дальние края».

– ?

– Не знаю, как тебе, Зоя, а мне это слушать обидно. К тому же, у меня есть возлюбленный. Он художник и ждет меня.

– А зачем ты мне об этом говоришь? – спросила тогда Зоя.

Они разошлись со скандалами и с криками о том, что она красавица-Артемиде не хочет понять, кто перед ней. «Может быть, Афродита, Артемиде была охотницей, а это – не моя стезя?» Эта ее женская шпилька-царапка только возбудила и раззадорила, он что-то бросал на пол и кричал, что сейчас, вот именно сейчас ему уходить некуда. Потом хлопнул дверью, не забыв взять ключи. Часа через два вернулся. И под реплику вдруг повзрослевшей Зои: «Не актерствуй, поступи хоть раз как мужчина», – подхватив увесистые чемоданы, отправился искать новое счастье. По-видимому, с несъемной квартирой.

* * *

В кафе «Жарю-парю» она вошла нечаянно. Так, перебегая улицу перед идущим трамваем. Недовольно пролязгав, трамвай прошел рядом. Заколотилось сердце. Под сердитые окрики она ринулась к приоткрытой двери. У стойки взяла большую чашку кофе. Пристроилась в углу у столика-«стоячки». Оглянулась. Увидела знакомую спину в хорошем пиджаке и лицом к себе девочку-блондинку с яркими карими глазами. Он рассказывал горячо и, кажется, взволнованно. Она смотрела на него восхищенно. «Обволакивает, – подумала Зоя, – И сплин куда-то подевался».

Она повернулась спиной к паре, а лицом к окну. На противоположной стороне улицы, у дома, где когда-то снимала квартиру, на пьедестале стояла Вера Холодная. Последние кленовые листья устилали асфальт, а графически четкие руки-ветви огромных деревьев ее любимого горсада тянулись к ней полудетским воспоминанием.

Они вышли из зала Повторного фильма. Стайкой умниц-студенток. По совету куратора посмотрели «Рабу любви» Никиты Михалкова. Девчонки перечисляли узнаваемые приметы города – фильм снимался и в Одессе включительно. А она мучилась все повторяющей мелодией и словами:

Где же ты, мечта?

Где же ты, моя мечта?

Я вдаль гляжу с надеждой...

И летит ко мне
В зыбкой тишине нежный звук –
То ли это смех? – смех.
То ли это плач? – нет!

Это ты, любовь...

Исполнительницу она знала хорошо – Елена Камбурова. Элегически изысканную музыку Эдуарда Артемьева отличила и полюбила давно. Сплетаясь, эти мелодия и слова объясняли ей душу Веры Холодной и обещали любовь. Да, сначала неузнанную, потом убитую, но такую пронзительную. До всхлипа и в лепестках осыпающихся соцветий весенних южных деревьев. В ветром раздуваемых шифонах. В сбивчивом речитативе фраз:

– Ах, дайте мне привыкнуть...

– Да-да, я приду вечером, мы будем пить чай с детьми, Вашей мамой и говорить-говорить...

И бежал киношно-одесский трамвай уже в какие-то другие пространства, и, обратив незабываемое лицо к своему концу и скачущим всадникам, произнесла Елена Соловей: «Господа, вы звери...». Как странно, но это жило и продолжает в ней жить уже в другой эпохе. И, повторяясь, все слышится нежно-протяжное:

То ли это смех? – смех.
То ли это плач? – нет!
Это ты, любовь...

IN MEMORIAM

ПАМ'ЯТІ РОМАНА ГРОМ'ЯКА



Цими весняними днями здійснився неблаганний вердикт долі – 3 травня 2014 року відійшла у вічність талановита, світла, зичлива людина – відомий літературознавець, громадсько-політичний діяч Роман Теодорович Гром'як.

Роман Теодорович Гром'як пройшов складний життєвий шлях людини, що жила у нелегку і суперечливу історичну епоху. Він народився 21 березня 1937 року в с. Глушин Бродівського району Львівської області. Закінчивши Бродівське педучилище з відзнакою, вступив у 1955 році на історико-філологічний факультет Львівського державного педагогічного інституту. У зв'язку з переведенням Львівського педінституту в м. Дрогобич навчання закінчив у Дрогобицькому державному педінституті ім. І. Франка. В 1964 році вступив до аспірантури Львівського державного педагогічного університету ім. І. Франка. У 1969 році захистив канди-

датську дисертацію на тему «Гносеологічні і психологічні основи процесу сприймання творів художньої літератури». Упродовж 1971–1975 років працював доцентом кафедри філософії та наукового комунізму Тернопільського фінансово-економічного інституту, був деканом фінансово-економічного факультету того ж інституту. З 1 вересня 1975 року працював на кафедрі марксизму-ленінізму, згодом – завідувачем кафедри естетики, етики і наукового атеїзму, пізніше – завідувачем кафедри української та російської літератури Тернопільського педінституту ім. Я. Галана. У 1982 році захистив докторську дисертацію «Методологічні основи літературно-художньої критики». Був обраний народним депутатом СРСР. З 1983 р. був членом Спілки письменників України. Р.Т. Гром'як – перший голова обласної Ради Всеукраїнського товариства української мови ім. Т.Г. Шевченка «Просвіта». У березні 1992 року був призначений представником Президента України в Тернопільській області. У 1995 року створив та очолив кафедру теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. У 2000 році очолив створену ним раду із захисту кандидатських дисертацій (спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство і 10.01.06 – теорія літератури), на якій захистилося 150 дисертацій.

Роман Теодорович був справжнім професіоналом – людяним, товариським, скромним. Будучи витонченим інтелігентом, він працював не лише за робочим столом, а щодень духовною працею, силою людського духу плекав нове покоління літературної еліти. У нього було надзвичайно багато планів, оптимізму, завжди здавалося, що найголовніше в житті – ще попереду.

Гідним пам'ятником стануть праці, що увійшли до скарбниці українського літературознавства: Естетика і критика. Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. – К.: Мистецтво, 1975. – 224 с.; Громадянськість і професіоналізм (Соціальна відповідальність

принципи): Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1986. – 204 с.; Що доведено життям: Актуальні проблеми літератури і літературної критики. – К.: Рад. письменник, 1988. – 257 с.; Культура, політика, інтелігенція: Публіцистика. – Тернопіль: Поліграфіст, 1996. – 108 с.; Давнє і сучасне. Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 270 с.; Історія української літературної критики (від початку до кінця XIX століття): Посібник для студентів гуманітарних факультетів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.; Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007. 10 літ на помезів'ї тисячоліть. – Тернопіль: Джура, 2007. – 368 с.

Хоча його сьогодні уже немає з нами, але незабутні спогади про нього назавжди збережуть у серцях вдячні колеги, аспіранти, друзі та рідні. Вічна пам'ять світлій Людині!

Мар'яна Лановик,

*доктор філологічних наук, професор
кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка*

Зоряна Лановик,

*доктор філологічних наук, професор
кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка*

Роман Теодорович належав до тих особистостей, які назавжди стають небайдужими до багатьох людей, котрих зіткнула з ним доля. Найважливішим його рисами була людяність, чесність, правдивість, працездатність, оригінальність підходів. Він був незаздрисним, і не тільки радів чужому успіхові, а й допомагав досягти його багатьом людям і порадою і ділом.

Думається, що він з чистою совістю міг сказати про себе словами Олеса Гончара: «Все годы... я провел в тяжелейшей борьбе, как сказочный титан, с нечеловеческой силой защищая крепость, имя которой – я, чистота души моей». Але це лише половина правди, друга полягає в тому, що Роман Теодорович як учений, вчитель, людина докладав багато зусиль для того, щоб сприяти в цьому всім іншим – не лише своїм учням, а й всім, хто йшов цим шляхом і потребував підтримки.

Вражала та увага, з якою він ставився до співрозмовника. Принциповий і твердий у своїх позиціях, про що свідчить уже книга «Громадянськість і професіоналізм. Соціальна відповідальність критики», він водночас був дуже толерантним і мав свою неповторну манеру переконання іншого. Мені випало неодноразово спостерігати, як Роман Теодорович, не погоджуючись з безапеляційністю суджень співрозмовника, у своїх контраргументах інтонаційно підкреслював ті моменти, що вказували на помилковість або надмірну категоричність свого опонента. І якщо співрозмовник наполягав і надалі на своєму, Роман Теодорович знову акцентував або на причинах помилки висловленого твердження, якщо то дійсно була вона, або на правомірності існування протилежної думки, переконуючи співрозмовника в тому, що категоричність у цьому випадкові недоречна.

Роман Теодорович був справжнім товаришем, не сентиментальним і надійним. Коли зверталися до нього за порадою в науковій справі, він ніколи не вдавав, що йому заважають, навпаки – здавалося, що він тільки чекав на той дзвоник і був щиро радий поділитися своїми роздумами, власним баченням проблеми.

Тепер він в інших світах... І тепер завжди буде не вистачати його. Але водночас він залишився назавжди у своєму мудрому слові, над яким треба глибоко замислитись і надалі нести його людям. У цьому бачу і свій обов'язок перед його пам'яттю.

Луїза Оляндер,

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

Говорити сьогодні про Романа Теодоровича Гром'яка – це говорити про такий евристичний літературознавчий досвід, який, попри усю свою природну завершеність, не переходить виключно до юрисдикції спогадів. Його ідеї, зокрема щодо фахової сутності та перспектив українського порівняльного літературознавства, залишаються у полі зору самосвідомості сучасної української науки про літературу, здатні стимулювати й жити динаміку літературознавчої думки у площині її самовизначення й самоідентифікації.

Для мене особисто у розмові про професора Романа Гром'яка на передній план виходить ще й інший аспект. Уся його діяльність акцентує на непроминальному й особливому значенні у науці як культурному явищі *суто людського чинника*, який не може бути знівелюваний будь-яким об'єктивізмом чи іншими сциентистськими засадничими критеріями. Інакше кажучи, у мене склалося враження, що Роман Теодорович завжди зважав на присутність чи то за рукописом статті, монографії або навчального посібника, які обговорюються на ученому зібранні, чи то за текстом дисертації та її захистом у спеціалізованій раді – живої людини з її конкретною долею, а це завжди вимагає делікатності і виваженості суджень, неінерційного і неповерхневого підходу. У цьому полягає справжня доброта істинного ученого, який готовий прийти на допомогу, підтримати (причому, не лише своїх власних аспірантів і докторантів), не боявся інакомислення в науці, не остерігався просувати наукову молодь (з усіма її можливими вибриками через недостатність життєвого і евристичного досвіду), який, нарешті, добре усвідомлював, що сама літературознавча продукція (і це один із критеріїв її цінності) як присутня форма оприявлення гуманітарного знання твориться для живих людей, а отже, повинна корелювати з їхнім актуальним буттєвим (зокрема й фаховим) досвідом. Ось чому постать доктора філологічних наук, професора Романа Теодоровича Гром'яка була і залишається для мене живою актуальністю, з якою я перебуваю у стосунках неперервного діалогу.

