

**ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:** ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ



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

- Горбонос О.В., Карюхіна А.І.**  
Містичний світ як складова простору художньої літератури: історико-культурологічний аспект..... 6
- Керимов Р.**  
Новый взгляд на взаимоотношения Гасым бек Закира и Мирза Фатали Ахундзаде ..... 11
- Лімборський І.В.**  
Перекладач як читач та інтерпретатор художнього тексту (компаративні проєкції) ..... 16
- Удалов В.Л.**  
Умови завершення «перехідного періоду» в розвитку сучасної теорії літератури ..... 21
- Черноіваненко Є.М.**  
Риторичність і художність як дві форми вияву естетичного в літературі..... 30

#### НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

- Газизова А.А.**  
Три этюда..... 37

#### ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

- Литвиненко Н.А.**  
«Большой Мольн» Алена-Фурнье и проблема романтических традиций..... 46

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

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

Журнал «Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля». Серія «Філологічні науки» зареєстровано в міжнародних наукометричних базах Index Copernicus та РИНЦ (ліцензійний договір № 77-02/2013 від 04.03.2012 р.).

Матеріали публікуються змішаними мовами.

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

Журнал затверджено до друку і до поширення через мережу Інтернет за рекомендацією вченої ради Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля (протокол № 4 від 30.06.2015 р.).

1 (9) 2015

<b>Пахсарьян Н.Т.</b> Жалобы и слезы в пасторали Флориана «Галатея» .....	54
<b>Сетько О.А.</b> Образ Марины Мнишек В. Хлебникова в контексте художественных исканий русских писателей XIX–XX вв. ....	60
<b>Соколянский М.Г.</b> Ещё раз о роли А.С. Пушкина в освоении шекспировского наследия русской культурой.....	70

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

<b>Абдулазізова С.</b> Характерные особенности творчества Виктора Гюго.....	77
<b>Горбач І.М.</b> Образ автодієгетичного оповідача в романі Н. Фарга .....	82
<b>Любецкая В.В.</b> Пророчество конца мира в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» .....	87
<b>Оляндер Л.К.</b> Мемуарні мотиви у творчості Євгена Сверстюка: особистість у протиборстві з нелюдськістю .....	96
<b>Полежаєва Т.В.</b> Новелістична казка М. Коцюбинського «Хо»: жанрово-генетичні та поетичні спостереження.....	103
<b>Фигедьова М.</b> «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова: авторская мистификация и нарративное построение .....	108
<b>Филат Т.В.</b> Особенности организации художественной картины мира в рассказе И. Шмелёва «Оборот жизни» .....	114
<b>Шестакова Э.Г.</b> Аномальная сущность мотива детства в мире Н. Гумилёва .....	122

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

<b>Zgurovska Ya., Kalinichenko V.</b> Allusions Functioning in Oscar Wilde's Short Stories.....	135
<b>Zirka V.</b> Advertising as manipulative power .....	143
<b>Исмайлова С.</b> Предикативные конструкции в современном английском языке .....	148
<b>Савчук Н.М.</b> Міфічні та історичні реалії як засіб мотивації фразеологізмів української мови .....	154
<b>Сеидова Н.</b> О разграничении синонимии и вариативности в области фразеологических единиц .....	160

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

(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

### Редакційна рада

*Заступник головного редактора*

**А.О. Задоя**, доктор економічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**С.Б. Вакарчук**, доктор фізико-математичних наук,  
професор (Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**В.В. Зірка**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**В.А. Павлова**, доктор економічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**О.В. Пушкіна**, доктор юридичних наук  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Ю.К. Тараненко**, доктор технічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**О.Б. Тарнопольський**, доктор педагогічних наук,  
професор (Університет Альфреда Нобеля,  
м. Дніпропетровськ)

### Редакційна колегія серії «Філологічні науки»

*Головний редактор серії*

**В.В. Зірка**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

*Заступник головного редактора серії*

**Г.А. Степанова**, доктор філологічних наук, доцент  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Н.П. Бідненко**, кандидат філологічних наук, доцент  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Н.П. Волкова**, доктор педагогічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**В.А. Гусев**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Н.В. Зінукіна**, кандидат педагогічних наук, доцент  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Н.І. Ільїнська**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**С.П. Кожушко**, доктор педагогічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**М.К. Наєнко**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**В.Д. Нарівська**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Г.Л. Нефагіна**, доктор філологічних наук, професор (Польща)  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**О.І. Панченко**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Н.Т. Пахсарьян**, доктор філологічних наук, професор (Росія)  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**О.Б. Тарнопольський**, доктор педагогічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**Т.В. Філат**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**В.Л. Удалов**, доктор філологічних наук, професор  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

**К.О. Вельчева** (відповідальний секретар)  
(Університет Альфреда Нобеля, м. Дніпропетровськ)

<b>Турчак О.М.</b>	
Експресія та експресивність як складові функціональної характеристики okazіоналізмів (на матеріалі преси кінця ХХ ст.) .....	164
<b>Чемпоєш В.В.</b>	
Засоби вираження авторської особистості у текстах науково-навчального підстилю .....	170

## **ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

<b>Приходько В.Б.</b>	
Проблеми іншомовної рецепції та інтерпретації фразеологізмів .....	176

## **IN MEMORIAM**

Памяти Михаїла Гиршмана .....	181
Пам'яті Тамари Денисової .....	186

РЕФЕРАТИ (ABSTRACTS) .....	190
----------------------------	-----

НАШІ АВТОРИ .....	200
-------------------	-----

OUR AUTHORS .....	202
-------------------	-----

## CONTENTS

### TOPICAL PROBLEMS OF THEORY OF LITERATURE AND LITERARY CRITICISM

- Gorbonos O.V., Kariukhina A.I.**  
Mystical world as a constituent of space in fiction: historical and cultural aspects..... 6
- Kerimov R.**  
New sight at the relationship of Gasim bek Zakir and Mirza Fatali Akhundzade..... 11
- Limborsky I.**  
Translator as a reader and his interpretation of a literary text (a comparative approach)..... 16
- Udalov V.L.**  
Terms completion of «transition» in development contemporary literary theory ..... 21
- Chenoivanchenko Ye.**  
Rhetoricity and artistry as two forms of aesthetic expression in literature..... 30

### NON-CLASSICAL LITERARY STUDIES

- Gazizova A.A.**  
Three sketches Literary traditions: the dialogue of cultures and epochs ..... 37
- Litvinenko N.A.**  
«Le Grand Meaulnes» by Alain-Fournier and the problem of romantic traditions ..... 46
- Pakhsarian N.T.**  
Complaints and tears in Florian's pastorale «Galatea» ..... 54
- Setsko O.**  
The image of Marina Mnishchik by V. Khlebnikov in the context of artistic search  
of russian writers in XIX-XX centuries ..... 60
- Sokolyanskiy M.G.**  
About the role of Alexander Pushkin in mastering Shakespeare's heritage by the russian culture ..... 70

### TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

- Abdulazizova S.**  
Peculiar features of Victor Hugo's works..... 77
- Horbach I.**  
Image of autodiegetic narrator in the novel by Nicolas Fargues ..... 82
- Lubetskaya V.V.**  
The prophecy of the end of the world in the novel by F.M. Dostoyevsky's «The Demons» ..... 87
- Oliander L.K.**  
Memoirs motifs in Yevhen Sverstiuk works: identity in confrontation with inhumanity ..... 96
- Polezhaeva T.V.**  
M. Kotsubinskiy's novelistic tale «Ho»: genre-genetic and poetic observations..... 103
- Figedyova M.**  
«A Hero of Our Time» by M. Lermontov: author's mystification and narrative construction..... 108
- Filat T.V.**  
Features of the world art picture organization in I. Shmelyov's story «The Turn of the Life» ..... 114
- Shestakova E.G.**  
Anormal essence of the childhood motif in N.Gumilyov's world ..... 122

### TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS AND LINGUOCULTUROLOGY

- Zgurovska Ya., Kalinichenko V.**  
Allusions Functioning in Oscar Wilde's Short Stories..... 135
- Zirka V.**  
Advertising as manipulative power ..... 143
- Ismailova S.**  
Predicative constructions in modern English..... 148
- Savchuk N.M.**  
Mythological and historical nationally-biased lexical units as a means of motivation  
of phraseological units of Ukrainian language..... 154

<b>Seidova N.</b> About the differentiation between the synonymy and variability in the sphere of the phraseological units .....	160
<b>Turchak O.</b> Expression and expressiveness as components of functional characteristics occasionalisms (based on press late XX-th century).....	164
<b>Chempoyesh V.V.</b> A means of expressing the author's identity in the texts of the scientific and educational podstyle .....	170

## TRANSLATION STUDIES

<b>Prykhodko V.</b> Problems of foreign language reception and interpretation of phraseology .....	176
---	-----

## IN MEMORIAM

<b>In memoriam of Mikhail Girshman</b> .....	181
<b>In memoriam of Tamara Denisova</b> .....	186

<b>ABSTRACTS</b> .....	190
------------------------	-----

<b>OUR AUTHORS</b> .....	202
--------------------------	-----

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.

Редактор *М.С. Ярмолюк*  
Комп'ютерна верстка *Г.М. Хомич*

Підписано до друку 30.05.2015. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 17,85.

Тираж 300 пр. Зам. № .

**Адреса редакції та видавця:**  
49000, м. Дніпропетровськ,  
вул. Набережна В.І. Леніна, 18.  
Дніпропетровський університет  
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 № 4765 від 04.09.2014 р.

## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 821.09:141.33

**О.В. ГОРБОНОС,**

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова  
Херсонського державного університету*

**А.І. КАРЮХІНА,**

*магістр факультету іноземної філології  
Херсонського державного університету*

### МІСТИЧНИЙ СВІТ ЯК СКЛАДОВА ПРОСТОРУ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються особливості звернення до містичних мотивів та їх функціонування у літературній творчості як художньо-культурологічна система. Підкреслюється як обов'язковий атрибут цього процесу і релігієзнавчий аспект даної проблеми та місце містичних мотивів у духовному просторі минулого.

*Ключові слова: містика, містичні мотиви, надприродне, релігієзнавство, лонгітюдний, літературна творчість, авторське світосприйняття.*

**С**віт художньої літератури в загальнокультурному процесі займає одне з центральних місць і є однією з найбільш довершених форм змалювання буття людини у всій його складності. І звернення митців у цьому складному процесі до містики є скоріше явищем закономірним, аніж спонтанним, адже містика – це одна із реальностей світу, який оточує людину, і є складовою її світовідчуття [1, с. 108].

Слід зазначити, що проблема художньої реалізації концепції містичного була постійно в центрі уваги дослідників як явище духовного життя людини. Її вивченням займалися літературознавці, релігійні діячі, філософи, культурологи. Серед них виділяємо такі постаті: О.А. Бєлий, Є.М. Мелетинський, С.М. Булгаков, В.С. Полікарпов, О.М. Ладова, Г. Шолем, М. Еліаде. У їхніх дослідженнях простежується і науково-теоретичний концепт, що у процесі об'єктивного розкриття поняття містичного звернення до релігійного досвіду християнства, іудейства, язичництва є одним із аспектів його вивчення. Відтак, метою цього дослідження є аналітичний зріз своєрідності функціонування містичних мотивів у індивідуально-авторському світі літературних творів з врахуванням найсучасніших науково-теоретичних підходів до вивчення цієї проблеми.