Ігор Козлик,
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри світової літератури
Інституту філології
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Роман Теодорович Гром'як належав до того покоління українських літературознавців, яке треба було б назвати «батьківським», «поколінням вчителів». Це покоління взірцеве у всіх відношеннях: дивлячись на його представників, науковці наступних, молодших поколінь могли вчитися того, як треба ставитися до науки, розуміти літературу, вчиняти щодо оточуючих. Роман Теодорович виростив прекрасну наукову школу, його учні сьогодні теж стають орієнтиром для тих, хто тільки починає свій шлях у літературознавстві.

Пам'ятаю перше враження від знайомства з Романом Теодоровичем. Він виступав на науковій конференції у Волинському національному університеті імені Лесі Українки (сьогодні – Східноєвропейський національний університет). Вразила глибина думок ученого, їх діалектична різноплановість, особистісна яскравість. Це був потік свідомості сучасного вченого-філолога, для якого відкриті глибинні закономірності розвитку літератури та літературознавства, для якого літературознавча проблематика постає у необхідних зв'язках із проблематикою філософською, культурологічною, антропологічною, котрий усвідомлює корені й бачить перспективи вирішення найактуальніших літературознавчих проблем. Вразила увага, з якою Роман Теодорович слухав молодих вчених, що виступали під час роботи секції, якою він керував, його доброзичливість, бажання підказати вектор найбільш продуктивного розгортання думки у вирішенні завдань дослідження. Людність Романа Теодоровича виявляла себе у серйозному ставленні до інших й іронічному до самого себе. Делікатність і прекрасне почуття гумору робило його простим і відкритим у спілкуванні з будь-якою людиною.

Все, що робив Роман Теодорович в плані організації наукової діяльності, вражало серйозністю і масштабом. Його готовність працювати з повною самовіддачею для реалізації

задуманого надихала інших, лежала в основі притаманного йому вміння залучати дуже різних людей до спільної творчої праці, що давала відчуття радості, значущості того, що відбувається.

На жаль, Романа Теодоровича сьогодні немає серед нас, і це сприймається як болюча рана. Його відсутність в сучасному літературознавчому процесі дуже відчутна, з нею ще треба якось змиритися. Ця відсутність покладає на нас особливу відповідальність, вимагає відповідності тій планці, яка була виставлена Романом Теодоровичем Гром'яком і має залишатись на висоті – і в сфері науки, і в сфері живих людських стосунків, тим більше що ці сфери щільно взаємопов'язані.

Наталія Астрахан,
*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри теорії та історії світової літератури
Житомирського державного університету
імені Івана Франка*

Настали гіркі часи важких втрат. Відходять у вічність легендарні постаті покоління 1960-х, з яким пов'язані були надії, сподівання жити в оновленій Україні. Тоді зміни відчувались, передусім, в гуманітарній сфері. До літератури і науки про неї була прикута увага не лише фахівців чи елітарного читача, а й масового. Саме в цей час зійшла зірка Романа Гром'яка. Можливо, у науковця, як і у кожної людини, були особливі миттєвості життя, до яких він подумки повертався – дитинство, юність... Але для нас з його ім'ям пов'язане становлення науковця нового типу, для якого служіння науці стало способом життя. Вражає те, як впевнено торував він свій шлях. Адже живими були спогади про початок 1950-х років, коли на філологічні факультети заганяли силою, особливо на класичні відділення, а у 1955 р. Р. Гром'як уже вступив на історико-філологічний факультет, закінчив його, згодом – аспірантуру і докторантуру, захистив дисертації, викладав. Здавалося б, нічого нового – шлях відомий. Та все ж, сьогодні, коли опубліковані спогади багатьох філологів 60-х років, ловиш себе на думці, що їх об'єднувала віра в свої можливості і потужна сила технології сотворіння себе не за можливими зразками, які за велінням злої сили зникли в кінці 1930-х, а за власною творчою інтуїцією, за натхненням від розуміння запитів часу, які вони й формували. Р. Гром'як і його однодумці вирізнялись із оточення культурною мови (вишуканої української) і поведінки, інтелектом, інтелігентністю. Так, це був час, коли селянські і робітничі сини ставали інтелігентами, залишаючись частиною народу, переживаючи разом з ним різкі зміни в бутті і свідомості. Але рівень освіти дозволяв їм бачити і сприймати суспільні проблеми глибше.

Роман Гром'як життям і діяльністю відповідав європейському розумінню інтелігентності як приналежності до того прошарку суспільства, що виховував себе для того, щоб бути лідерами – незалежно від того подобалося це владі, чи ні, навіть у тому, у якому напрямку розвивалось літературознавство. Р. Гром'як був одним із тих, хто його започаткував, розпочавши з найбільш вразливих питань радянської науки – критики і естетики. Пригадую, як у студентські роки у книгарні купляла «Естетику» Гегеля і при цьому здивований погляд продавщиці та її запитання: «Для чого? Ми, коли вчилися на філологічному факультеті, розвиток літератури співвідносили з історією партії». Тоді я зрозуміла, як змінився світ. Ми відкривали для себе нові наукові імена С. Аверінцева, Г. Гачева, Д. Затонського, М. Коцюбинської. Серед них були Р. Гром'як і М. Гіршман – представники донецької літературознавчої школи, що тільки почала формуватись. Їх книги, видані малим тиражем, передавались із рук в руки. Вони не лише відкривали нові підходи до розуміння й аналізу художніх текстів, а й вчили бути науковцями. Молодим вченим сьогодні важко уявити атмосферу тих років, коли наукова книга була справжнім бестселером, хоча тоді цього терміна ми не вживали. Теорія літератури, якою опікувався Р. Гром'як, була необхідна не лише як така, як власне філологічна наука, – вона необхідна була для якогось особливого пізнання людини, як говорив про це С. Аверінцев. Ця думка відчувалась і у Р. Гром'яка. Я шкодувала, коли Роман Теодорович виїхав з Донецька, бо його близьке за відстанню і способом мислення бут-

тя створювало і для Дніпропетровська особливий науковий затишок. Колись в нашій розмові я сказала про це, на що одержала вичерпну відповідь: «Я повертався додому».

Скоро ми мали змогу переконатися в потужних лідерських можливостях Р. Гром'яка. Він був учасником того легендарного московського з'їзду що зібрав красу і гордість народу. Він був з тими, хто мав намір, сили і розум для того, щоб змінити світ. Він докладав для цього чимало зусиль. Але, на жаль, не все залежало від нього.

Лідерство Р. Гром'яка ми відчували і тоді, коли на повну силу запрацювала створена ним кафедра, його дітище – теорії літератури і компаративістики, становлення якої відбувалось в Україні надзвичайно динамічно. Левова частка його праці в цьому – виступи, публікації, колективні монографії. Всі вони відомі, ми на них посилаємось, бо це завжди красива наукова думка, до якої хочеться звернутись. Хоча до болю пронизує відчуття того, що все це – уже історія нашої науки. Але залишились учні, колектив, який ще за життя науковця іменувався в Україні і за її межами «кафедрою Гром'яка». І щоб у цьому світі не відбулось, ми завжди будемо про це пам'ятати. І все ж пригадується історія із життя відомого подружжя – Лілії і Осипа Брик, які палко намагались всіх переконати в тому, що вони живі: Маяковський помер, а вони живі. Хтось із оточуючих наголосив: «А, насправді, це так і є». Залишається лише дивуватися тому, як повторюються перипетії людських долі. Не будемо цього забувати.

Валентина Нарівська,
доктор філологічних наук, професор
кафедри зарубіжної літератури
Дніпропетровського національного університету
імені Олеся Гончара

ABSTRACTS

УДК 81.373:001.4

V.D. Abbasova

FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE FUNCTIONAL STYLE OF THE AZERBAIJANI LANGUAGE

Formation and development of the functional styles are directly connected with the formation of the Azerbaijani language. Being the languages of the Turkic language group, it has a long history of development. Today the Azerbaijani literary language has many functional styles historically formed on the territory of the country. The styles are peculiar to the representatives of different regions and social layers. The study of the functional styles contributes to the formation of systemic views about the linguistic processes in general.

The history of Azerbaijani literary language as well as the functional styles formation and development have become the subject of investigations since the 1930s. The first research into the history of Azerbaijani literary language was carried out by A. Demirchizade. His «Short history of Azerbaijani literary language» published in 1938 and the other books written during 1930–1950 studied the history of Azerbaijani literary language on the basis of such important sources as an epic story «Book of Dede Korkut», the works of Nasimi, Fuzûlî, Molla Panah Vagif.

The development of Azerbaijani literary language in terms of different styles represents an interesting, controversial and diverse life picture of the most powerful sign system developed by a human that is a language. The Azerbaijani language has been changing and developing as a social phenomenon under the influence of social, economic and spiritual processes that have been changing as well.

УДК 378: 159.92

B. Aliyev, A. Türkmen

THE ROLE OF ARTISTIC PERCEPTION IN IMPROVING SELF-ESTEEM IN ADOLESCENTS

Self-esteem can act as a protective factor against negative life circumstances is correlated with positive life outcomes, graduating high school and healthier bodies. Low levels of self-esteem are associated with dropping out of school, drug use and violence. Turkish adolescents suffer from lower levels of self-esteem than their peers and face a unique set of challenges related to culture that is different than the challenges of their white counterparts. This article describes the creation, implementation and evaluation of a program intended to improve self-esteem in Turkish adolescents. It details a pilot group in which various aspects of self-esteem (body image, autonomy, confidence, positive friendships) were addressed. This was accomplished by using the stimulus of film clips (Banker Bilo and Zugurt Aga) to depict the theme of four week. Participants were seven self-identified Turkish adolescents from Rize City Turkey who were between ages 15 and 18 years. Pre- and postgroup self-esteem levels were assessed using the Coopersmith Self-Esteem Inventory as well as weekly outcome measures.

Because of the small sample size of the group, it was difficult to establish a statistically significant change in self-esteem. However, despite the small sample size, four of the seven participants improved reported levels of self-esteem while two remained relatively unchanged and one decreased. Overall, participants rated the group highly and the film clips as very useful. Participants in this pilot group program agreed overall that the group was enjoyable for them. Participant responses and scores indicated that using film clips in this group therapy session was well received and effective in terms of facilitating discussion on weekly themes related to self-esteem.

УДК 82.0

I.L. Bagration-Mukhranelli

PROBLEM OF COMMUNICATION, DIALOGUE AND BAKHTIN'S CREATIVE HERITAGE

The 20th century for the humanities was marked with the communication tendency including the division of language and speech offered by Ferdinand de Saussure, concept of a sign and a word within the context, a word in the novel in the works of Mikhail Bakhtin. It contributed to the development of the methods how to analyze the texts. The problem of an author and a character in the aesthetic activity, the content of an artwork genre category, investigation into the rhetoric genres within the novel have been studied and applied to the analysis. But, unfortunately, many scholars (Sergei Averintsev, Sergei Bocharov, Vadim Kozhinov) state that Mikhail Bakhtin did not left a school. Although Bakhtin had won the world recognition, his ideas were hardly followed in Russia. Valerij Tyupa was the person who tried to construct a genealogy of the lyric genres. Igor Shaitanov studied the speech genres applying to Shakespeare and his times. But the main emphasis is made either on the structural and semiotic approach or the postmodernistic one to the text analysis leaving Bakhtin's main ideas behind.

Despite the fact that Bakhtin's heritage is considered to be classical, it causes many arguments in connection with the precise and delicate analysis being unclear without the methodology as Bakhtin was focused on the development of new approaches.

Problem of a dialogue has been studied in different aspects, through the prism of literature, philosophy and theology. The book «Problems of Dostoevsky's Poetics» contains the information about the connection of a Dostoevsky's dialogue with Plato's one as well as Biblical dialogue. Studying the problem of *understanding* as the stages of a dialogic movement Bakhtin has concluded that the dialectics stems from the dialogue in order to return to the dialogue at the highest level (a dialogue of personalities). Moreover, he states that the dialogue is not the threshold to an action, but the action itself («Toward a Methodology of the Human Sciences»).

УДК 821.161.1

N.V. Barkovskaya

TRANSFORMATION OF KING SOLOMON'S IMAGE IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE 20TH–21ST CENTURIES (ALEKSANDR KUPRIN, ALEKSEY REMIZOV, LINOR GORALIK)

It is possible to single out a basic transformation vector of the precedent texts comparing the ways how King Solomon's image has been interpreted by A. Kuprin, A. Remizov, and L. Goralik. It varies from a certainly authoritative word of tale or apocryphal story about the wise and fair king – both to a desacralization and a game, releasing a human from the oppression of a role status. Styling is a basic strategy of transformation of the original genre.

Apocryphal legends about King Solomon, who was a wise and fair king, unfold one of the world plots which are reflected differently in different countries. Specific narration remakes show the distinctive problems, system of values and aesthetic principles peculiar to the author who reinterprets the timeless plot. In 1908 Aleksandr Kuprin published a stylized novelette «Sulamyth», in 1957 Aleksey Remizov wrote a cycle «The circle of happiness: Legends of King Solomon», in 2013 Linor Goralik presented five «strange stories» about King Solomon in the form of an audiobook first, then in the form of a book by Knizhniki Publishers. Having compared the ways how the Russian writers have interpreted the Biblical image we realized the common transformation vector of the authors' strategy for more than a century.

The image of King Solomon is a high model, a symbol of an ideal man. The novelette details the scene of a mystery in Isis and Osiris Temple, but the image of Solomon as well as of Sulamyth is demystified. On the contrary, the exposition recounts leisurely the facts, dates, details connected with a power of a king. Biblical colouring likewise the effect of historicity and «ethnicity» is reached due to the abundance of the names, toponyms, tribe names, objects, temple decorations and the objects of luxury that sound exotically to a Russian audience.

УДК 81.139

V.I. Bortnikov

SPEECH PORTRAIT OF SMS-USER AND THE PROBLEM OF FASCINATION

The intensive development of text linguistics during the latest decades is marked by its «expansionism» – a global feature which includes both interacting with other intensively developing branches of linguistics and paying attention to «text-like» objects. An example of the latter is a short message, or an SMS-text. Though it can consist of only one word (Yes; OK!) or of a combination of symbols (:-); :-*; :-D), and its textual nature be put under doubt, from the communicative point of view, it is a text, as far as it gains all the textual parameters of the situation.

In the article given, Yu. N. Karaulov's method of linguistic personality analysis is applied to approximately 2700 short message texts sent by one user, AM, during nine months (Jan. – Oct. 2013). It is supposed that all the messages represent the user's linguistic personality – an individual style reflected at all language levels. Correspondingly, the verbal, or semantic, (1) component of AM's linguistic personality is characterized as poly-stylistic, combining a wide range of speech registers. In one and the same message, colloquial interjections (*gygygy, uuuuu, dydydy, aaaaaaa*) can be met together with bookish terms like *industrialization, landscape poetics* etc. The (2) cognitive component comprises AM as a language owner with a primarily philological erudition, first of all displayed via her thesaurus. The (3) pragmatic component corresponds to the friendly, even intimate, tonality (modality) of the short message texts, the latter utterance proved by word building, vocabulary and syntax.

All SMS-texts, therefore, present an individual through his/her fascination (as a type of reaction), and their amount can draw a portrait of a certain user.

УДК 811.112.2

I.P. Borysewych

THE ROLE OF VISUAL SUPPORT IN THE AUDIOTEXT STUDY PROCESS

One of the main principles in foreign language teaching is a visualization which is based on the cognitive laws, personal experience and its further development. In the process of communication the language signs are used, thus, a person transfers his outlook, i. e. images. The educational unit is considered to involve a range of

signs and images, so we need a visual stage in education to imprint the correlation between foreign words and images, as language signs do not reflect the designated objects. That is why it is necessary to realize the speech act according to the content visually while studying foreign language. It triggers student psychic activity and evokes the interest to foreign language study, converts a voluntary attention into involuntary one, extends the scale of material understanding.

Harold E. Palmer, the English teaching methods specialist, was the first to introduce the idea of the need for listening at the early stages of language teaching. Listening is directly associated with the short-term memory peculiarities, long-term memory capacity, ability to comprehend, quality of aural and logical memory. The understanding of strangers' speech is connected with the hearing aid training involving the perception of pronunciation and the individual features of a speaker as well as the voices of different power and timbre.

When we perceive the text by our ear without visual aids, this way we limit our abilities for retrospective analysis, for controlling our perception on the basis of aural memory, for finding logical connection between the facts perceived. The span of sounding is short, so the fast reaction of recognizing language signs is needed.

In the process of learning all listening methods comprise the special training mechanism. Thus we train the activity of short-term memory, long-term memory capacity, focus on the object, careful attention to the sequence of events and the components of speech, ability to predict and to transform. Due to the visual analyzer the listener can use his world sense along with the verbally perceived information.

Before listening it is reasonable to perform the preparation exercises within the particular span of time. These exercises are phonetical, lexical, grammatical ones and they are to be used simultaneously.

It is evident that the preparation exercises do not develop listening skills but form the skills for recognition and comprehension of the language phenomena, create the aural images of language signs, train the student to predict the forms of the words and save the perceived signals for their interpretation develop the ability to elicit information from the speech.

While selecting and preparing the material for listening it is necessary to consider the progressive nature of advancing levels and, if possible, to use them according to the proximity to real situations.

The process of teaching is to be formed in the way it provides the students not only with the range of language knowledge, skills and abilities, but the desire to acquire them without any support.

УДК 82.09:801.73

T.V. Filat

SPECIFIC SEMANTICS, COMPOSITION AND FUNCTIONS OF THE FINALE IN «LIGHTS» BY ANTON CHEKHOV

Peculiarities of the ending of «Lights» by A.P. Chekhov, bearing crucial conceptual load are considered. Experimental piece of work «Lights» may be related to an «open» writing, model of which has been offered by the Italian philologist Umberto Eco. Narrative way of rendering concept of life, existence in A.P. Chekhov is highly complex, this is appreciable in the multi stage final segment of the text. Recognition of obscurity of the world is accompanied with multi-valued visualization of rising sun as a carrier of a possible «brightening up», hidden wisdom of the nature, virtuous world order. This orderliness in its principium is stood against disturbing chaos of building area, fixed in the beginning of «Lights» and description of «mess», reminding about «time of chaos». This beginning, and later the whole text render the state of the world of people in its polysemy, complexity and stable contradictory, which cannot be defined straightforwardly. The narrator becomes firmly convinced about complexity of perception of conflicting world. This makes «Lights» the story of «daylight», where the problem of interrelation «man-world» is the central ethic-philosophic one.

In the final phrase the idea of eternity, complexity, incompleteness of multifaced world is adequately expressed. In this Chekhov's concept is included, directing a reader to «co-authorship», not giving him a ready answer.

УДК 81'371+81'255

R. Gajda

THE LATINISM IN «THE FIERY ANGEL» BY VALERY BRYUSOV

On the pages of the novel latinism were used to create the colour of the epoch and to depict its meaning. The latinism in «The Fiery Angel» assume the importance of symbols; and this effect is brought about by Bryusow mainly by means of pursuing to put things aside, through dynamics, symbolism and metaphors. In Bryusow's novel, within limited space-time continuum, the latinism become definitely the most important means of artistic expression.

The latinism are here the means of nominating the overall cultural phenomena of the whole medieval world and give the reality described by Bryusow the specific colour.

In my opinion, it is connected with the fact that Germany, where the story of the work is set, becomes the interest of Bryusow, first and foremost as the mirror of the Middle Ages with its historical undertone and the contradictions formed at the turn of the centuries. It remains without discussion that the national cultures of the

given epoch at large, indicate or at least constitute the phenomenon of the world culture through the processes of mutual influence. Using latinism in a skillful way undoubtedly enriches Bryusov's language adding variety to it, influencing the precision of the message in a positive way.

Bryusov shows in his work themes such as: witch hunt, customs and rituals directly connected with the forces of evil including the Sabbath dance and the Sabbath itself.