Історичний аналог та прообраз містики вбачається з давніх-давен в шаманських культурах, що мали на меті екстатичне зняття дистанції між людиною і богами або світом духів, проте містика у власному розумінні слова виникає лише тоді, коли релігійний світогляд підходить до поняття трансцендентного абсолюту, а розвиток логіки робить можливим свідомий відступ від неї в містиці [2, с. 128].

Містика (грец. *Mystikos* – таємничий) – це несвідоме, ірраціональне релігійне світосприйняття, закорінене в індивідуальних переконаннях людини, що можуть не відповіда-



ти засадам канонічного віровчення [3, с. 5]. Основою таких поглядів є магія слова, здатного виражати невисловлюване. Особливу роль у містиці відіграють семантично структуровані, віддалені від конфесійних традицій метафоричні утворення. Втаємничення у матеріальне дійство часто відбувається шляхом медитацій, візій.

Відтак, містика являє собою надприродні явища і наслідки духовної практики, зокрема зв'язок із потойбічним світом і надприродними силами [1, с. 56]. Поняття містики поєднується з концептом містичного. Містичне, у свою чергу, – загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване.

По суті, і натхнення в мистецтві – це містичний трансценз, дотик іншого світу, духовного буття. Це переживання – свідоме чи несвідоме – митець намагається втілити в індивідуально-авторські художньо-образні форми [4, 105].

Відтак, містичне – це і надчуттєвий спосіб пізнання буття, і результат цього процесу. С. Булгаков підкреслює: «Містикою називається внутрішній (містичний) досвід, що дає нам можливість доторкнутися до духовного, Божественного світу, а також і внутрішнє пізнання нашого природного світу» [5, с. 112]. Містичний досвід варто відрізнити від звичайного душевного стану, настрою, яке, за словами дослідника, обмежується «завідомо суб'єктивною сферою, психологізмом». «Навпаки, – підкреслює філософ, – містичний досвід має об'єктивний характер, він передбачає вихід із себе, духовний дотик або зустріч» [5, с. 113]. Слід зазначити, що саме ця семантична специфіка визначає естетичне переломлення містики в літературі. Її варто відділяти від фантастики, яка також може бути містичною за формою. Адже фантастика передбачає цілеспрямоване вигадання, явну вигадку; містика переживається суб'єктом як достеменна дійсність, хоча вона і набуває найдивніших форм.

Г. Шолем, єврейський філософ, історик релігії і містики, підкреслює, що не існує такого явища, як абстрактна містика, або містичне переживання, не пов'язане з певною релігійною системою. Існує не містика взагалі, а лише її певна форма – християнська, мусульманська, іудейська і т. д. Дослідник стверджує, що «було б безглуздо заперечувати те, що між ними є щось спільне, і це якраз і є той елемент, який виявляється при порівняльному аналізі окремих видів містичного досвіду» [6, с. 56].

Ідентичну позицію займає американський письменник і філософ Р. Джонспід, який під містикою розуміє рід релігії, що ґрунтується на відчутті безпосереднього зв'язку із Богом, «на прямій та внутрішній свідомості Божественної присутності. Це релігія в її найбільш діяльній та живій стадії» [5, с. 105].

А звідси, містичне як джерело художньої творчості пов'язували зі специфічним хронотопом, внутрішнім осяянням, натхненням, що поривається до іншого світу, втілює епістемологічні можливості богопізнання, осягнення космофії, коли антитетична демонізму божественна духовність сприймається як любов [7].

До містичного дослідники відносять схильність до галюцинацій, видінь надприродного характеру, які є особливими здібностями візіонера. З містичним станом пов'язаний комплекс відчуттів, який може стати предметом і вербально-художнього втілення.

У зв'язку з цим виникає мова і про сталі містичні мотиви. Вони мають гносеологічний характер і втілюють результати Богопізнання і пізнання космосу, космофії – де явища природи стають символами вищої реальності [8, с. 97]. Такою, наприклад, є проза Парацельса (відомий алхімік і лікар швейцарсько-німецького походження) і розмаїття космологічних символів світових міфів [8, с. 99].

У мистецтві поняття містичного стосувалося вже давньогрецьких містерій, пов'язаних з культом Діоніса та Деметри. Його традиції були підтвержені «Ліствицею» Івана Синайського (VII ст.), апофатичним текстом псевдо-Діонісія Ареопагіта (V – початок VI ст.), а також анонімним «Містичним богослов'ям», «Божественними іменами», «Небесною ієрархією», зосереджені в антології «Добротолубство».

Одні з найбільш ранніх форм містичних мотивів у літературі проявлено в поезії «містиків» Майстера Екгарда, Й. Тайлера, Г. Сайзе. «Містики» – це своєрідне літературне явище у німецькій поезії XII–XVII ст., перейняте містицизмом, представники якого прагнули поєднатися з Богом через екстаз. Виник спочатку в жіночих монастирях, зокрема в ліриці Мехтільди Магдебурзької (прибл. 1207–1280), позначився на доробку Майстера Екгарда (прибл. 1260–1327), розвитку німецької мови. До школи Екгарда приєдналися Г. Сайзе (1295–1366),

Й. Тайлер (1300–1361). Офіційна католицька церква заборонила лірику «містиків», вбачаючи у ній прояви ересі, однак мотиви цього напрямку наявні у творчості Я. Беме (1575–1624), Й. Шефера (1624–1677), відомого за псевдонімом Ангелуса Сілезіуса, а також К. Кульмана (1651–1689) [3, с. 5].

Гуманісти епохи Відродження бачили в античній магії і містиці найважливіші засоби осягнення Божественних істин і вважали їх майже найвищими формами наукового знання. Тому відродження інтересу до античної культури супроводжувалось виникненням інтересу до античних релігійно-містичних віровчень. Зокрема у **«Божественній комедії» Данте** присутній своєрідний зв'язок античного космосу та християнської містики.

З літератури епохи Просвітництва все містичне та чуттєве вигнане; єдине світосприйняття, яке пропонувалося релігією та метафізикою, зруйнувалося, на зміну їм прийшли наука, мораль і мистецтво. І навпаки, XIX ст., у свою чергу, протиставляє позитивізму інтуїтивізм, ірраціональне світосприйняття та відродження містицизму («Кандид» Вольтера та «Персидські листи» Монтеск'є) [8, с. 121].

Містичні мотиви простежуються і в російській літературі як лонгітюдний художній процес. Одними з найяскравіших містиків у ньому є постаті М. Гоголя, М. Булгакова; містичні мотиви є невід'ємною складовою їх творчого здобутку. Що характерно, обидва автори описують потойбічну реальність, населену надприродними істотами, які мають можливість спілкування з людьми, але підхід до її змалювання характеризується різноаспектністю творчої манери письменників.

Зокрема М. Гоголь бере за основу написання власних творів фольклорну традицію різних народів, яка зберегла розповіді про різних істот надприродного світу, як добрих і світлих, доброзичливо настроєних стосовно людей, так і злих у відношенні до них. У творах письменника у світ людей проникають в основному зловілі злісні сутності, які мають за своїх помічників чаклунів та відьом [9, с. 32].

У збірці «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» містичні мотиви звучать практично у всіх повістях і мають більш виражений зовнішній характер. Повість М.В. Гоголя «Портрет», що увійшла до збірки «Петербурзьких повістей», характеризується тим, що в ній містичні мотиви набувають більш глибокого філософського сенсу. Талановитий художник мимоволі стає винуватцем того, що зло проникає в душі людей. Очі зображеного на портреті лихваря стали свого роду дверима, через які в людський світ входить зло неочікуваним, але безповоротним шляхом. Проникнувши в цей світ, зло не хоче його покидати, і портрет зненацька зникає із залу, де проходить аукціон.

Творчість М. Булгакова характеризується зверненням до містичних мотивів християнського характеру. Однією з головних рис «містичної природи» творчості письменника є фантастичність переходів, взаємозаміна реального, окресленого та ірреального, хиткого, міражного і зумовлює рушійну енергію дії. Мотиви дияволяди, бісівського, апокаліпсису оформлюють дивну діалектику цього світу, структурно пов'язуючи обидві ці тенденції [9, с. 55].

Згідно з проблемою нашого дослідження яскравим і неповторним мистецько-культурним явищем є звернення до містичних мотивів в англійській літературі Вікторіанської доби. Слід зазначити, що, починаючи з XIX ст., містика стає частиною культурно-побутового простору Англії і традицією дозвілля англійців. Вікторіанська доба була золотим століттям для містики, у цей час набувають значної популярності сеанси спиритизму, моторошні історії про привидів, що супроводжуються свідченнями очевидців, від яких холодне кров навіть у найзавзятіших скептиків.

Святвечір був традиційним часом, коли англійці збиралися разом якщо не для спиритичного сеансу, то, принаймні, для оповідань про привидів і паранормальні явища. Такі вечори біля каміна або при свічках, коли вулиці заповнені густим туманом, крізь який ледь пробивається світло ліхтарів, були нормою, і спілкування медіумів з духами і потойбічним світом було звичайною справою [10, с. 313].

Історії про духів і примар були поширені в засобах масової інформації. З виходом у 1843 р. повісті класика англійської літератури Ч. Діккенса «Різдвяна пісня» («A Christmas Carol») віра в примар і потойбічні сутності ще більше зміцнилася в суспільній свідомості. У періодичних виданнях все частіше стали друкувати розповіді про паранормальні явища і



спіритичні сеанси, що позбавило людей потреби передавати такі історії з вуст у вуста. Про привидів на фотографіях стало відомо наприкінці XIX ст., задовго до появи ефективних методів містифікації [8, с. 51]. Цей факт культурного життя Англії другої половини XIX ст. мав вплив і на розвиток літератури цієї доби; письменники у своїй творчості активно використовують містичні мотиви сну, двосвіття, двійництва, угоди з дияволом, неминучої смерті, дзеркала, портрету та ін.

Так, головним містичним мотивом роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» стає мотив таємничого зв'язку долі людини з її портретом. Митець використовує цей фантастичний елемент, який стає формою фізичної і моральної деградації героя і, врешті, стає символом докорів сумління Доріана. Сюжет роману фактично будується на традиційному мотиві угоди з дияволом і участі магічного предмета у фатальній долі героя [2, с. 7].

Відтак, пульсація містичних мотивів у літературних творах як лонгітудно-художнє та культурологічне явище стає свідченням своєрідної, художньо неповторної форми розкриття особливостей авторського світосприйняття, його аксіологічної позиції і місця іраціональних складових людського життя в духовному просторі суспільства протягом багатьох століть.

#### Список використаних джерел

1. Соловьев В.С. Мистика и мистицизм [Электронный ресурс] / В.С. Соловьев // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907. – Т. 19. – 494 с. – Режим доступа: <http://www.runivers.ru/lib/book3182/>
2. Луков В.А. Феномен Уайльда / В.А. Луков, Н.В. Соломатина. – М.: Национальный институт бизнеса, 2005. – 216 с.
3. Мелетинский Е. От мифа к литературе / Е. Мелетинский. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 166 с.
4. Поликарпов В.С. Наука и мистицизм в XX веке / В.С. Поликарпов. – М.: Наука, 1990. – 202 с.
5. Балагушкин Е.Г. Сущность и структурное разнообразие мистики / Е.Г. Балагушкин // Религиоведение. – 2010. – № 2. – С. 102–113.
6. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике / Г. Шолем. – М.: Мосты культуры. Гешарим, 2004. – 512 с.
7. Бердяев Н.А. Мистика. Ее противоречия и достижения [Электронный ресурс] / Н.А. Бердяев // Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. – 2007. – Режим доступа: <http://predanie.ru/berdyayev-nikolay-aleksandrovich/book/69675-duh-i-realnost/#toc30>
8. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
9. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков. – М.: Эксмо, 2000. – 440 с.
10. Саруханян А.П. Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох / А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 568 с.

#### References

1. Solov'ev, V.S. *Mistika i mistitsizm, Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona: V 86 to-makh (82 t. i 4 dop.)* [Mystics and mysticism, Encyclopedic vocabulary of Brokgauz and Efron: in 86 volumes (82 vol. and 4 added)]. Saint Petersburg, vol. 19, 494 p. Available at: <http://www.runivers.ru/lib/book3182/>
2. Lukov, V.A., Solomatina, N.V. *Fenomen Uail'da* [Fenomenon of Wilde]. Moscow, Natsional'nyi institut biznesa, 2005, 216 p.
3. Meletinskii, E. *Ot mifa k literature*, [From the myth to the literature]. Moscow, Rossiisk. gos. gumanit. un-t, 2001, 166 p.
4. Polikarpov, V.S. *Nauka i mistitsizm v 20 veke* [Science and mysticism in 20th century]. Moscow, Nauka, 1990, 202 p.
5. Balagushkin, E.G. *Sushchnost' i strukturnoe raznoobrazie mistiki* [Essence and variety of mysticism]. *Religiovedenie* [Religious study], 2010, no 2, pp. 102-113.

6. Sholem, G. *Osnovnye techeniia v evreiskoi mistike* [The main tendencies of Jewish mysticism]. Moscow, Mosty kul'tury. Gesharim, 2004, 512 p.

7. Berdiaev, N.A. *Mistika. Ee protivorechiia i dostizheniia* [Mysticism. Its contradictions and achievements]. *Dukh i real'nost'. Osnovy bogochelovecheskoi dukhovnosti* [Spirit and reality. Fundamentals of theandric spirituality], 2007. Available at: <http://predanie.ru/berdyaeв-nikolay-aleksandrovich/book/69675-duh-irealnost/#toc30>

8. Kovaliv, Yu.I. *Literaturoznavcha entsiklopediia* [Literary encyclopedia]: in 2 volumes. Kyiv, VTs „Akademiiа”, 2007, vol. 2, 624 p.

9. Nabokov, V.V. *Lektsii po russkoi literature* [Lectures in Russian literature]. Moscow, Eksmo, 2000, 440 p.

10. Sarukhanian, A.P., Sverdlov, M.I. *Angliiskaia literatura ot 19 veka k 20, ot 20 k 21: problema vzaimodeistviia literaturnykh epokh*, [English literature from 19<sup>th</sup> century to 20<sup>th</sup>, from 20<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> Problem of interoperability of literary epoch]. Moscow, IMLI RAN, 2009, 568 p.

В статье рассматриваются особенности обращения к мистическим мотивам их функционирование в литературном творчестве как художественно-культурологическая система. Подчеркивается как обязательный атрибут данного процесса и религиозоведческий аспект этой проблемы, и место мистических мотивов в духовном пространстве прошлого.

*Ключевые слова: мистика, мистические мотивы, сверхъестественное, религиоведение, лонгитюдный, литературное творчество, авторское мироощущение.*

The article is devoted to the peculiarities in appellation and functioning of the mystical motives in literary works as artistic and culturological system. The obligatory attribute of this process and religious aspect of the problem with the place of mystical motives in the spiritual field of the past are outlined.

*Key words: mysticism, mystical motives, longitudinal, religious studies, literary works, author's perception of the world.*

*Одержано 3.03.2015.*

УДК 821.112.2(436)

**Р. КЕРИМОВ,**

*доктор философии (PhD) по филологии,  
старший научный сотрудник Института рукописей имени Мухаммеда Физули  
Национальной академии наук Азербайджана (м. Баку)*

## **НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ГАСЫМ БЕК ЗАКИРА И МИРЗА ФАТАЛИ АХУНДЗАДЕ**

В статье повествуется о дружбе и совместном творчестве известного азербайджанского поэта XIX в. Гасым бек Закира и Мирза Фатали Ахундзаде. Кроме того, автор с помощью новых фактов, добытых на основании архивных материалов, освещает роль великого мыслителя Мирза Фатали Ахундзаде в донесении наследия Закира до наших дней.

*Ключевые слова: азербайджанская литература, Гасым бек Закир, Мирза Фатали Ахундзаде, Диван, Тамсилат, Натаван.*

**И**звестный представитель азербайджанской литературы XIX в. Гасым бек Закир имел многочисленных друзей не только на своей родине в Карабахе, но и далеко за его пределами. Без сомнения, среди этих друзей на первом месте стоит выдающийся основоположник истории общественной мысли и азербайджанской литературы XIX в. **Мирза Фатали Ахундзаде**. Несмотря на то, что мы не владем точной информацией о том, когда, как и при каких обстоятельствах начались их дружеские отношения, полагаясь на некоторые правдоподобные детали, мы с уверенностью можем сказать, что в основе этой дружбы лежат хорошие намерения, просвещенность, чувство национальности и гуманность.

В связи с тем, что М.Ф. Ахундзаде работал в государственном аппарате на важной должности, естественно, что он уделял внимание каждому региону Азербайджана, но в особенности Карабаху, который в тот период являлся самой чувствительной и беспокойной областью. По некоторым существующим сведениям, его первый приезд в Карабах приходится на 40-е годы XIX ст. **Хоть на этот счет мнения и разделяются, но исследования** показывают, что в связи со служебными обязанностями он часто бывал в Карабахе и завязывал крепкие дружеские отношения с теми, с кем находился в непосредственном общении (в основном с образованными людьми).

Отражение в произведениях писателя быта и образа жизни карабахского народа со всей доскональностью, вплоть до самых мелких деталей, также говорит не только о его частом посещении этого региона, но и проживании в Карабахе на протяжении определенного времени. Академик Фейзулла Касумзаде, выражая свое отношение к данному факту, пишет, что «в 40-е годы он (Ахундзаде – Р.К.) глубоко интересуется стихами известного поэта Гасым бек Закира, и начинает с ним переписываться в стихотворной форме так, что эта переписка между ними продолжается до самой смерти поэта» [1, с. 256].

Творческие взаимоотношения, возникшие между ними и впоследствии превратившиеся в идеологический союз, послужили почвой для того, чтобы они стали их единомышленниками и близкими друзьями. Ярким примером этой близости является выражение нескрываемой огромной любви М.Ф. Ахундзаде к Закиру обращением «Отец». Эта любовь ясно демонстрировалась не только на словах, но и на деле.

Ахундзаде, глубоко переживавший по поводу судьбы Г. Закира и воспринимавший его проблемы, как свои собственные, сделал все от него зависящее, дабы уберечь Закира от преследований и физической расправы, и даже привлек к этому своих самых близких друзей, имеющих положение в обществе. Для понимания личных отношений Г. Закира и М.Ф. Ахундзаде, работавшего в тот период в Кавказском представительстве и обладавшего большим авторитетом, огромный научный интерес вызывает информация, представленная Рзагулу бекем Мирза Джамал оглы. Гасым бек Закир был близким другом Рзагулу бека и его отца. Рзагулу бек подробно описал в своих произведениях все трудности и испытания, выпавшие на долю Гасым бека Закира в последние годы его жизни, а также помощь, которую оказал ему М.Ф. Ахундзаде и другие друзья. Впервые вышеуказанные исторические события в виде мемуаров подробно описал Рзагулу бек Мирза Джамал оглы. Эти факты, хоть и поверхностно, впервые были использованы Салманом Мумтазом при написании предисловия к полному собранию сочинений Закира, опубликованному в 1925 г. [2].

Профессор К. Мамедов в своей монографии «Гасым бек Закир», написанной в 1958 г., подтверждает научную достоверность этого источника. Об этом источнике он пишет следующее: «...Интересно и то, что именно старший сын Мирза Джамала, Рзагулу бек, был одним из тех, кто предоставил обширную информацию о преследовании и аресте Закира. Без сомнения, Рзагулу бек лично знал Закира и был осведомлен о его горестях. Приведенные им сведения могут считаться достоверными, так как совпадают с историческими фактами, а также с обстоятельствами, описанными в произведениях писателя» [3, с. 21].

По имеющимся сведениям также выясняется, что Закир на протяжении достаточно долгого времени так и не мог реабилитироваться от клеветы и навета. Занимавший в тот период должностной пост в Кавказском представительстве М.Ф. Ахундов, поняв всю трагичность ситуации, пишет заявление от его имени в Петербург. Приложив к этому заявлению и другие необходимые документы, он отправил его в Петербург с помощью родственника Закира, Рагим бека Угурлу бек оглы. Отец Рагим бека, Угурлу бек из рода Джавад хана, в то же время был тестем Мехдигулу хана. Некогда Угурлу бек был одним из наибов Мехдигулу хана, а после упразднения Карабахского ханства работал младшим чиновником в чине капитана. Сын же его, близкий друг М.Ф. Ахундзаде, Рагим бек находился на службе в управлении Кавказского представительства в Тифлисе в чине майора. Закир проявлял огромное доверие к Рагим беку. Тот факт, что Закир отправил ему памфлет, посвященный Хасай бек Усмиеву, мужу его племянницы Натаван, также доказывает существование между ними крайне близких отношений.

Салман Мумтаз, ссылаясь на Рзагулу бека, так описывает выдержку и победу Закира в этой борьбе в преклонном возрасте: «Тарханов и богачи не полностью, а только лишь частично добились своего. Ни один из друзей Закира не откликнулся на его просьбу о помощи. Только М.Ф. Ахундов и Рагим бек Угурлубеков проявили мужество и покровительство».

В письме, адресованном М.Ф. Ахундзаде, Закир описывает эту действительность одной строфой:

Ханзадәләр өзүн çәkib кәnarә,	Сыновья ханов отошли в сторону,
Deyir bizdән yoxdur sizlәрә çarә;	Говорят, что нет вам помощи от нас.
Rәhim getdi, rәnah rәrvәrdigarә,	Рагим ушёл, вся надежда на Бога
Qaralmaz kibriya yandıran çıraç...	Не погаснет светоч, зажженный Богом [5, с. 432]

Рзагулу бек так комментирует эти строки: «Рагим бек Угурлубеков постарался, взяв с собой в Петербург заявления, написанные по инициативе и наставлениям Мирза Фатали Ахундова. Мирза Фатали, действуя согласно тексту заявления, наконец, сумел переубедить правителя и спасти Закира. Если кто-то еще поспособствовал в этом деле, то их имена нам неизвестны» [2].

Г. Закир реабилитировался приблизительно в начале 1852 г. и последние четыре года своей жизни прожил освободившимся от клеветы.

Достаточно велика заслуга М.Ф. Ахундзаде и в своевременном сборе, приведении в порядок, охране, изучении и пропаганде наследия Гасым бек Закира.

«Тамсилат», хранившийся в архиве М.Ф. Ахундзаде под номером 91, был переписан шушинским каллиграфом Абдуллатифом Келбели оглы в 1853 г. в городе Шуше. Произведение, которое хранится в архиве М.Ф. Ахундзаде и в некоторых научных источниках

именуется «Диван» Закира, также было переписано каллиграфом Абдуллатифом Келбелы оглы.