It is easy to find incredible knowledge of German literature at Bryusov's work, especially Johann Wolfgang von Goethe's writings and his tragic play Faust, which became the backdrop for the story. It seems essential to recognize the genesis of beginning and the role of Faust in literature and philosophy for better understanding «The Fiery Angel».

Bryusov puts much attention to Faust, the old medieval alchemist who spent his whole life seeking the truth. He acquired academic literal knowledge but it didn't give him the depth of knowledge of the surrounding world. He didn't discover any of the mysteries of life and he was not able to define good or evil. Faust is a symbolic and philosophical drama, full of both realistic and fantasy elements. We can see similar elements in «The Fiery Angel». In its form it refers to the Middle Ages: its sense is so general that the message of the work becomes more universal. Goethe opposes the romantic and idealized picture of the epoch to its criticism (customs, feudal system). Faust is full of symbols and metaphors in not only the devil character but also the speaking animals (male and female guenon) and most of the participants of the night Sabbath in the Herc Mountains are part of the fantasy convention.

Valery Bryusov demonstrates in his work the German reality of the times of Reformation and the Thirty Year War both in the magic issues and the occult. Renata implements witch briefing, and Faust takes us into the occult which proves how precise and comprehensive the historical knowledge of «The Fiery Angel» author was.

УДК 83.3(2Рос=Рус)

I.F. Gerasimova

THE COSSACKS AS CHARACTERS IN THE RUSSIAN BATTLE POETRY OF THE WORLD WAR I

The article considers the expression of the Cossack heroism of Russian battle lyrics period of the First World War. Shows the origins of feat: the relationship with the heroic past of ancestors, home, family, mother nature. Established a special value of the image as the image of the quiet don-the myth, the cradle of the Cossacks.

In studied works the bright collective image of the Cossack, whose heroism is a natural state, is created. It expresses such intrinsic characteristics as love of freedom, dashing courage, ability to be at war. Superiority of the hero over the enemy in military and spiritual single combat is obvious.

In the poems connection with folklore and great Russian literature is observed (first of all in Sholokhov's works). It allows to realize and reflect memory of generations more deeply, to imprint depth and beauty of national character, diversify a genre palette of lyrical works of the Cossack subject.

Poets writing about the Cossacks consider events of World War I from similar valuable positions, which are in unity of mental bases of national consciousness, in unity of historical experience.

УДК 801.631.5

I.M. Hajiyeva

SIMILARITIES AND DIFFERENCES IN MASNAVI «LAYLA AND MAJNUN» BY NIZAMI CHAKER

Since the XIIIth century, writing imitation Khamsa of Nizami has become a tradition, a test for the poets and writers not only in the Azerbaijani literature, but also in the whole Eastern world. Some poets wrote five works, some – seven, as if competing with each other. In this competition, each sought to create a more perfect work than «Panji-Ganja», created by the great Nizami. Masnavi «Layla and Majnun», written in the XIXth century by Mirza Guseynbek Chaker, as another, apparently, the last fragmentary masnavi response to «Khamsa» by Nizami. Similarities and differences have been revealed between the samples of masnavi by the specified author and «Layla and Majnun» by Nizami.

Masnavi «Layla and Majnun» plays an important role in the works of Nizami. In the XIXth century not only Chaker, but also A.Garadzhadagi, M.I.Nakyam, M.Nasir tried to imitate Khamsa of Nizami which is considered to be a treasure house of a poetic word. So M.I.Nakyam like Nizami was aimed at writing 3 masnavi, in this way he succeeded in imitation. A.Garadzhadagi wrote a small autobiographical poem «Layla and Majnun», thus, preserving the tradition to imitate the Great Nizami.

УДК 82.0

Ye.A. Haradnitski

ARTISTIC WORLD OF A LITERARY WORK IN THE CREATIVE PROCESS CONTEXT

The main subject of analysis in the article is the artistic world of the literary work as one of the major categories of modern literary criticism. Art world is regarded as a dialectical unity of content and formal aspects

of the creative process. The author draws attention to the fact that the study of the phenomenon of the artistic world allows to represent the creative process in the unity of its creative and receptive aspects.

Art world is a category that combines a sphere of ideas and concepts to the subject area of being. This philosophical and aesthetic category can be successfully applied in the study of the poetics of literature, the structure of a literary work.

In modern research paradigm significantly increased the role of the recipient of a literary work, the reader. Perception and interpretation of works of literature considered as significant moments full implementation of the creative act. They make it possible to update a particular product in the spiritual and mental space of contemporary culture, make it a real fact of artistic consciousness of the era.

Artistic world is that you can imagine. Unfolding in the mind of the recipient in the form of a coherent system of interrelated images, details, subject collisions, stylistic techniques, and so on, it makes it possible to «translate» a conditional coded language presented in the text, in the internal language of the individual.

Art world of literary work is the most important point of the creative process and artistic communication. If we consider it not only with the content side – as the product of referentive reality, but with the formal side – as a way of existence of this reality in particular artistic form, then certainly, the creative process becomes more expressive shape. And most importantly – it is a reliable tool for understanding the features of the creative process, analytical angle of vision, allowing this process to take in all its depth and complexity.

УДК 81-26.347.78.034

T.V. Ishchenko

SOME FEATURES OF SPORT TEXTS TRANSLATION

Translation is a multifaceted phenomenon and different types of translation may involve the texts of different styles and genres. This assumption explains numerous approaches to translation mistakes classifications in interpreting and translation. Linguists make difference between literary text and technical text translation mistakes, divide translation mistakes into lexical and grammatical. Translation mistakes classifications may provide tools for translation assessment or may offer translation process analysis explaining causes and effects of translation mistakes. Among the variety of translation mistakes classifications we have taken classification, offered by V. Iefimenko as the most suitable for our goals and objectives. So, according to V. Iefimenko, there are 5 types of translation mistakes:

1. Logical errors;
2. Terminological mistakes;
3. Speech errors;
4. Stylistic errors;
5. Cultural mistakes.

To prove our assumption that sport text translator should not only possess translation strategies, tools and skills but also profound theoretical and practical knowledge in the certain sport the Swimming Rulebook Ukrainian translation made by translation agency was analysed to identify and explain translation mistakes in sport texts translation.

The examples analysed demonstrate all five types of mistakes which professional translator who obviously had no idea about sport rules has made so we may speak about linguistic, social and cultural, information and technology incompetency of the sport text translator.

To sum up we insist that professional competence of a translator is an integrative feature of translator's personality which includes linguistic, cultural and social, psychological, information and technology competency for a translator to be professional.

УДК 81' 366'37

I.A. Koltutsкая

OBJECTIFICATION OF «MOTION» CONCEPT IN EASTERN SLAVIC MYTHOLOGICAL DISCOURSE AND LINGUISTIC PICTURE OF THE WORLD

There is analysis of the structural and functional characteristics of the concept of in the mythological and philosophical and religious discourses. We found that the structure of this concept is formed by three main semantic layers: basic, relevant feature more «passive» features irrelevant, historical; internal form, recorded in the etymology of the respective tokens, which makes its functioning. Conceptualization existential idea of movement occurs in the context of interaction in the language of consciousness different representations: naive mythological, which is formed on the basis of practical experience, religious based on the priority of the spiritual principle of the world, and language, embodied in the form of internal and systemic ways appropriate tokens in and Ukrainian languages. The focus of the study is given to structuring the semantic component tokens *motion* / *movement* given its paradigmatic and syntagmatic relations in the system of Russian and Ukrainian languages. It is proved that the original conceptualization of the idea of movement in the East Slavic worldview is formed based

on the archetypal content components. Semantic core concept of movement created semantic components such as temporal changes of life, speed, spiritual strength, immense for humans. The interaction of these components of the concept of substantial movement of consciousness is objectified in language as an expression of the basic law of life, which seamlessly combines spiritual and material principles.

УДК 811.111

B.O. Krasnobaieva

MODERN AMERICAN PUBLICISTIC WORKS IN COMMUNICATIVE AND FUNCTIONAL DISCOURSE

The article is devoted to the study and description of functional changes in the language of American journalism late XX – early XXI century. The results of work reveal lexical, phraseological and syntactic changes of lexical units. In the article the composition of new formations in American publicistic texts is identified, regularities of the phrasal nomination, a tendency of its development and modeling within lexico-semantic system of language – in paradigmatics and syntagmatics are investigated.

The lexical structure of language of contemporary American journalism is actively replenished by new formations the number of which indicates that they have communicative and pragmatic value and derivational potential. Lexical and semantic changes cover lexicon replenishment by political terminology, new formations in economics, science, politics, etc. In the language of American publicistic texts terminologization and determinologization processes are actively occurring. Changes of semantic volume of terms is accompanied by changes of their functional characteristics. Formation of new lexical and semantic variants comes in many cases due to functional mobility of nominative units, migration from one terminological system in another that tells about active replenishment of language of the American journalism by terms.

The increasing role of derivational changes which cover affixal, telescoping, paraffine word formation and reductions in the process of functioning and development of language of the American journalism is established. Conversion acts as vivid example of morphological and syntactic word formation.

УДК 821.161.1–7.09:7

O.D. Krasnobaieva

ART THEME IN THE ARKADY AVERCHENKO'S SATIRIC INTERPRETATION

Artistic and constructive methods of the organization of Arkady Averchenko's satirical prosaic text are investigated. Its individual ideas of art as a vital and creative are analyzed, ways of their expression in Averchenko's satire are defined, the innovation and specifics of a figurative embodiment of a vital and creative art in different genres of the heritage of the Russian writer emigrant are revealed.

In the art searches which have been carried out in a small epic prose of the artist, his attraction to the constructive and practical type of a world view is revealed. This world view is actualized by an epoch of a practical creative writing which is aimed at self-improvement, harmonization of the relations of the person with the world and a victory over life.

The Averchenko's text is being developed and continued outside, in real life. In addition, the author introduces other voices into the narration: readers' letters, discontent of literary critics, questions and remarks of hypothetical interlocutors that also emphasizes a dialogical orientation of satirical texts of the artist.

There are such poetic and stylistic dominants in Averchenko's masterpieces of art: a departure from the literary conventions, a democratic style of the letter which is focused on the reader, a sincere tone of the narration, authenticity of the stated material, publicity, an open expression of the author's own creative position, an appeal to the reader to act. In the concept of Averchenko's art the principles of harmony and proportionality, aspiration to future development are shown.