Без сомнения, полное собрание сочинений, имеющееся в архиве М.Ф. Ахундзаде, было послано Г. Закиром, так как большинство произведений Закира из этого собрания, а также поэтические письма, написанные им на 50-х годах жизни в адрес М.Ф. Ахундзаде, переписаны не рукой вышеуказанного секретаря-каллиграфа. Изысканно переписанные произведения Закира, по словам М.Ф. Ахундзаде, он получил от самого Закира. В 1850-х гг. М.Ф. Ахундзаде, передавая свои комедии Закиру, тоже заказал копии у шушинского каллиграфа Мирза Абдуллатифа. М.Ф. Ахундзаде начал готовить произведения Гасым бек Закира к печати и провел над ними некоторую редакторскую работу. О том, в какой период была произведена эта работа, в науке существуют различные мнения.

Надо отметить, что М.Ф. Ахундзаде действительно провел целый ряд подготовительных процедур над рукописью произведений Закира с целью публикации и даже написал к ней предисловие под названием «О поэзии и прозе». Из 325 стихотворений собрания сочинений поэта 23 относятся не к Закиру, а к его современникам.

М.Ф. Ахундзаде, отредактировав не все стихотворения, а только лишь их некоторую часть и дав краткую информацию об именах, встречающихся на полях рукописи, на внутренней стороне переплета «Дивана» собственным почерком отметил принципы оформления печатной версии, которые он хотел претворить в жизнь. Исследования показывают, что Ахундзаде постоянно работал над книгой, делал дополнения и изменения, готовя ее к печати. Только почему-то данный процесс длился очень долго. Это становится известно и по датам сделанных в книге изменений.

Интересно то, что на полях 287–289 страниц этой же книги Ахундзаде написал стихотворение, начинающееся строкой «Хаджи Гулу сенден, эй таджи-серим» и посвященное его другому карабахскому современнику и другу Джафаргулу хану Нава. Из заметки, данной в заголовке стихотворения, «Написано господину Джафаргулу хан Нава со стороны Мирза Фатали в декабре 1860 года» выясняется, в каком году оно было написано. Отметим и то, что Ахундзаде стихотворение «Себеб недир ки, яздыгым кагыза...», адресованное Джафаргулу хану, а также «Гасым бек, ешитдим яхын олубсан» [5, с. 319] тоже поместил на полях упомянутого произведения. К заглавию третьего стихотворения Ахундзаде сделал такую заметку «Ибтидаи-мяхарьямюл-хьярмдя сяняйи – на 1271 (1854): стихотворение, написанное Гасым беку со стороны Мирза Фатали о дочери Мехдигулу хана Карабахского Хуршудбану бейим». Возможно, Мирза Фатали после издания произведений Закира намеревался вернуть рукопись владельцу, и поэтому данное стихотворение в качестве памяти разместил на чистой странице дивана до посвящения Гасым бека «Сяни», написанного в честь Хуршидбану. По указанной здесь дате с точностью становится известно время написания стихотворения и болезни Натаван. Из содержания стихотворения выясняется об определенной работе Ахундзаде, связанной с Натаван, а также о его мучениях на этом поприще.

Özgə səfalarım dursun kənarə, (В сторону другие хлопоты,  
Nə lazım hər birin salmaq şümarə. Не стоит перечислять всего того, что сделано).

Писатель не хочет попрекать Натаван тем, что для нее сделал и поэтому не хочет вспоминать, перечислять свои дела. Обида писателя заключалась в том, что хоть он и принял участие в ее торжестве, проделав длинный путь, но был пренебрежительно принят со стороны Натаван. Поэтому литератора больше волнуют «не другие страдания», а именно холодный прием царицы. Но эта обида оказалась мимолетной, так как в глубине души Ахундзаде не держал на нее зла.

Как видно из стихотворения, Закир и Ахундзаде уже не один раз беседовали на эту тему. В одной из строк стихотворения Ахундзаде «О гафийян мяня чох етди есер» отмечается, что недопонимание, возникшее между Натаван и Ахундзаде, в определенном смысле уже прояснилось. Значит, Закир, пытаясь поспособствовать примирению обоих близких ему людей, написал стихотворное письмо в адрес Ахундзаде, в котором постарался оправдать Натаван и объяснить истинную причину происшедшего события. В результате Ахундзаде в стихотворении говорит, что после того письма в его душе не осталось обиды на Натаван, и он даже стал молиться за нее:

Səvandır, təkdir, izədi-davər, (Она молодая, одинокая, Сам Бог  
Eyləsin ömründən onu kamigər... Пусть сделает её довольной жизнью) [1, с. 319]



Далее в том же стихотворении Ахундзаде и Закиру советует молиться за нее:  
Duayı-xeyrinə eyləyin şitab, (Вы тоже скорее молитесь за неё,  
Siz də mənim kimi hər leylü nəhar... Как я, днём и ночью)

На полях 37-й страницы дивана, на уровне последней строфы стихотворения Закира «Гази», Ахундзаде написал об Амираслан беке следующее: «Да будет Вам известно, что Амираслан был самым большим негодником в Карабахе. Поэтому любой памфлетист либо начинал памфлет с его имени, либо посвящал ему».

На 42-й странице дает краткую информацию о невзгодах, выпавших на долю Али бека Фуладова, об участвующих в этом Кербалаи Аллахверди и Нуру Туман оглы, а также о ходе событий в целом. На 201-й странице, на полях стихотворения, адресованного Закиром Джафаргулу хану и начинающегося со строки «Бяйляр, ня лайигди хан гуллугуна...», карандашом написал такие слова: «Сначала напиши это, затем ниже – ответ Джафаргулу хана». Подобные заметки были сделаны и на других страницах дивана. Исходя из этого, выясняется, что М.Ф. Ахундзаде провел серьезную редакторскую работу над произведением.

Вместе с тем на страницах дивана можно встретить и заметки, не связанные с произведением Закира. Так, на внутренней стороне переплета дивана есть заметки, относящиеся к самому Ахундзаде. В частности, это предположение усиливается тем, что одна из этих записей связана с Юсифом Серрадж. Из заметки, данной под заголовком «Дяр нягл-е Юсиф Серрадж» можно прочесть: «После этого происшествия прошел год. Один из паломников, отправившийся в Кербалу, рассказывал, что в Кербале жил один седельник, ... все были очень довольны его поведением и его поступками. Через некоторое время жена Юсиф Сарраджа отправилась в паломничество в Кербалу, и больше оттуда не вернулась. Стало известно, что во время правления Юсифа Сарраджа она со всеми своими драгоценностями и нарядами нашла покровительство у пяти мюридов и осталась в Кербале.

Таким образом, становится известно, что диван Закира был настольной книгой Ахундзаде, всегда актуальной благодаря важным пометкам.

Подобные заметки Ахундзаде делал и в других книгах. В этом смысле весьма интересна статья «О поэзии и прозе», написанная на последних страницах книги Мирза Юсифа Гарабаги «Мяджмуэи-Вагиф и другие современники», хранящейся в архиве писателя. Несмотря на то, что автором не дана информация о причине написания данной статьи, по мнению исследователей, Ахундзаде написал ее в качестве предисловия к произведениям М.П. Вагифа и Г. Закира, которые планировал опубликовать. Из содержания статьи не так уж трудно понять истинное намерение литератора: «...Во время своего путешествия в Карабах я увидел стихи Молла Панаха Вагифа, в которых нашёл отражение своих мыслей. Я тоже столкнулся с произведениями Гасым бека Сарыджалу Джаваншира. Его чистый турецкий язык поразил меня. Я считаю их истинными представителями турецкой поэзии. По этой причине я хочу напечатать их произведение, чтобы это стало примером для всех, чтобы они поняли, что такое быть настоящим поэтом, не утруждали бы себя недостойными стихами» [6, с. 12].

Как видно, М.Ф. Ахундзаде в пример другим поэтам непременно решил издать произведения Вагифа и Закира. К. Мамедов, высказывая свое мнение об этом, пишет: «Дружба между М.Ф. Ахундовым и Закиром началась не в 1850-х годах, а намного раньше. Известно также и то, что в 1840-х годах М.Ш. Вазех и М.Ф. Ахундов приняли попытку открыть литографию для издания книг на азербайджанском языке и даже летом 1841 года министр внутренних дел разрешил открыть литографию для татаров (азербайджанцев – К.М.) в Тифлисе. Однако Ахундов не смог ее открыть, так как его условия были отклонены. М.Ф. Ахундов в этой литографии в первую очередь собирался издать собрания сочинений Вагифа и Закира» [3, с. 35]. Особенно надо отметить, что статья М.Ф. Ахундзаде «О поэзии и прозе» является первым серьезным произведением, по достоинству оценивающим творческий талант, а также поэтическую силу М.П. Вагифа и Г. Закира. Именно благодаря огромным усилиям, вниманию и заботе великого просветителя М.Ф. Ахундзаде произведения Г. Закира дошли до нас в существующем ныне варианте.



#### Список использованных источников

1. Касумзаде Ф. История Азербайджанской литературы XIX века / Ф. Касумзаде. – Баку: Maarif, 1974. – 325 с.
2. Мумтаз С. Азербайджанская литература. Гасым бек Закир / С. Мумтаз. – Баку: Азернешр, 1925. – 374 с.
3. Мамедов К. Гасым бек Закир / К. Мамедов. – Баку: НАНА, 1957. – 232 с.
4. Закир Гасым бек. Произведения / Гасым бек Закир. – Баку: НАНА, 1964. – 257 с.
5. НАНА, ИР архив М.Ф. Ахундзаде Ф-2 с.в. 418.
6. Закир Гасым бек: Сборник научных статей. – Баку: Эльм, 1985. – 356 с.

#### References

1. Kasumzade, F. *Istoriya Azerbaydzhanskoy kiyeratury XIX veka* [History of the Azerbaijan literature of XIX century]. Baku, Maarif, 1974, 325 p.
2. Mumtaz, S. *Azerbaydzhanskaya literatura. Gasym bek Zakir* [Azerbaijan literature. Gasym bek Zakir]. Baku, Azerneshr, 1925, 374 p.
3. Mamedov, K. *Gasym bek Zakir* [Gasym bek Zakir]. Baku, NANA, 1957, 232 p.
4. Zakir, Gasym bek. *Proizvedeniya* [Works]. Baku, NANA, 1964, 357 p.
5. NANA, IP archive M.F. Akhundzade, F-2, c.v. 418.
6. *Zakir Gasym bek: Sbornik nauchnyh statey* [Zakir, Gasym bek: The collection of research works]. Baku, Elm, 1985, 356 p.

У статті розповідається про дружбу і спільну творчість відомого азербайджанського поета XIX ст. Гасим бек Закіра і Мірза Фаталі Ахундзаде. Крім того, автор за допомогою нових фактів, здобутих на підставі архівних матеріалів, висвітлює роль великого мислителя Мірза Фаталі Ахундзаде в донесенні спадщини Закіра до сьогодення.

*Ключові слова:* азербайджанська література, Гасим бек Закір, Мірза Фаталі Ахундзаде, Диван, Тамсілат, Натаван.

The article deals with the friendship and mutual creative relations between Gasim bey Zakir, Azerbaijani well-known poet of the 19th century and Mirza Fatali Akhundzadeh. Besides, on the basis of the archives materials that the author found, here is shown that, M.F.Akhundzade, a great Azerbaijani thinker took a special place in conveying Zakir's heritage to our modern time.

*Key words:* Azerbaijani literature, Gasim bey Zakir, Mirza Fatali Akhundzade, Sofa, Tamsilat, Natavan.