The conclusions which were drawn in the article help to distinguish a new aspect in studying of Averchenko's creativity – development of writer's healthy attitude through creation of satire genre modifications, a positivistic view on literature and art which was still approved by M. Gorky, and symbolist tradition of search of moral and esthetic coherence in creativity.

УДК 821.512

R.M. Murshudova

ARTISTIC EXPRESSION OF SOCIAL AND POLITICAL PROBLEMS IN THE MODERN NOVEL AS REINTERPRETATION OF A PERSONALITY

The problem of artistic expression of social and political problems in the modern novel is relevant in the light of modern political processes. What is reinterpretation of a personality? This issue could be considered in comparative terms, based on the analysis of works whose authors lived in the different regions, but in the same historical period and socio-political upheaval.

When Germany was defeated in the World War II, the guilt complex brought many profound and fascinating works of art where the history of the world tragedy was characterized as the destruction of the values. Four years of war were more destructive than the atomic bomb, have caused spiritual and mental deaths rather than physical ones. They left a scar on the memory of generations. There are Heinrich Böll, Günter Grass, Martin Walser, Bernhard Schlink who wrote about the war and its impact on human psychology, morality. These writers, being the representatives of the German nation, criticize the war as the catastrophe of the mankind extermination and underline that it was a huge historical mistake of Hitler's government being a stain on the Germans, on their history.

УДК 821.161.2

M.K. Naienko

SHEVCHENKO OF GENIUS WITHOUT LIMITS

The article deals with the peculiarities of Taras Shevchenko's talent, his genius and prophetic sight. Some of his poetical works has been analyzed as well as the mystery of their comparatively fast inclusion into the foreign literary process. The interest towards Shevchenko's poetry in the Slavic countries, in the literature of Transcaucasia, in German- and English-speaking artistic environment has been studied.

Shevchenko is a genius being an ordinary mortal man. The Ancient Times saw the interpretation of genius as a deviation, as a supernatural ability of the consciousness on the verge of madness. But there is a divine ability to penetrate into such life and nature mysteries that is impossible for an «ordinary» man. Taras Shevchenko is among «the divine and insane». He is not the object of adoration but it is useless to undermine his monumental status. Despite the winds of history raging over Ukraine and the world in whole, he stands still as a rock. He made one of the most genius discoveries in his life and works. A nation is an ideal form of a human living. This definition was found in the underground world where no one was before, where the satraps tried to bury the Ukrainian nation. The second discovery concerns the human personality which is the height of a perfect earthly life. And «*there is nothing better than a young mother with a child*» («нічого кращого немає, як тая мати молодая з своїм дитяточком малим»). The third discovery is his artistic wisdom filled with the social and ethic human being.

УДК 821.161.2(71)–1.09

I.S. Nakashydz

CITY IMAGE AS A TOPOS OF THE «SECOND» HOMELAND IN THE WORKS OF THE UKRAINIAN-SPEAKING POETS OF CANADA IN THE LATE 20TH CENTURY

The problem of the motherland is argued to be the central in diasporas' poetry. It acts as a dominant expression of artists' national identity. There are two images in the heart of the problem of the motherland: Ukraine (the world of childhood, that lives in the memory and in the word of lyric hero) – a far world and Canada – another region, that turn from foreign land into indigenous. In these boundaries, the image of Canada becomes the «second» home. This article is dedicated to the last aspect of the problem of the motherland in the creativity of Ukrainian-Canadian poets of the late 20th century. The specifics of art image of Canada as a «second» homeland is analyzed in article. In the center of the study – the city topos in the context of opposition foreign land-motherland. The object of study is the lyrics of Ukrainian Canadian poets of the late 20th century. (L. Palyj, R. Kedr, S. Gurko, V. Vorsklo etc.).

УДК 821.161.2.09

L.K. Oliander

POETICS OF HUMAN DOCUMENT TITLE: NAMES AS TEXT

In the article a *human document* of the recent years (2011–2013) devoted to the Ukrainian Sixties has been presented as an integral part of the literary process, which is apperceived «as the only spiritual organism» (O. Honchar). The poetics of memoirs names studied as a text in whole as well as in dialogical relations has been analyzed on the grounds of such works as «The Greatest Miracle is a Life» («Найбільше диво – життя») by N. Rudenko, «Not Separately Taken Life» («Не окремо взяте життя») by I. Dziuba, «Homo feriens» by I. Zhylenko, «People are not from fear» («Люди не зі страху») by S. Kyrychenko. Admittedly, the specific structure of the titles has been characterized in conformity with the encoded artistic and philosophical content of the works. Moreover, it serves as the aphoristic expression of a worldview and life stances not only of an each author, but of all the generation of the Ukrainian Sixties.

The article is aimed at characterizing the poetics of memoirs names of N. Rudenko, I. Dziuba, I. Zhylenko, S. Kyrychenko on the basis of Oles Honchar's notion of the literary process, defining the specific structure of the titles corresponding to the artistic and philosophical content, life stance of an author in particular and a generation in whole.

The active usage of memoirs in the Ukrainian literature has been caused by different factors. The idea is not only to tell about the life and the time but also to show the historical truth about the life of nation, the truth distorted (often slandered) or impounded.

Nowadays, we are witnessing the renaissance of the Ukrainian nation historical memory, a *human document* is playing more and more important role as it tells about the global events influencing the life and character of a person, about the ways how the person lives and fulfils himself under unfavourable or tragic circumstances.

УДК 821.133.1.09

N.T. Pakhsaryan

MODERN DISCUSSION ABOUT WORLD LITERATURE CONCEPT IN ARTISTIC AND PHILOLOGICAL DIALOGUE-NOVEL BY JÉRÔME DAVID

There are some notions in the literature theory and history which are used if not as the axiomatic ones but as the precise in their characteristics and meaning. In my opinion, *Weltliteratur* (*world literature*) is one of these notions.

At least, our literary studies are practically the first fundamental investigations into the problem of the world literature in the 1980s. They are «Goethe and the Problems of World Literature» (1980) by Vladimir Avetisyan, who defended the thesis on its ground in 1987, and «Goethe and World Literature Concept Formation» (1989) by Sergey Turaev. Later a few articles covering this or that aspects of the given notion appeared, but they are focused on the concretization of the ideas offered in the given books without giving something new to this notion.

But the Western literary studies have another approach. The notion – concept – structure of «the world literature» has been the subject of heated debate at the turn of the 20th-21st centuries. As Didier Coste, who wrote the review of Jérôme David's book that can be found on the website «Fabula», states the globalization of culture, literature, history casts doubt on the efficiency of the methods that had been applied in philology for the last 50 years. Moreover, it raises the question about the new tasks for the researches on the agenda and about the classical notions which can be reused nowadays. The scholar points out that the western literary studies are concentrated on the notion «world literature», its political, ethic, and aesthetic content.

УДК 82.251

Yu.V. Patlan'

ELEMENTS OF VERTEP DRAMA AND MYSTERY PLAY IN «PEACH COLOURED CLOUD» BY VASILĬ EROSHENKO

A purely symbolistic plot characterizes Vasiliy Eroshenko's play «The Peach-Colored Cloud». It is stressed that there are two worlds – that of people and the lower world of nature. All the characters are represented by the reflections in one and the other worlds.

The space of the play is divided into several differently colored pieces – and that correspond to the composition of both vertep box and Orthodox temple. The Palaces of Autumn, Summer and Spring are hang (as well as the Royal doors of the temple and the altar inputs are also covered) by purple, green and red curtains, which may be opened «in the name of Love». Symbolically they correspond to the Christian holidays – the Exaltation of the Holy Cross, Pentecost and Pentecost Monday, as well as Resurrection of Jesus.

Martyrdom of Mole; treacherous kiss, which sends him to death; his strive for Sun – all this makes us read the play within the framework of Christian symbolism. And here this symbolism is rather vertep one than the church one.

Japanese readers understand Yeroshenko's play with great difficulty. This shows that the play, although written in Japanese, was created in line with the Russian cultural tradition of the early 20th century. The play bears the imprint of both the impact of folk drama (primarily vertep and mystery) and symbolist quests of the author.

УДК [821.161.2:821.133.1]–3.091

O.O. Podlisecka

«THE STONE CROSS» BY VASYL STEFANYK AND «THE MYTH OF SISYPHUS» BY ALBERT CAMUS: EXISTENTIAL DIMENSIONS

The article offers existential view of the novel «Stone cross» by Vasyl Stefanyk. Stefanyk always declined pessimism that was ascribed to him.

Literary works by Stefanyk must be considered in an existential way: the author disclaims traditional norms of depicting together with corresponding ideologems, and tried to find expression for his own world of the so called «intuitive spontaneity». Human him-/herself is carrier of the dramatic effect for the author.

Ivan Diduh's drama is not in his toil, but the threat to loose this toil, because Diduh and his family have a foreboding for the future tormenting crisis of an ineffective fight of all the emigrants for preserving their spiritual identity. Ukrainian villagers abroad meet double tragedy (and being a villager is especially important): they are deprived of their homeland usual toil and also are being left alone in the foreign land; where they are no landowners.

Foreboding of this crisis causes a terrible pain.

There was made an attempt to compare image of Ivan Diduh in the short novel «Stone cross» and image of Sisyphus in the essay by A. Camus. Bondless actions of Sisyphus are his very fate, even though it may seem «meaningless» for someone, it is still his own fate, it was «created by himself and united by his memory». Camus tries to find hope for a positive existence in the world where religious hope has died.

In our opinion, it the short story by Stefanyk is also presented not the motif of despair and poor fate but the motif of love and gratitude. What Sisyphus teaches is love and the highest faithfulness that «moves stones», and in the philosopher's opinion he thinks that «everything is all right» and he does not perceive this world neither «fruitless» nor «insignificant».

Still, though Sisyphus feels like being «Master of his days», in the reality he is not, as he was forced by some superior power to roll his stone uphill every day. On the contrary, Ivan Diduh is master of his own fate (as long as he is on his native soil) and really feels like being «Master of his days».

And only his wife and sons' intensions tear him away from his usual and on the face of it «unfortunate» life that actually was happy, chosen and free: by taking him to Canada, they place him in the roadside of life.