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 81'25 + 82.091

**І.В. ЛІМБОРСЬКИЙ,**  
*доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри прикладної лінгвістики  
Черкаського державного технологічного університету*

## **ПЕРЕКЛАДАЧ ЯК ЧИТАЧ ТА ІНТЕРПРЕТАТОР ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (КОМПАРАТИВНІ ПРОЕКЦІЇ)**

У статті розглядаються проблеми перекладознавства в контексті функціонування художнього твору в іншій національній культурі, іншому мовному середовищі, яке не просто сприймає літературний текст, а й має бути готовим до такого сприйняття. Автор здійснює спробу проаналізувати особливості художнього перекладу в аспекті взаємодії «своєї» і «чужої» літературної традиції.

*Ключові слова: інтерпретація, перекладач як читач, глобалізація і переклад.*

**О**дна з найважливіших проблем перекладу – рецепції та інтерпретації художнього тексту в «іншій» національній культурі – своїми витокami сягає доби античності. Вже перший відомий нам давньоримський перекладач Луцилій Лівій Андронік (275–200 до н. е.), який здійснював письмові переклади давньогрецької прози і поезії, переклав латиною «Одіссею» Гомера, зробивши акцент на адаптацію початкового тексту для римських читачів – імена давньогрецьких богів він просто замінив на давньоримські, а самий переклад нагадував творчий переказ за мотивами відомого твору. При цьому у такий спосіб «засвоєний» римлянами твір Гомера було включено упродовж 200 років до Римської шкільної програми.

Сьогодні, за доби глобалізації, з усією очевидністю постала низка проблем транскультурних трансформацій різних національних літератур, їхнього нового типу взаємодії, коли «універсальне», з одного боку, стає важливим чинником формування дискурсу національної культури, а «глобальне», з іншого, виявляється тим масштабним проектом, що розмиває кордони національного, змушує переосмислити традиційне місце окремих літератур в контексті світової. Звичайно, у цих складних і внутрішньо суперечливих процесах переклад починає відігравати особливо помітну роль. Перекладач виступає вже не просто як людина, що здатна об'єднати різні культурні світи, а і як особливий «медіум», за допомогою якого «чуже» отримує своє право на існування в межах «іншого» культурного досвіду. Не можна тут не погодитися з думкою Н. Автономової: «Праця з перекладу – це дуже важливий спосіб розуміння пізнавальної діяльності. В процесі рецепції нових творів, нових думок, почуттів, висловів – він може здійснюватися спонтанно й усвідомлено – відбувається переміщення текстів, смислів, концепцій з одного контексту до іншого. В період культурних криз особливо важливим стає усвідомлений переклад, урахування і подолання розриву основних контекстів – передусім контекстів творення і сприйняття» [1, с. 496].

При всій увазі до проблем художнього перекладу як до факту складної комунікації між різними культурами (Б. Гаспаров, В. Коптілов, Л. Коломієць, З. Лановик, М. Лановик, П. Топер, М. Стріха, Р. Якобсон, С. Баснет, Л. Венуті, Ф. Хорст та ін.), на наш погляд, цілий комплекс важливих проблем, пов'язаних з рецепцією первинного тексту з боку самого перекладача, залишаються вивченими недостатньо. Передовсім це стосується його постаті як такої творчої особистості, яка на першому етапі перекладу твору сама опиняється в ролі читача,

здатного запропонувати широкий спектр інтерпретацій оригіналу. Його ситуація, коли він опиняється між двома культурами – своєю і чужою – вимагає від нього як від читача особливих стратегій кодування і перекодування первинного тексту, його інтерпретації та реінтерпретації. У цьому плані, за словами У. Еко, кожний художній текст «вимагає очевидної співпраці читача» [2, с. 72]

У запропонованій статті передбачається звернутися до найбільш загальних проблем такого плану, серед яких особливо можна виокремити такі: рецепції та інтерпретації тексту при художньому перекладі, які здійснює перекладач.

Водночас мета запропонованої статті – розглянути найбільш комплексні проблеми художнього перекладу в контексті методологічних стратегій сучасної/постсучасної компаративістики, яка дедалі більше говорить про художній переклад як про специфічну проблему інтерпретації та рецепції художнього тексту, що постає як результат багаторівневого діалогу, в якому виявляються співрозмовниками/співучасниками автор (письменник) – перекладач (як читач і власне перекладач) – широка читацька аудиторія.

«Читач» належить до однієї із найскладніших категорій теоретичної поетики. Він може отримувати і «задоволення від тексту» (Р. Барт), і бути втіленням «загальнокультурної пам'яті» (У. Еко), і конструювати естетичний об'єкт – художній текст – за заданою автором схемою (Р. Інгарден), і реалізувати безмежний потенціал цього тексту в акті читання (В. Ізер), і навіть здійснювати в акті співтворчості з письменником «обґрунтування певного попереднього буття» (Г. Башляр). В постмодернізмі з'являється теза про «народження читача» за рахунок «смерті автора» (Р. Барт).

У будь-якому випадку за читачем закріплюється активна функція, яка передбачає розбудову і переосмислення текстових значень, що залежить від читацької уваги і низки позалітературних факторів – досвіду, культурного середовища рецепції, контексту, традицій. Саме читачеві доводиться повсякчасно обстоювати власне право на «домислювання» авторського тексту, в якому багато фігур замовчування, смислових лакун, «чорних дірок», що, зрештою, сприяє різнобічному і неоднозначному погляду на текст, коли він «виходить» з-під контролю письменника [3, с. 513].

Художній текст являє собою складно структурований феномен: він складається з різних типів письма, цитат, уривків мікротекстів, які беруть початок у різних культурах і вступають між собою у складний діалог, іноді на рівні пародії, полеміки, але вони «фокусуються» у певній точці, легітимність і достовірність якої підтверджує читач-перекладач. Для нього літературний твір постає процесуально – як прочитання, смисл якого породжується під час «зустрічі» самого тексту зі свідомістю читача. Останній при цьому має певний індивідуальний досвід, знайомий або не знайомий з іншими творами літератури, наділений певним конгломератом знань і очікувань. Більше того, іноді складаються настільки специфічні відносини між читачем-перекладачем і художнім текстом, коли «ідеологічний нахил може привести критичного читача до того, що він змусить будь-який текст сказати більше, ніж він насправді говорить, тобто з'ясовувати в тексті те, що в ньому ідеологічно передбачене, але не сказане» [2, с. 72].

«Очікування читача» (В. Ізер) може виступати як визначальний критерій для відбору художніх текстів для самого процесу прочитання, а відтак, і для перекладу. Адже причина, яка спонукала перекладача здійснити саме той, а не інший переклад, полягає у тому, що він сам передусім ідентифікує себе як читача, який виявляється здатним, керуючись власним естетичним відчуттям, відібрати для перекладу низку художніх текстів. При цьому від початку перекладач як читач має вирішити для себе стратегічне завдання – яку саме модель інтерпретації тексту він обирає для себе і, як наслідок, якій перекладацькій стратегії надає перевагу, усвідомлюючи, що «універсум інтерпретацій набагато ширший за переклад у власному значенні слова» [4, с. 280].

В інтерпретаційній моделі важливого значення набуває пошук відмінностей між «на явною» семантикою, яка базується на звичних конвенціях мови, і художнім змістом, який закладений в окремий художній текст, що передбачає можливість багаторівневої інтерпретації та реінтерпретації. Розуміння та інтерпретація кожної знакової одиниці цього тексту з боку перекладача як читача базується на особливій стратегії «розуміння», яка «рухається по колу саме тому, що сама символічна художня реальність має структуру взаємної репрезентативності цілого і частини» [5, с. 80].

Межі можливих структурних моделей інтерпретації або реінтерпретації (як реакції на вже раніше запропоновану інтерпретацію у пошуках «альтернативного» прочитання) можна продемонструвати, маючи перед собою кілька перекладів одного твору, здійсненого різними перекладачами. У цьому плані показовий переклад вірша Д. Байрона «Sun of the sleepless», здійснений трьома російськими перекладачами – А. Фетом, О. Толстим і С. Маршаком. І хоча достеменно невідомо, коли було написано цей вірш англійським поетом, беззаперечним є факт, що він є взірцем романтичної лірики. Тут наявні провідні мотиви байронівської естетики й поезики, які у науковій літературі дістали назву «байронізму»: космічний розмах ліричної думки, меланхолійний стан ліричного героя, його самотність і здатність до психологічної рефлексії, момент протистояння «Я» – «Всесвіт»:

Sun of the sleepless! melancholy star!  
Whose tearful beam glows tremulously far,  
That show'st the darkness thou canst not dispel,  
How like art thou to Joy remembered well!  
So gleams the past, the light of other days,  
Which shines, but warms not with its powerless rays:  
A night-beam Sorrow watcheth to behold,  
Distinct, but distant – clear – but, oh how cold! [6, с. 176].

«Sun of the sleepless» – це Місяць, який на рівні окремої лексеми у вірші поета відсутній, але Байрон пропонує метафоричну заміну, яка сповнює цей образ додатковим семантичним навантаженням. За допомогою цього образу створюється особлива атмосфера людської самотності, індивідуального переживання, яке здатне об'єднати разом лише тих, хто внутрішньо готовий до самотності та страждання. Але вже на рівні першого рядка у перекладачів спостерігаються різні «прочитання», тобто інтерпретації цього образу.

А. Фет запропонував такий переклад цього вірша:

*О! Солнце глаз бессонных! Звездный луч,  
Как слезно ты дрожишь меж дальних туч...  
Сопутник мглы, блестящий страж ночной,  
Как по былом тоска сходна с тобой...  
Так светит нам блаженство давних лет,  
Горит, а все не греет этот свет;  
Подруга дум воздушная видна,  
Но далеко – ясна, но холодна [6, с. 468].*

Як бачимо, А. Фет перекладає перший рядок як «О! Солнце глаз бессонных! Звездный луч», тобто вилучає важливе для розуміння загального настрою вірша словосполучення «melancholy star», за допомогою якого автор від самого початку відтворює атмосферу меланхолійної самотності і туги ліричного героя. Метафори «tearful beam» та «to glow tremulously» Фет передав метафорою «звездный луч» і «как слезно ты дрожишь». Але в перекладі з'являються і інші метафори, яких немає в оригіналі: «сопутник мглы», «страж ночной». Метафору «the past gleams» перекладач видозмінює: замість перекладу іменника «the past» перекладач вживає слово «блаженство» – звідси метафора «блаженство светит». Але Фет-перекладач компенсує відступи від тексту власними метафорами: «подруга дум воздушная» і «подруга дум ясна, но холодна».

У О. Толстого переклад виглядає таким чином:

*Неспящих солнце, грустная звезда,  
Как слезно луч мерцает твой всегда,  
Как темнота при нем еще темней,  
Как он похож на радость прежних дней.  
Так светит прошлое нам в жизненной ночи.  
Но уж не греют нас бессильные лучи;  
Звезда минувшего так в горе мне видна,  
Видна, но далека – светла, но холодна [6, с. 468].*

О. Толстой при перекладі першого рядка робить наголос саме на тому, що перебуває в центрі уваги англійського романтика – стан самотньої меланхолійної туги ліричного героя, що російський перекладач передає епітетом «грустная звезда». Метафори оригіналу

«tearful beam» і «to glow tremulously» Толстой передав однією метафорою – «слезно мерцает». З'являється нова метафора, яка відсутня в оригіналі: «a night-beam» передано метафорою «звезда минувшого».

Переклади А. Фета та О. Толстого були зроблені у першій половині XIX ст., водночас С. Маршак уже у XX ст. запропонував такий переклад:

*Бессонных солнце, скорбная звезда,  
Твой влажный луч доходит к нам сюда.  
При нем темнее кажется нам ночь,  
Ты – память счастья, что умчалось прочь.  
Еще дрожит былого смутный свет,  
Еще мерцает, но тепла в нем нет.  
Полночный луч, ты в небе одинок,  
Чист, но безжизнен, ясен, но далек!* [6, с. 468].

С. Маршаку були відомі вищенаведені переклади російських поетів, а тому є всі підстави стверджувати, що він не стільки здійснював інтерпретацію оригіналу, скільки його реінтерпретацію. Прослідкуємо цей процес.

«Бессонных сонце» – перекладач намагається якнайпоєднаніше дотримуватися тексту оригіналу. Друга метафора в першому рядку також збережена – «скорбная звезда», але в цьому випадку перекладач використав найекспресивніше слово із синонімічного ряду, що і додає його перекладу більшої романтичної виразності, ніж це було у попередників. (Не забуваймо при цьому, що у XX ст. теорія романтизму як естетичного явища була достатньо глибоко розроблена науковцями, на що, до речі, на відміну від С. Маршака, не могли спиратися ні А. Фет, ні О. Толстой). Метафору оригіналу «glows tremulously» перекладач вилучив, а зміст передав нейтральним дієсловом «доходит». Метафора «влажный луч» потребує додаткового коментаря. Читачеві, який не знає оригіналу, може бути незрозумілим, що «промінь вологий від сліз». Як і в інших перекладачів, декілька нових метафор з'являються і в цьому перекладі: «полночный луч», «луч одинок», «луч безжизнен». Таким чином, реінтерпретуючи відомі переклади XIX ст., С. Маршак особливо акцентує у своєму перекладі на експресивному боці оригіналу, намагаючись послідовно дотримуватися вимог романтичної поетики й естетики.

Перекладач як читач художнього тексту реалізує, як правило, декілька важливих завдань, розпочинаючи роботу над першоджерелом. Простір його інтерпретацій твору розширюється залежно від кількох важливих чинників: власного естетичного досвіду, контексту, наявності попередніх перекладів, сучасних йому уявлень про можливі моделі перекладу, «очікування» читачів, на яких цей переклад розраховано. Інтерпретація та реінтерпретація вихідного тексту стає одним з ключових моментів для вироблення самої стратегії перекладу, його змістовних і поетикальних особливостей.

#### Список використаних джерел

1. Автономова Н. Познание и перевод. Опыты философии языка / Н. Автономова. – М.: РОССПЭН, 2008. – 704 с.
2. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. – Львів: Літопис, 2004. – 385 с.
3. Большакова А. Теории читателя и литературно-теоретическая мысль XX века / А. Большакова // *Теоретико-литературные итоги XX века. Читатель: проблемы восприятия*. – М.: Праксис, 2005. – С. 512–566.
4. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко. – СПб.: Symposium, 2006. – 574 с.
5. Фуксон Л.Ю. Интерпретация произведения / Л.Ю. Фуксон // *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. – М.: Intrada, 2008. – С. 79–80.
6. Selections from Byron. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – 520 p.

#### References

1. Avtonomova, N. *Poznaniye i perevod. Opytu filosofiji jazuka*. [Cognition and translation. Experiences in the philosophy of language]. Moscow, Rosspar, 2008, 704 p.

2. Eco, U. *Rol' chitacha. Doslidgenja z semiotiky tekstiv*. [The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts]. L'viv, Litopys, 2004, 385 p.

3. Bol'shakova, A. *Teoriji chitatelja i literatyrno-teoreticheskaja musl' XX veka*. [The theories of the reader and literary-theoretical thought of the XX century]. *Teoretiko-literaturnuje itogi XX veka. Chitalel': problemu vosprijatija*. [The theoretical-literary results of the XX century. The reader: problems of reception]. Moscow, Praksis, 2005, pp. 512-566.

4. Eco, U. *Skazat' pochtu to zhe samoje. Opytu o perevode*. [To say the same. Experiences in translation]. St. Petersburg, Symposium, 2006, 574 p.

5. Phyxson L.U. *Interpretacija proizbenedenija*. [The interpretation of the literary work]. *Poetica. Slovar' aktualnych terminov i ponjatij*. [Poetics. Glossary of literary terms and concepts]. Moscow, Intrada, 2008, pp. 79-88.

6. Selections from Byron. Moscow, Progress Publishers, 1979, 520 p.

Статья посвящена проблеме переводоведения – функционированию литературного произведения в другой культуре, другом языковом окружении, которое должно не только воспринимать это произведение, но и быть готовым к его восприятию. Автор делает попытку проанализировать особенности художественного перевода с точки зрения соотносительности «своей» и «чужой» литературной традиции.

*Ключевые слова: интерпретация, переводчик как читатель, глобализация и перевод.*

This article deals with the problem of translation – functioning of a literary work in another national culture, another language environment, which not only assimilated the literary text, but become ready to its recomprehending. The author makes an attempt to study the peculiarities of literary translation from the point of view of correlation between «our» and «other» literary tradition.

*Key words: interpretation, translator as a reader, globalization and translation.*

*Одержано 3.03.2015.*



УДК 80.01

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

## УМОВИ ЗАВЕРШЕННЯ «ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ» В РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті доводиться, що подальший якісний розвиток теорії літератури, інших наук також, залежить від свідомого використання дослідниками всезагальних, цілісно-системних принципів існування й розвитку будь-яких об'єктів Дійсності та аналогічного їх пізнання-дослідження.

*Ключові слова:* літературознавство, методологія, теорія літератури, термінологія, цілісність, системність, частково-системний рівень, цілісно-системний рівень.

**Н**аука взагалі, літературознавство, теорія літератури зокрема розвиваються, як відомо, за історичними рівнями, між якими є «перехідні періоди» [17; 18, с. 10–24]. В минулому вже були такі періоди між Еклектичним і Класифікаційним рівнями в розвитку наук і, далі, між Класифікаційним і Частково-системним, коли, як відомо, поступово почалася вже не стільки *класифікація*, об'єднання у певні класи за переважно зовнішніми ознаками, рисами і *частковими* висновками, скільки їх *систематизація*, тобто єднання вже за певними внутрішніми, але також переважно частковими рисами-якостями та висновками (про це див.: [21, с. 16–26]).

У наступний «перехідний період» – від *частково-* до *цілісно-*системного рівня у розвитку сучасної теорії літератури – нам усім якраз і випало жити. Почався він, як ми писали, приблизно у 70-ті роки ХХ ст., продовжується й зараз. Завершити його – заради значних і кращих перспектив – можливо лише усвідомлено. З цим усвідомленням і пов'язана, як суттєва, увага до того, що наука для втілення своїх думок, ідей, висновків завжди використовує певної якості *слова і терміни*.

Перші (слова, словосполучення) мають *багатозначний* смисл. А *терміни, терміносполуки* тим і відрізняються, що вони містять, навпаки, максимально точний зміст, мають сталу *однозначність*. Чим певні науки чи наука загалом користується здебільшого, те й впливає на історичний рівень її якості й розвитку. Аристотель писав: «Чого є більше, такою й опиняється природа предмета» [4, с. 69].

Є тут і подальша картина. Вона стосується вже самої термінології і веде до глибшого, *суттєвого* розуміння об'єктивно існуючих рівнів розвитку окремих наук, науки загалом, а зрештою, *духовного розвитку людини*. Недаремно ще Пліній Молодший влучно зауважив: «Література є ліки для душі», а Альберт Енштейн з цього ж приводу вважав: «Наука і література – це удосконалення повсякденного мислення».

Яким чином дістатися цієї картини, усвідомити об'єктивний секрет не інакше, як методологічного розвитку науки?

Справа в тім, що *терміни*, їх сполуки, що в науці використовуються, у свою чергу, є *різними* за змістом і функцією. Одні з них суто специфічні, властиві лише певним проявам певної галузі науки, техніки, мистецтва, літератури, суспільного життя тощо. Інші властиві певній ширшій галузі знань, певній сукупності щільно пов'язаних наук. Ще ширші терміни,

сполуки мають загальнонауковий характер. А є й такі, зміст яких об'єктивно має і точний, і, незалежно від усіх нас, всезагальний, всеохопний характер. Вплив на нас **рівня розуміння саме всезагальних термінів переоцінити неможливо**. Вони все проникливі й все визначальні.

До цих останніх, провідних термінів і похідних «терміноформ» насамперед стосується те, що колись було сказане Рене Декартом: «Виявляйте значення слів, і ви позбавите світ половини його оман». Особливої уваги ця думка набуває на теренах всеохоплюючих зрушень, глобальних змін в історії людства, отже, і в наш час, про що свідчить буквально все, одночасно рух і розвиток сучасних наук.

Сказане стосується й **рівня** нашого сучасного розуміння насамперед термінів/понять «аналіз» і «синтез», як і всього, що з ними пов'язане. *Аналіз і синтез* – це основні **методи пізнання**, наукового дослідження [25, с. 19]. Вони взаємодіють з основними методами логічного мислення (з абстрагуванням, конкретизацією; з дедукцією, індукцією тощо). Рівень їх розуміння напряму, безпосередньо лежить в основі тих чи інших якостей нашого світосприймання, світогляду, пізнання, мислення, поведінки, в основі практичної, творчої діяльності людини, людей, суспільства, людства в цілому [25, с. 4, 143–144, 241, 334].

Термін/поняття «Метод» зазвичай і здавна сприймають як «спосіб» [24, с. 370]. Однак, виявляється, що це традиційне тлумачення є *частковим, однобічним*, – лише «способом» ніколи не обійдешся і практично нічого не зробиш. Використовуючи лише «спосіб», неможливо *рухатись* у пізнанні, під час мислення або іншої практичної діяльності (не враховано напрям). Це тому, що не вистачає усвідомлення ще одного, протилежного боку в «методі», який зветься «*шлях*» (сюди належить і напрям, і мета, і кроки до мети у певному напрямі). Якщо «*спосіб*» вказує на те, як, яким чином відбувається пізнання, дослідження, поведінка, практична діяльність, то «*шлях*» вказує, куди, в якому напрямі вони спрямовані. Одне без одного не реалізується, не діє, не існує.

Отже, *метод* – це *єдність способу і шляху*. Недаремно грецьке *metodos* – це не лише «*шлях*», за одними джерелами [23, с. 409], але «*шлях, спосіб*» за джерелами іншими [14, с. 429; 10, с. 729]. Останнє показує, що поняття «*спосіб*» і «*шлях*» разом утворюють і пояснюють «*метод*» як категорію (*категорія* – це більш широке поняття; категорія утворюється з понять як її, категорії, складових, чинників; у свою чергу, **поняття утворюють категорію, пояснюють її з різних боків**). Отже, перша складова («*спосіб*») висвітлює сенс статистики методу, друга складова («*шлях*») – сенс динаміки методу. **Стисліше все це можна записати формулою: «метод = спосіб + шлях».**

Засвоєння *аналізу і синтезу* як методів пізнання, дослідження, поведінки, практичної, разом з тим творчої, художньої діяльності – засвоєння глибше і детальніше, ніж це було раніше, – чи не *найперша умова* подальшого *суттєво* перспективного розвитку науки і людства взагалі, філософії, усіх конкретних наук зокрема, художньої літератури й літературознавства також.