УДК 83.3 /2/1 + 15.13 + 85.33

T.V. Polezhaeva

PRINCIPLES OF ANTON CHEKHOV'S DRAMATIC WORKS: HOLISTICALLY SYSTEMIC INTERPRETATION

Article introduces the typological peculiarities of large and small Chekhov's plays. Perception of big plays by his contemporaries and science XX–XXI centuries. usually limited geroynoy side plays as a major supporting role in the author's hand. Because «underset» Chekhov replaced character «subtexts». Meanwhile Chekhov himself described his innovation in the letter Grigorovich (30/12/1887): «The pictures or as you call it, is closely sequins huddle together and go unbroken chain». This means that the usual «subtexts» (inner sense of details and facts shaped) Chekhov primarily do not work on «character's world», and ancharacter on «the profound meaning of the author» of the play. As a result, the connection between «subtexts» with dominant copyright parables – this is «underset». Gorky called it «heretical genius». In other words, Chekhov (in plays and prose) holds eretizm «general imagery». In many of his works (especially for unusual plays) basis was not so much «heroes- developments» imaging system, as «circumstances-developments». Aristotle wrote about it, and later Diderot .

Czechs designed this poetics using unusual principles: 1) the main hero at rest, 2) lack of goodies and reliance on the invisible presence of the author's views, 3) focussed on the ideological perversion and spiritual weakness «pseudo-heroes», 4), the main conflict – not fighting heroes, and the clash of their views and qualities, so meaningful images-collision circumstances 5) plot is based not on the usual collision and sudden external events (their role is optional), and the collision of «facts ordinary course of life» in their worldview there is a sense perception, 6) mechanism «undercurrent» – the development of «subtext» philosophical meanings. They push the reader to personal comparisons and generalizations (ideas).

Thus, the Chekhov's «big plays», starting with «Fatherless», created by analogy with «the passage of life itself», act upon us, according to our contemporaries already, «like life itself», and their purpose – «learning to think», to reflect and thus form a new host, a purely natural and promising outlook.

УДК 811.161:81'255.4

O.I. Pryimachok

LEXICAL AND GRAMMATICAL PECULIARITIES OF THE RUSSIAN VERSION OF «HAIDAMAKY» BY TARAS SHEVCHENKO

The article is devoted to the detailed description of the Ukrainian components of translation which have no equivalents and present close connection with the original. The material for the analysis was T. Shevchenko's poem «Haydamaks» and its translation into Russian. The overcoming of language barrier in the translation mainly lies in the creative encoding of the words with expressive ethno cultural colouring. Therefore, the original components, that have no equivalents in any translation, are a justifiable and natural phenomenon. In the translations of close related Slavic languages the possibilities of encoding such units are much bigger than in case with unrelated languages. The following formations, which cannot be translated, have been researched: anthroponyms, toponyms, words-realities (historical, everyday), pseudorealities, archaisms, colloquialisms, idioms, proverbs, definite word forms, and syntactical constructions. It is shown, that the major ways of reproduction of specific Ukrainian components in this Russian translation are transcription and transliteration,

modelling words and constructions after foreign patterns, and also using lexical units from the sphere of limited or passive use (archaisms, dialecticisms, colloquialisms).

УДК 811.161.1373(07)

N.G. Pyroha

ABOUT THE CHANGES IN SPELLING OF WORDS WITH ПІВ-, НАПІВ- IN UKRAINIAN AND RUSSIAN

The problem writing together, a hyphen and separately is a challenging problem today and written practice often contrary to the rules. This is because the rules are outdated.

The current spelling of the Ukrainian language, there are three ways to write: together with a hyphen and through an apostrophe. Ukrainians use this rule since 1933. Modern Russian spelling regulated «Rules» of 1956, according to which words are written together and a hyphen. It is clear that the rules do not meet modern state language and spelling practice, and therefore require clarifications, corrections.

Unlike the Russian language, the spelling of which still guide the Ukrainian usually in Ukrainian language has the word semi-, which is clearly defined as «half». So, instead of offering three rules apply only one way: Semi- of the meaning of «half» to write separately.

In Russian language the word «half» has roots «половин-» shortened version semi- (пол-). Based on this it is possible to assume, that cases writing hyphen involves preserving the semantics of the root. Thus, dash combines different words. In this case, reduce the number of spelling rules and gone different spellings.

УДК 821.161.2-4.09(71)

V.I. Savych

GENRE PECULIARITIES OF THE NOVEL «NATION AT DAWN» BY R. VOLODYMYR

The article deals with the features of different genre and stylistic traditions which interact in the artistic space of the novel «Nation at Dawn». Defining genre properties of the novel «Nation at Dawn», the author relies primarily on the identification of its genre concept that can be understood in terms of the dominant. The research also revealed notable features of the art of writing by the example of the novel «Nation at Dawn».

Each talented artist has his top works written on the wings in the highest artistic fight. They are magically grounded and go beyond the time limits, so they will excite in the future as well as they do it in the present. We believe that Roman Kukhar (aliases R. Volodymyr) has such a novel, it is «Nation at Dawn». He depicts «the life of all Ukrainian social layers – peasants, workers and intellectuals, in particular the idealist students, during enemy invasions, under Polish, Hungarian, Soviet Union and German oppression».

Although there are some literary critical works (S. Demydchuk, R. Smal-Stotskyi, V. Radzhykevych, I. Ovechko, Yu. Buriakivets, P. Soroka, I. Lysenko etc.), the artistic heritage of R. Volodymyr has not been studied properly; most works are still on the margins of the Ukrainian literary studies, where we can find the given novel.

This article is aimed at observing the genre peculiarities of the novel «Nation at Dawn» by R. Volodymyr, thus, contributing to the investigations into the works of Roman Kukhar.

УДК [821.161.1:821.111]–3.091

Yu.V. Shtelmukhova

POETICS OF A MOTIF IN THE LITERATURE OF A TRANSITIVE EPOCH (ANTON CHEKHOV, VIRGINIA WOOLF)

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 of motif in accordance with their artistic aim.

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 motif realization.

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 imagination. 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 motif poetics. Nevertheless, the author also points to the existing differences which must be taken into consideration.

УДК 81 811 111

A.L. Smoliana

FRAME ORGANIZATION OF ADVERTISING AND INFORMATION COLLAGE (BASED ON ENGLISH DUST COVERS)

The object of our paper is advertising-informational collage on the dust jackets of English books, and the subject is its frame organization. Accordingly, aim of our research lies in defining the lingvocognitive peculiarities of text types that compose advertising-informational collage. The aim provides for such objectives as research of the semantic structure of advertising-informational collage and analysis of its frame types. The material of research is dust jackets of English books of XXI century.

Modeling of text space of advertising-informational collage in terms of conceptual paradigm is based on text semantics as fixation form of human knowledge, as mental representation of reality. It leads us to applying methodology of frame modeling to the semantic description of advertising-informational collage.

Stereotypical principal of advertising-informational collage's structure correlates with frame model of S. Zhabotynska «someone – does – something – where – when – how – why», in which predicate slot (does) corresponds with *actional frame*. In this frame the constituents are some subjects that possess semantic roles, and focus is on the interaction of these subjects. Actional frame of advertising-informational collage has the following model: SOMEONE-1 DOES SOMETHING; KIND of SOMEONE-2 DOES SOMETHING on PURPOSE.

The discourse features of the slot DOES SOMETHING are realized in the structure of advertising-informational collage and conveyed in four pragmatic components: presentational (semantic term – presentation), informational (semantic term – information), descriptive (semantic term – description) and evaluative (semantic term – evaluation).

Thus, the method of frame modeling was applied to the description of semantic structure of advertising-informational collage, which is based on actional frame. Content and formal rigidity of advertising-informational collage indicates that its constitution is directed to the prototype, in which such semantic blocks were defined as PRESENTATION, INFORMATION, DESCRIPTION, and EVALUATION that helped us to constitute the universal model of advertising-informational collage.

УДК 811.161.2

O.M. Turchak

LEXEME «EYES» AS A BASIC OF A PORTRAIT DETAIL AND ITS LINGUISTIC REALIZATION IN HRYHIR TIUTIUNNYK'S WORKS

At the end of the twentieth century intensified study of the Gregory Tyutyunnik. However, analysis of the whole array of works demonstrates the openness issue of portraits features works of prose. Portrait of Gregory Tiutiunyk is compositional variability of continuous disclosure means the inward man. Portrait characters vary depending on what attitude the writer reveals to the heroes, they help to break into their psychology and true spiritual essence. A variety of shades of eye expressions are formed on the basis of expressive vocabulary.

In particular, provide emotional color and different shades of eyes following language units, emotion directly inherent lexical meaning. This function used abstract nouns that express different feelings: sadness, hope, joy, sorrow, sadness, moodiness, shyness, embarrassment, anger, fear, peace and so on. Often the works of Gregory Tiutiunyk basis vivid portrait details are adjectives, participles and gerunds, expressing a positive or negative assessment from the perspective of the speaker to its lexical meaning: dull, indifferent, guilty, kind, shy, sad, small, wrong, clever, unfortunate fascinated, supplications, *vryachyvshy*, *utupyvshys* more. With these tokens Grigor Tyutyunnik finely and clearly well seen through eye movement conveys intent hero. The source of emotionally colored vocabulary portrait descriptions are the words used in the figurative sense, they acquire additional, supporting colors, sometimes very complex and multifaceted.

Portrait detail writer is unique, deeply personal. It is used to express the inner feelings of the character complex and deepening psychological.

УДК 821.14:398.22

V.E. Turenko

HOMER AND HESIOD: ABOUT THE CONNOTATION OF LOVE IN THE ANCIENT GREEK EPIC POEMS

Relevance of this study the author relates to the fact that despite the great theoretical basis, dedicated to the works of Homer and Hesiod, a detailed study of the theme of love in their epics virtually absent.

It is proved that the ancient Greek literature of the archaic period (in the face of Homer and Hesiod) claims that love in the Olympian gods to humans. This fact indicates that in this aspect classical philosophical tradition (namely Plato and Aristotle) opposes Preclassic period epics of ancient Greek culture. The article highlighted – the ambivalence of love between man and woman. On the one hand, in the context of the epics of Homer and Hesiod, love acts like a home, which can hide love and love is an expression of good, caring, responsibility, pain, compassion loved one, and on the other hand, it is filled with passion, pleasure, attraction, spontaneity, unexpected relationships.