До речі, філософія і художня література у кращих зразках здатні найскоріше і найліпше формувати й розвивати більш якісний світогляд людини, людей, суспільства, загалом більш високий світогляд людства Планети [10, с. 729; 8, с. 14–15, 25–27, 280–281; 3, с. 4–8; 12, с. 31–32]. «Життя без певного світогляду – не життя, а мука, жах», – зазначив А.П. Чехов наприкінці XIX ст. [22, с. 80]. «Для суспільства, як і для індивіда, життя без світогляду – це патологічне порушення вищого почуття орієнтації», – відзначав німецько-французький філософ середини XX ст. А. Швейцер [3, с. 8]. І до Чехова й Швейцера, і після них науковці і письменники неодноразово засвідчують: зближення науки, з одного боку, і, з другого, художньої літератури, літературознавства, мистецтва, є, безперечно, *природним*, бо в основі лежить одне – переважно глибокнне і творче засвоєння життя. Особливий зв'язок між ними існує й посилюється у кризових ситуаціях, на зламі історичних епох [15, с. 77, 89].

Саме в такий час нам усім і доводиться жити, в час, коли усі науки кінця XX – початку XXI ст. існують і прямують, як і все життя людської популяції [16; 17; 19], в межах, скоріше за все, найвеличнішого (з усіх минулих) «*перехідного періоду*», значення якого переоцінити неможливо.

Цей період ми усі й *відчуваємо* як перехід від штучного, *частково-системного*, багато в чому ще *суб'єктивістського* (бо подвійно-суб'єктивного) **рівня розвитку**, де має

місце множина різноспрямованих оманливих уявлень, переважно поверхових, – до вищого, *суто об'єктивного*, апогейного і тим *цілісно-системного*. Цей другий історичний рівень є власне іманентним, Природним, існуючим у межах її, Природи, домінуючих всезагальних потребностей.

Отже, у такий «перехідний період» особливо важливою і надзвичайно перспективною справою виявляється взаємодія і взаємовплив між значно якіснішою *філософією* та значно якіснішими *літературою* й *літературознавством* (те й друге – «ліки для душі»), а отже, значно якіснішою *теорією літератури* (теж «ліками», бо саме вона перш за все вчить аналізувати, мислити, міркувати над літературою, а отже, і над життям, і над собою).

Можна сказати й так: нас усіх в атмосфері вже майже колапсуючого падіння культури й духовності (принципова ознака нашого «перехідного періоду») значно губить не стільки неякісна увага до *філософії*, скільки ще більш значна, а саме скептична, іронічна неуввага до класичної *художньої літератури* з її безліччю справжніх «духовних скарбів» і «ліків для душі», без яких вона гине. Дістатися цих скарбів (як не дивно, вони безмежно важливіші за будь-які матеріальні чи фізичні скарби – насамперед тим, що вони всезагально-духовні і тому неодмінно *рятивні*), отже, дістатися їх, лікуватися ними, однак, неможливо без якісних знань *теорії літератури*, бо ж вона містить конче потрібні «інструкції для пацієнта» стосовно того, *як* ліпше приймати й засвоювати ті чи інші «ліки для душі». Такі «інструкції», звичайно, теж зростають за якістю – у цей самий глобальний «перехідний період», який стосується буквально усього.

*Як* їм зростати? Тобто *як* має далі розвиватися *сучасна теорія літератури* (яку не варто значно відокремлювати від рівня й особливостей розвитку інших наук), аби вона з іншими науками, з кращими досягненнями світової класичної літератури допомагала людині, людям, цивілізації рятувати свою «душу» – головне, що в їх душах є, але з різних причин хворіє? Важливо, що вона, теорія літератури, здатна допомогти вилікувати будь-які *духовні* хвороби. Причина такої сили – все ті ж самі *всезагальні*, тобто природні, іманентні, суто об'єктивні принципи і закони.

Тут важливо враховувати: «перехідний період», у свою чергу, має *д в а етапи свого внутрішнього розвитку*.

*Перший, початковий*, спочатку не усвідомлюється його сучасниками, другий, наступний, якраз і починається з усвідомлення як себе, так і попереднього. Перший етап (з його неусвідомленістю) у наш час *входить у завершальну фазу*. *Чим більше людей будуть дізнаватись про всеохопні й всесильні можливості всезагальних принципів*, тим швидше цей попередній етап буде завершуватись.

*Другий етап* (масового усвідомлення цілісно-системних потребностей) в літературознавстві нещодавно розпочався – здебільшого найчастіше в *теорії літератури* (обидва етапи частково накладаються один на одного, бо позначається хронотопна нерівномірність індивідуального засвоєння їхніх принципів). Свідченням цього є факти появи у 1970–90-х рр. не стільки філософських, скільки літературознавчих (літературно-теоретичних) наукових праць, де йдеться вже не лише про незадоволення традиційним (*частково-системним*) рівнем розвитку, але й – цілком, тобто *адекватно свідомо і відверто* – *про необхідність і рятивну потребу неодмінно «Цілісно-системного підходу» і «Цілісно-системного методу»* [1; 2; 6; 9; 11; 16–21].

Зокрема в одній з літературно-теоретичних праць (таких на сьогодні вже багато), в книзі «У світлі вічних критеріїв» Г.Д. Ключек писав: «**Конкретно поставимо питання: чому таке велике значення надається системно-цілісній організації літературного твору і відповідно, чому так наголошуємо на необхідності оволодіти системно-цілісним методом аналізу його художності?**». **Відповідаючи на це питання, він зауважує: «Вже давно відомо, що поняття *цілісності* тісно пов'язане з поняттям *гармонії*, а отже, і з поняттями досконалості і художності... Саме цього поняття гостро не вистачає сучасним теоріям *цілісності* літературного твору. *Гармонія* характеризується поняттями зв'язку, повноти, симетрії, контрасту, міри, закономірності, урівноваженості, упорядкованості, пропорції і диспропорції. Без розвиненого відчуття гармонії неможливе створення довершеного твору» і неможливе його адекватне, цілісно-системне розуміння.** «Поняття системної

організації твору адекватне поняттю його *цілісності*: системологія визнає близькість понять системності і цілісності» [9, с. 138, 152, 145].

В унісон з цією вимогою необхідності розробки «Цілісно-системного методу» дослідження й сприйняття цілісно-системних літературних і літературознавчих об'єктів дещо пізніше у книзі В.В. Налімова «У пошуках інших смислів» (1993) читаємо: «Нам потрібні нові смисли або точніше – потрібне *радикальне переосмислення попередніх смислів*. Трагічність виникає через те, що тепер процес переосмислення повинен іти в дуже широкому, незнайомому досі ракурсі. Чи готові ми до цього? Чи добре влаштована наша система освіти?..» [11, с. 52].

З приводу виходу із ситуації трагічності, в яку історично потрапила наука (світова), продовжує В.В. Налімов, «безперечно, має сенс концепція цілісного розвитку... Особливого значення набуває уявлення про складність, розмаїтість і симбіоз. Природа суттєво єдина, в ній усе взаємопов'язане... Рухаючись з різних боків, ми *доходимо одного й того ж висновку* – нам потрібна *всеохоплююча, цілісна філософська думка. Такою ми бачимо філософію XXI ст.*» [11, с. 235, 52].

Необхідність наявності такої філософії напряму пов'язана з усвідомленням «Цілісно-системного підходу» і «Цілісно-системного методу». Вони й потрібні чим далі, тим більше різним наукам, разом з ними й теорії літератури.

Сьогодні, мабуть, ніхто вже не стане заперечувати, що «радикально нову філософію», «цілісно-системний метод» аж ніяк не варто ні суб'єктивно «вигадувати», «вибудовувати», ні «створювати штучно» за так званим «технічним рішенням». Все це в історії теорії і практики попередніх філософських концепцій вже було (Декарт, Локк, Гоббс, Кант, Гегель та ін.), але ж ні до чого доброго не привело (як усвідомлюється в останні роки). Тому що, виявляється, *все відбувалося переважно на суб'єктивістському всеохоплюючому рівні*. Адже саме поєднання цих ознак («суб'єктивістський» і «всеохоплюючий») – суперечливе, несумісне і тому штучне, *протиприродне*. Тому й наслідки (так само штучні) або миттєво, або з часом, але неодмінно руйнувалися дією об'єктивних *всезагальних* закономірностей.

Ясно, що змінювати потрібно цей *фундамент* суб'єктивістського характеру, а разом і аналогічний (відповідний) *метод* дослідження – аналіз і синтез... На який фундамент і який метод? Звісно, на протилежні – об'єктивні. Лише об'єктивний методологічний фундамент і об'єктивний метод (аналіз і синтез) як *способи і шляхи* отримання наслідків у дослідженні обраних об'єктів ніколи не підведуть. Чому? Бо саме вони є адекватними такій само Природі усіх без винятку об'єктів об'єктивної дійсності. Тому їх і не варто було, як і тепер не варто вигадувати. Їх можна лише усвідомити, бо вони об'єктивні, *природні*.

Настав час, нарешті, відходити й від того давнього традиційного уявлення, що представникам *конкретних* спеціальностей, фахівцям у *конкретних* галузях творчої діяльності (в науці, техніці, літературі, на виробництві або при збуті продукції, у сфері суспільній, політичній, взагалі будь-якій) притаманна лише своя, окрема, *специфічно-методологічна* база із властивим лише їй світоглядним рівнем («я» чи «ми» є кращими за інших). Таке *оманливе уявлення* також існує довгий час. Однак і воно, *виявляється, наповнене суперечностями*, тому неперспективне, згубне, недаремно життя під тиском такого (оманливого) «світогляду» стає чим далі, тим гірше...

Це й означає, що заважати нам усім (представникам не лише *теорії літератури, літературознавства, а й усіх інших наук*), руйнувати усіх нас як науковців продовжує *рівень якості* нашого фундаменту – штучна, багато в чому механістична методологія з її оманливими методами (способами й шляхами) дослідження. Тобто заважають, руйнують – і це давно підказує здоровий глузд як прояв дії природності професійної інтуїції – *специфічно-методологічні бази як тільки окремі* утворення і для своїх наук «часткові спільності». Такий їх рівень – недостатній, не відповідає *Природі* фактичного матеріалу, з яким вони мають справу. Тому він і є штучним. Пояснення й у тому, що такі «якості» є лише *частковим* горизонтом (адже вони все одно пов'язані з множиною, яка, у свою чергу, неодмінно пов'язана з частковістю).

І це в той час, як існує інший, не штучний, а дійсно природно-об'єктивний і дійсно *рятівний* горизонт. Він вище, глибше, ширше, він найвизначальніший – взагалі для усіх



окремих «часткових спільнот», а не лише для «специфічних», окремих методологій. «Часткові спільноти» – це лише «загальні» фундаменти.

Вище, ширше, визначальніше «частки» є, звісно, «ціле», а ширше й вище за «загальне» – «всезагальне». Тільки «ціле» і «всезагальне» знаходяться в єдності із *безконечністю* і *безмежністю* «всього й уся» у просторі і часі (Аристотель, Цицерон, Лукрецій, Сенека, Аль-Кінді тощо). Нічого вище й ширше за це взагалі немає. У свою чергу, *безконечність* і *безмежність*, «ціле» і «всезагальне» разом з *об'єктивністю*, і *безмежною Природною суттєвістю*, разом з усіма іншими всезагальними закономірностями, властивими від *Природи* Всесвіту, Космосу, Дійсності, *гармонійно* взаємопов'язані з усією конкретною множиною свого Буття, з кожною складовою своїх конкретних форм прояву. Це завжди *гармонійний*, завжди *обопільний*, *взаємодоповнюючий взаємозв'язок*. Він – заради збереження й утвердження, заради вічного розвитку безмежної, бесконечної *єдності* усієї *Дійсності*. Реалізується він як постійний *взаємний цілісно-системний процес* – у різних формах прояву: від одноразового, одноступеневого, до багаторазового, багатоступеневого...