As a whole, examining the connotations of love in the epics of Homer and Hesiod us to the following conclusions. The most advanced types of love in the texts of epics of love between gods and men, between men and women and parental love. Love between the Olympic gods and people – carries connotations of protection, care, saving people from something evil; and it is worth noting that both Homer and Hesiod – it is implicit mutual. In the epic love between man and woman described in two ways: on the one hand she married – carries connotations of tenderness, humility, responsibility, and on the other hand, it's sexy – has connotations of uncontrollability, spontaneity and fun.

УДК 82.09

D.S. Tyshchuk

ASSOCIONYM AS A TROPE: SPECIFIC NATURE OF METATEXT

This article devote the research the role of associonym as a representat of relation between the literary works. Associonym is a trope with polyphonic nature, which aesthetic function is in the departing the reader's mind to plurality of another texts as components of cultural semantic sphere. The bases of sourses of article – are work of M. Bahtin, U. Kristeva, J. Derrida. The artistic material for analysis – novels by I. Rozdobudko and H. Tarasuk.

State of research the literary essence of associonym as a trope is in the beginning phase. Correlation of associonym's aesthetic parameters with concept of metatext's determines the trope's opportunity of approval status as self sufficient fiction semantic construct. Associonym is a polyphonic in fact trope, whose aesthetic function is in sending the reader's consciousness to multiple of other texts as components of common culturally space. Expediency of article about metatext's as a differential characteristic of associonym explains the necessity activation of intellectual background of reader-interpreter in the process of trope's decoding. Author's attention is concentrated on the definition of features of literary essence of associonym as marker of metatext's due in the novel «Sister of my loneliness» by H. Tarasuk and in the prose by I. Rozdobydko: novels «The button», «Pascal's amulet» and essay «Travels without sense and moral». Primary sources of article are works by R. Barthes, M. Bakhtin, M. Foucault, J. Kristeva, J. Derrida. Associonym is the result of the production of meaning, consisting of connection of common cultural paradigm information and the syntagmatic plast of background knowledge, hobbies and beliefs of the author, which causes the appearance of matches in the context of the consciousness of the reader during aesthetic communication. Trope arises on the basis of transformation of the word-the basics in the interaction of the denotate meaning (consciously writer's semantic choice), and multitude of connotative semantic shades, arising in the process of reading. Associonym's structure has a metatext's nature: the first component is an author message (sententia), the second component is a comprehensible denotate meaning, the third component is a code (graphic embodiment), the the fourth component is a result of reading reception. Term «associonym» refers with such concepts of the theory of intertextuality, as: language as a mark-signal (J. Derrida), ideologeme (J. Kristeva), signs of localization (M. Foucault). In the works by I. Rozdobydko present associonyms EIGHT DAYS, WORK («Pascal's amulet»), WANTED («The button»), WANT («Travels without sense and moral »), in the novel «Sister of my loneliness» by H. Tarasuk presents associonym WORK. Associonym in context of metatext's interaction is promising area of further research.

УДК 80.1

V.L. Udalov

METHODOLOGY OF SCIENCE: HISTORICAL LEVELS OF DEVELOPMENT, CONTEMPORARY «TRANSITIVE PERIOD»

In the period of modern world view and scientific pluralism with his methodological crossroads the comprehension of history of high-quality development of science methodology appears important in general, literary criticisms in particular.

Initially, the article briefly mentioned about the different views in the science of the XX–XXI centuries on the concept of «science», «method», «disciplinary structure of science» with traditional, familiar, triadic division into spheres of natural science, social science and technics, that a number of academic fields has recently began to carry valid and philosophy with its universal principles and general methodological function.

Later in the article presented an objective picture of 4 historic levels of methodological development of any science – 1) eclectic, 2) classification, 3) partial system and 4) integrity of the system, in fact higher, natural levels. Between these historical levels is «transitional periods» of different temporal extension. Presents brief characteristics of these four levels (with specific examples), concluded that there was in our time «transition periods» from the third partially-system level to the highest, 4-th, integrity-system level. More precisely, we all live in the second half of the «transition period», when science has not only dissatisfaction with many achievements and a critical attitude to many scientific objects, aspects and issues, but also becomes understandable way, and how to move to the highest of all the sciences, purely objective, natural level.

Also drew attention to some of the most important methodological principles of knowledge-research (objectivity, subjectivity, analysis, synthesis, tetrad, dyad, tetrad, dominant), as well as a number of specific literary problems. In particular, it is about some literary techniques of image categories, conflict and typology of the plot, a number of contemporary issues related to other sciences. It is concluded that the importance of an adequate understanding of the «transition period» in the development of all the sciences, about the prospects of higher saving, system integrity, purely objective, in fact natural level of their historical development.

УДК 82-94:141.33

V.Yu. Venediktov, Ye.V. Nikolskyi

VLADIMIR SOLOVIEV: BETWEEN LOGOS AND SOPHIA

The article is devoted to the creative evolution of the famous Russian philosopher with Ukrainian roots, Vladimir Sergeyevich Soloviov. The authors come to the conclusion that Soloviov was not in the full sense, nor славянофилом, or Westerner, neither conservative nor liberal – he was by himself. Church-confessional division of Soloviov regarded as a violation of the love of God letter dogmatic teachings, perceiving it as dogma contemporary Orthodox «patriots-fanatics» the root of cruelty, injustice, religious persecution Preservation of its bright individuality, his «неумещаемостью» into the Procrustean bed of classifications of VI. Soloviov more to a strong trait in his character – high morals.

Vladimir Sergeyevich Soloviov (Russian: Влади́мир Серге́евич Соловьёв; January 28 [O.S. January 16] 1853 – August 13 [O.S. July 31] 1900) was a Russian philosopher, theologian, poet, pamphleteer and literary critic, who played a significant role in the development of Russian philosophy and poetry at the end of the 19th century and in the spiritual renaissance of the early 20th century.

Vladimir Sergeyevich Soloviov, the son of the historian Sergey Mikhaylovich Soloviov (1820–1879), was born in Moscow on 16 January 1853 His mother, Polyxena Vladimirovna, belonged to a Ukrainian-Polish family, having among her ancestors the thinker Hryhory Skovoroda (1722–1794).

In his teens Soloviov renounced Eastern Orthodoxy for nihilism, but later his disapproval of Positivism saw him begin to express views in line with those of the Orthodox Church. In his *The Crisis of Western Philosophy: Against the Positivists* Soloviov discredited the Positivists' rejection of Aristotle's essentialism or philosophical realism. In *Against the Postivists* he took the position of intuitive noetic comprehension, noesis or insight stating consciousness, in being is integral (Russian term being sobornost) and has to have both phenomenon (validated by dianonia) and noumenon validated intuitively. Positivism, according to Soloviov, only validates the phenomenon of an object, denying the intuitive reality which people experience as part of their consciousness.

Vladimir Soloviov became a friend and confidant of Fyodor Dostoyevsky (1821–1881). In opposition to Dostoyevsky's views, Soloviov was sympathetic to the Roman Catholic Church. He favored the healing of the schism – (ecumenism, sobornost) – between the Orthodox and Roman Catholic Churches – eventually, «through an ethical and social standpoint», converting to Roman Catholicism.

Soloviov never married or had children, but he pursued idealized relationships as immortalized in his spiritual love poetry, including with two women named Sophia. He rebuffed the advances of mystic Anna Schmidt, who claimed to be his divine partner.

Soloviov died an apparently homeless pauper, leaving his brother Mikhail Sergeevich and several colleagues to defend and promote his intellectual legacy.

It is widely held that Soloviov was one of the sources for Dostoyevsky's characters Alyosha Karamazov and Ivan Karamazov from *The Brothers Karamazov*. Soloviov's influence can also be seen in the writings of the Symbolist and Neo-Idealist of the later Russian Soviet era. His book *The Meaning of Love* can be seen as one of the philosophical sources of Leo Tolstoy's *The Kreutzer Sonata* (1889). This was also the work where he introduced the concept of «syzygy», to denote «close union».

УДК 821.161.1

L.V. Vlasenko

CONNECTION OF IMAGES IN THE WORKS OF IVAN TURGENEV AND OF FORGOTTEN WRITERS OF RUSSIA IN THE EARLY 19TH CENTURY

The question of work influence of the Russian forgotten authoresses of the first half of XIX century in particular their influence on the works of I. Turgenev is not observed enough. The research of forgotten authoresses' works of Pushkin epoch is spared not much attention by literature researches.

A. Biletskyi is a prominent scientist, literature researcher, known for his literary revisions in the study of work of Russian classics culture and literature. The scientist of exceptional capacity and enormous amount of literary revisions in literature researches.

Attempts of research work of the forgotten authoresses and their connection with not popular writer I. Turgenev is interested a researcher from his students ages. Thus, among the large inheritance of creative revisions of author, the honoured place is occupied by I. Turgenev.

The researches showed that influence of romanticism had given the reflection in I. Turgenev's works. To find the influence of romanticism, and also the influence of women's literature of the Pushkin epoch gave the responsibility is A. Biletskyi who is trying to expose all parties of cooperation of corresponding influences.

In master's degree work about the forgotten authoresses of 1830-1860th A. Biletskyi finds similarities of characters I. Turgenev's and forgotten authoresses' works. Finding direct connection, reminding not only about the forgotten authoresses of the Pushkin epoch but also about not popular works of writer, a scientist writes a research work «Turgenev and Russian authoresses of 1830-1860th», that was written in 1918 as a master's degree work and consisted of 30 printed pages. But, unfortunately, it is not printed.

УДК 821.161.2-191.09 [М. Вінграновський]

T.A. Vynnyk

LYRICAL PLOT IN A VERSE-METAPHOR

In modern literary criticism, there is no single approach to determining the genre of «oem-metaphor», its characteristics and features; besides, topical is the problem of «lyrical plot» in poetry. Theoretical reasoning for the «lyrical plot» was made in the works of M. Lotman, V. Shklovsky, B. Tomashevsky, Yu. Tynianov, V. Hrehnyeva, A. Harkavi, T. Silman, L. Ginsburg and others. The researchers have focused the attention on the structure and features of the plot in general or in its particular kind (epic, lyric or drama), but did not study the uniqueness of the lyrical plot in poem-metaphor, although scientific developments on the general theory of poem-metaphor were made in the writings of B. Ivaniuk and I. Prokofiev.

In the creative works of M. Vingranovskiy poem-metaphor and its variants occupy the landmark. In the article the lyrical plot in this genre is studied on content-thematic, structural-stylistic and ontological levels. The content-thematic aspect describes the content orientation marks of the works, outlines the subjects of poems-metaphors. In poems-comparisons, poems-allegories, poems-symbols prevalent are: the theme of love, the connection of people with the nature, national identity, place of poetry and art in human life and so on. In the structural and stylistic aspects, the mechanisms of creating poems-metaphors are investigated; the significant use of anthropo-, zoo-, nature-morphic metaphors and personifications, epithets, comparisons, etc is noted. The ontological aspect defines the essential characteristics of poems-metaphors of the highest philosophical level. In poems-metaphors the author puts global philosophical questions of the meaning of human existence, builds the vertical of values.

The analysis of the lyrical plot in poems-metaphors in the works by M. Vingranovskiy needs further study; the prospect of the analysis of this genre is examining poems-metaphors in terms of genetic and myth-poetical aspects.

УДК 821.111.09 (73)

O.V. Zozulia

METAMORPHOSES OF A LITERARY PARODY IN THE POSTMODERN NOVEL «SNOW WHITE» BY DONALD BARTHELME

The article highlights the main innovative techniques in the novel «Snow White» written by American postmodernist Donald Barthelme. He is one of the iconic figures of American literature of the second half of the XXth century. The writer, «a black humourist», is known for his extensive use of parody in his novels and short stories. His novel «Snow White» (1967) is central among others written later and has proved him to be the unique master of experimental style. The latter is viewed as such that uses comic and grotesque forms in depicting the American way of life.

The main emphasis in the article is given to the aspect of the evolution of literary parody, starting from the times when parody was «legally» acknowledged and up to the Postmodernist era in American literature. The author analyses the specificity of parody in the novel of D. Barthelme and related to it ironic features on the poetic and narrative levels of the text.

Parody in «Snow White» differs from traditional literary works in the relation to its pretext known as hypotext. The role of parody is extremely significant in determining not only the comic or ironic mode of the writer's artistic thinking, but also in a major strategy of building or «constructing» of a new literary text with the help of imitation, game and transformation. The writer appeals to self-parodic techniques and intertextuality, deliberately expanding the use of «other» texts and therefore creating his own «new art». Parody produces a sense of alienation and Barthelme's so-called illogical «double code» in «Snow White» is seen as an attempt to bridge and distance his parody with the well-known fairy-tale.

НАШІ АВТОРИ

Аббасова Вафа Джаваншир гизи – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри азербайджанського мовознавства Бакінського державного університету.

Алієв Бахтіяр Гамза оглу – доктор психологічних наук, професор, член-кореспондент Національної Академії наук Азербайджану, завідувач кафедри психології Бакінського державного університету.

Астрахан Наталія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

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).

Борисевич Ірина Петрівна – старший викладач кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Бортніков Владислав Ігорович – 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).

Венедіктов Вадім Юрійович – кандидат історичних наук, доцент Російського православного університету святого Іоанна Богослова (м. Москва).

Вінник Тетяна Анатоліївна – аспірантка Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Власенко Людмила Василівна – старший викладач кафедри ділової іноземної мови та міжнародної комунікації Національного університету харчових технологій (м. Київ).

Гаджієва Ілаха Месім кизи – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри азербайджанської літератури Азербайджанського університету мов (м. Баку).

Гайда Радослав – кандидат філологічних наук, ад'юнкт кафедри перекладознавства Педагогічного університету в Кракові (Польща).

Герасімова Ірина Федорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри загальнонаукових дисциплін Рязанського інституту (філії) Московського державного університету культури та мистецтв (Російська Федерація).

Городницький Євген Андрійович – кандидат філологічних наук, провідний науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови і літератури Національної академії наук Білорусі (м. Мінськ)

Зозуля Олена Володимирівна – аспірант кафедри прикладної лінгвістики Черкаського державного технологічного університету.

Іщенко Тамара Володимирівна – старший викладач кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Колтуцька Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Козлик Ігор Володимирович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Краснобаєва Богдана Олегівна – вчитель англійської та німецької мов Волинського ліцею-інтернату Волинської обласної ради (м. Луцьк).

Краснобаєва Оксана Дмитрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Муршудова Роя Мефтун гизи – кандидат філологічних наук, доцент, докторант відділу зарубіжних країн та міжнародних літературних зв'язків Інституту літератури імені Нізамі Національної Академії наук Азербайджану (м. Баку).

Наєнко Михайло Кузьмович – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Накашидзе Ірина Сергіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Дніпропетровського національного університету залізничного транспорту імені академіка В.А. Лазаряна.

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 та теорії словесності Російського православного університету святого Іоанна Богослова (м. Москва).

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

Патлань Юлія Валеріївна – провідний науковий співробітник відділу архівів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ).

Пахсар'ян Наталія Тигранівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури філологічного факультету Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація).

Пирога Надія Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент, кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Подлісецька Ольга Олегівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Полежаєва Тетяна Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Приймачок Оксана Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Савич Василь Іванович – аспірант кафедри української літератури Інституту української філології та літературної творчості імені Андрія Малишка Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ).

Силантьєва Валентина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Смоляна Анна Леонідівна – аспірант кафедри англійської філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

Туренко Віталій Едуардович – аспірант кафедри філософії Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ).

Туркмен Абдулла Мустафа – кандидат психологічних наук, докторант кафедри педагогіки Бакінського державного університету (Азербайджан).

Турчак Олена Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Тищук Дар'я Сергіївна – аспірант кафедри теорії літератури і компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Удалов Віктор Лазарович – доктор філологічних наук, академік АН ВО 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 державної медичної академії.

Штельмухова Юлія Василівна – аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

OUR AUTHORS

Abbasova Vafa Dzhavanshir qyzy – PhD in Philology, Associate Professor, Postgraduate student of Azerbaijani Linguistics Department of Baku State University.

Aliev Bakhtiyar Gamza oğlu – Doctor of Psychological Sciences, Professor, Correspondent Member of Azerbaijan National Academy of Sciences, Head of Psychology Department of Baku State University.

Astrachan Natalia Ivanivna – PhD in Philology, Associate Professor of World Literature History and Theory Department of Ivan Franko Zhytomyr State University.

Bagratiya-Mukhraneli 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, Russian Federation).

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, Russian Federation).

Borysevych Iryna Petrivna – Senior Lecturer of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Filat Tetiana Vitaliivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Language Training Department of Dnipropetrovsk State Medical Academy.

Gajda Radosław – PhD in Philology, Associate Professor of Translation Department of Pedagogical University of Cracow (Poland).

Gerasimova Irina Fedorovna – PhD in Philology, Associate Professor of General Scientific Disciplines Department of Ryazan Affiliated Institute of Moscow State University of Culture and Arts (Russian Federation).

Hajiyeva Ilakha Mesim kyzy – PhD in Philology, Associate Professor, Postgraduate student of Azerbaijani Literature Department of Azerbaijan University of Languages (Baku).

Haradnitski Yevhen Andreevich – PhD in Philology, Leading Scientific Associate of The Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences (Minsk).

Ishchenko Tamara Volodymyrivna – Senior Lecturer of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Koltutska Iryna Anatoliivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Kozlyk Igor Volodymyrovych – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of World Literature Department of Institute of Philology of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

Krasnobaieva Bohdana Olehivna – English and German Teacher of Volyn Lyceum-Boarding School of Volyn Regional State Administration (Lutsk).

Krasnobaieva Oksana Dmytrivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Lanovyk Mar`yana Bogdanivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Literary Theory and Comparative Studies Department of Volodymyr Gnatuk Ternopol National Pedagogical University.

Lanovyk Zoryana Bogdanivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Literary Theory and Comparative Studies Department of Volodymyr Gnatuk Ternopol National Pedagogical University.

Murshudova Roy Meftun gyzy – PhD in Philology, Associate Professor, Postgraduate student of Foreign Countries and International Literary Relations Department of Institute of Literature named after Nizami of Azerbaijan National Academy of Sciences (Baku).

Naienko Mikhailo Kuzmovych – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Slavic Philology Department of Institute of Philology of Taras Shevchenko Kyiv National University.

Nakashydzhe Iryna Serhiivna – PhD in Philology, Associate Professor of Ukrainian Studies Department of Dnipropetrovsk National University of Railway Transport Named after Academician V. Lazaryan.

Narivska Valentyna Danylivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

Nikolskyi Yevhen Volodymyrovych – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor of History and Theory of Literature Department of Russian Orthodox University of St. John Theologian (Moscow).

Oliander Luiza Kostiantynivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Pakhsarian Nataliia Tyhranivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Philological Faculty of M.V. Lomonosov Moscow State University (Russian Federation).

Patlan Yuliia Valeriivna – Leading Scientific Associate of the National Center of Folk Culture «Ivan Honchar Museum» (Kyiv).

Podlisetska Olha Olehivna – PhD in Philology, Associate Professor of Theory of Literature and Comparative Studies Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

Polezhaieva Tetiana Viktorivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

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).

Savych Vasyl Ivanovych – graduate student of Ukrainian Literature Department of Malysenko Institute of Ukrainian Philology and Literary Creativity of National Pedagogical Dragomanov University (Kyiv).

Shtelmukhova Yuliia Vasylivna – graduate student of Foreign Literature Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

Smoliana Anna Leonidivna – graduate student of English Philology Department of Borys Grinchenko Kyiv University.

Sylantjeva Valentyna Ivanivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of Foreign Literature Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

Turchak Olena Mykhailivna – PhD in Philology, Associate Professor of Political Science, Sociology and Humanities Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Turenko Vitalii Eduardovych – graduate student of Philosophy Department of National Pedagogical Dragomanov University (Kyiv).

Turkmen Abdullah Mustafa – PhD in Psychology, Doctoral of Pedagogy Department of Baku State University (Azerbaijan).

Tyshuk Daria Serhiivna – graduate student of Theory of Literature and Comparative Studies Department of Taras Shevchenko Luhansk National University.

Udalov Viktor Lazarovich – Doctor of Sciences in Philology, academician of AS HE, Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Venediktov Vadim Yuriovich – PhD in History, Associate Professor of Russian Orthodox University of St. John Theologian (Moscow).

Vinnyk Tetiana Anatoliivna – graduate student of Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Vlasenko Liudmyla Vasylivna – Senior Lecturer of Business Foreign Language and International Communication Department of National University of Food Technologies (Kyiv).

Zozulia Olena Volodymyrivna – graduate student of Applied Linguistics Department of Cherkasy State Technological University.