Для нас, на рівні адекватного *пізнання* й використання, цей *онтологічний процес* у вкрай стислій зовнішній формі виглядає як *Цілісно-системний Метод* («єдність способу і шляху»), а з іншого боку, внутрішнього, це «єдність цілісно-системного *аналізу* і цілісно-системного *синтезу*» обраного об'єкта як *цілого*.

Таким чином, найперша умова свідомого переходу усіх наук, зокрема й сучасної теорії літератури, на природний, *цілісно-системний* історичний рівень розвитку полягає, коли казати конкретно, у тому, щоб адекватно, відповідно Природі *усвідомити* насамперед цей новий, суто об'єктивний Метод – тобто *аналіз і синтез як цілісно-системні*.

Вони, нової якості *аналіз і синтез*, і стануть головним практичним інструментом виведення означених наук (усіх інших також) на *цілісно-системний* шлях подальшого і таки доволі перспективного розвитку.

Таке виведення усіх наук, *теорії літератури* також, а іноді й насамперед (заради кращого засвоєння «ліків для душі», підняття духовного рівня усіх), на *новий, апогейний* рівень є, звичайно, поступовим, поступальним, процесуальним – через новий, глибшої якості процес поступового усвідомлення все більшої кількості природних принципів дослідження об'єкта. Які це принципи? Зокрема принцип неодмінної *бінарності*, а не *тріадності*, аналізу об'єкта (гр. *binі* – *два*; тобто все природно й безпосередньо поділяється на *два* як найменший множинний прояв однини-єдності). Це, відповідно, *бінарний* синтез об'єкта (завжди *два* чинники єдиного об'єкта безпосередньо об'єднуються в єдине ціле, а *чотири* – спочатку у *два* і лише потім в *одну* єдність). Тому, зокрема, літературно-художній «образ» – не лише конкретна картина, а й узагальнена (тобто єдність двох сторін-аспектів), і образ у творі часто повертається перед нами чи конкретною, чи узагальненою стороною. Як далі, *образ* – картина не лише людського життя, не лише життя людей і обставин (це вузько), а «картина Дійсності у будь-яких проявах». Такими є властивості і конфлікту, і сюжету. Скажімо, конфлікт – не лише зіткнення людей чи обставин (це конкретика), а «зіткнення будь-яких образів у творі, в літературі» чи будь-яких фактів в житті (це всезагальність). Звідси й немає «безконфліктних творів» чи «безсюжетних» (вони просто різні), бо всюди у творах є образи.

Як далі казати про *всезагальні* принципи, то це, зокрема, принцип *поступеневості* аналізу і синтезу, бо таким є *абиякий об'єкт* (на першому ступені завжди маємо *два* чинники, на другому ступені – чотири тощо). Тому-то й є, бачимо *два* основних типи образу чи конфлікту, сюжету, чи жанру, методу, а на 2-му ступені їх видно чотири. Це саме стосується змісту і форми твору і т. д.

Крім того, є наявність у кожного об'єкта насамперед двох таких основних сторін, як зовнішня і внутрішня. Звідси важливо усвідомлювати, яку саме сторону збираємось досліджувати.

Це, як далі, наявність у кожного об'єкта детальних *сфер* – сфери структури (співвідношення чинників) і сфери системи (взаємодії структурних чинників).

Це й обов'язкова наявність в абиякому об'єкті змісту й форми (найбільш відомий принцип), їх невід'ємна єдність, а разом з тим і умовний поділ кожної сторони спочатку на

дві складові, потім на чотири, які є співвідносними, і взаємодія ними, а разом – показ того, яким чином зміст набуває своєї форми, а форма реалізує свій зміст.

Про це останнє каже принцип *домінанти*, тобто неоднакової ролі, функції двох складових (аспектів, чинників) у своєму єдиному цілому: одна з них завжди ведуча, друга ведена, або – інакше – одна переважає іншу, одна відіграє в об'єкті головну роль, друга допоміжну, локальну. Тому, зокрема, і є об'єктивно в літературі *конфлікт* (головне зіткнення образів) і *колізії* чи *колізія* (допоміжні, локальні зіткнення образів). Саме тому неповним, частковим буде виглядати й *народне прислів'я*, коли висловити лише одну частину його змісту: «З кожного становища є два виходи». Повним, тобто цілісним, воно виглядає так: «З кожного становища є два виходи, *але тільки один є вірним!*» (вірним Природі Дійсності). Так само, зокрема, з двох історичних рівнів розвитку будь-якої системної науки (частково-системного й цілісно-системного) вірним, перспективним, далекоглядним є лише один – а саме *цілісно-системний* рівень. Чому? Тому що саме такий рівень є природним, гармонійним. Саме єдино він і здатен відкрити, показати, виявити *вічні* властивості, особливості, показники, факти з їх постійними чи тимчасовими і мінливими конкретними проявами в аспектах попередньо названих й усіх інших (адже, як відомо, «все пов'язане з усім завжди і всюди»). І так завжди і всюди. Вірно писав М.Ю. Лермонтов: «Смело верь тому, что вечно, Безначально, бесконечно».

Наступні принципи – скажімо, всезагальний принцип *основи*. Адже поділ-аналіз відбувається, незалежно від нас, завжди на якійсь основі, і враховувати це корисно. Так, на основі *будови* сюжети чи жанри бувають великими чи малими, а на основі *розвитку* – повними чи неповними. І так далі.

Є й принцип *гармонії* (гармонія вище за все, любили повторювати у давнину). Він є принципом не просто дотримання, скажімо, взаємного зв'язку між двома чи багатьма протилежностями, але й взаємного, обопільного *збереження суті* кожної протилежності, їх суттєвих потреб. Так, гармонія у відносинах між людьми чи країнами – це взаємоувага, взаємодопомога, взаємотурбота, взаємоповага тощо.

Є й принцип *міри* («золотої середини», яка не завжди посередині); є принцип *істини*, яка знаходиться не в межах *крайностей* (це теж принцип), а в межах *опосередкування* їх (теж принцип) протилежностями, яких найменше дві, і з яких лише одна – істинна. Так, в *квадратній* (принцип) *єдності* (принцип) властивостей людини «егоцентризм – егоїзм – гуманізм – альтруїзм» бачимо дві крайності, які гублять (егоцентризм і альтруїзм) і два опосередкування (посередині між ними), одне з яких (егоїзм) теж згубне, і лише одне (*гуманізм*) рятівне, бо лише *гуманізм* – прояв гармонії і міри, тобто природне і перевірене вічністю. І так далі.

Отже, використання природних, всезагальних принципів робить і самий *аналіз* твору, як і *аналіз* життєвих ситуацій, єдино *вірним* їх природі. При аналізі твору заради адекватного, глибинного, змістовно-суттєвого засвоєння матеріалу бажано з самого початку налаштуватись на постійну увагу до його (матеріалу) «*протилежностей*». Нагадаємо, що не варто, як це поки є за традицією, плутати їх із «*суперечностями*», які ніколи не єднаються, лише розмежовуються й борються – чи до самознищення, чи до перевтілення все одно на «*протилежності*» (іншого шляху в них немає *об'єктивно*). Поняття «*протилежність*» використано з його *цілісним* (теж принцип) змістом, ширше, ніж звикли. Тобто «*протилежність*» – «*все те, що не є інше*». У свою чергу, «*протилежності*» бувають або крайніми, опозиційними, ворогуючими (цей їх різновид оманливо вважають єдино існуючим), або опосередкованими, а також безпосередніми (щільно пов'язаними) і опосередкованими (віддаленими), а також рівноправними, тобто координативними, чи підпорядкованими, тобто субординаційними. І так далі. І все це треба знати і цим керуватися, це постійно враховувати.

Нарешті, спробуйте побачити, відчуті ці та інші всезагальні принципи у таких рядках з «Моральних листів до Луцілія» Луція Аннея Сенеки (бл. 4 до н. е. – 65 н. е.): «Того порядку, що є у Природі речей, не можемо змінити, але можемо перебувати у злагоді з Природою. Душу треба міняти, а не небо... Розмірковуємо над *частинками* життя, а над *цілим* – ніхто не задумується... Справжні блага походять від розуму, вони *цілісні* й неперехідні. Усі інші блага – уявні... Зле те, в чому *більше* зла, ніж добра... **Наша мета – жити у злагоді з Природою...** Міру всьому визначає одна лише необхідність... Міра – вище за все... Природа – бог. Ми частки неосяжного тіла» [13, с. 113, 128, 239, 339, 366, 422].



Класична світова художня література містить *безліч* таких міркувань, думок, світоглядних ідей (вона дійсно, воістину «ліки для душі»). А *теорія літератури*, активно виходячи на *цілісно-системний* рівень розвитку – через залучення все більшої кількості *природних* принципів пізнання/дослідження об'єктів – все більш якісно допомагає засвоювати кращі досягнення світової літератури, дійсно «кладезя премудрості», який допомагає й жити також у злагоді з Природою.

Детальні відомості про названі й інші *всезагальні цілісно-системні принципи* є корисними для дослідників не лише з теорії літератури, а й з усіх інших наук.

#### Список використаних джерел

1. Аверьянов А.Н. Система: философская категория и реальность А.Н. Аверьянов. – М.: Мысль, 1976.
2. Аверьянов А.Н. Системное познание мира / А.Н. Аверьянов. – М.: Наука, 1985. – 264 с.
3. Алексеев П.В. Философия / П.В. Алексеев, А.В. Панин. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Проспект, 1999. – 568 с.
4. Аристотель. Сочинения в четырех томах / Аристотель. – Т. 3. – М.: Мысль, 1981. – 614 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук / Г.В.Ф. Гегель. – Т. 1. Наука логики. – М.: Мысль, 1975. – 452 с.
6. Гончаренко В.В. Целое как категориальное определение объекта и как форма освоения конкретного: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В.В. Гончаренко – К.: 1970 (КДУ імені Т.Г. Шевченка); Гончаренко В.В. О логике познания объекта как целого / В.В. Гончаренко. – К.: Вища школа, 1975. – 234 с.
7. Готт В.С. Философские проблемы современного естествознания / В.С. Готт, В.С. Тюхтин, Э.М. Чудинов. – М.: Высшая школа, 1974. – 264 с.
8. Дэйв Р. Планетаризация сознания. От индивидуального к целому: пер. с англ. / Р. Дэйв. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1995. – 302 с.
9. Ключек Г.Д. У світлі вічних критеріїв / Г.Д. Ключек. – К.: Вища школа, 1989. – 240 с. (Розділ 2. Системно-цілісна організація літературного твору).
10. Літературознавчий словник-довідник / ред. кол.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К.: Академія, 1997. – 750 с.
11. Налимов В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов. – М.: Прогресс, 1993. – 280 с.
12. Причепій Є.М. Філософія: посібник / Є.М. Причепій, А.М. Черний, В.Д. Гвоздецький, Л.А. Чекаль. – К.: Академія, 2001. – 576 с.
13. Сенека. Моральні листи до Луцілія / Сенека. – К.: Основи, 1996. – 608 с.
14. Мельничук О.С. Словник іншомовних слів / О.С. Мельничук. – К.: УРЕ, 1975. – 1018 с.
15. Слово о книге / сост. Е.С. Лихтенштейн. – Изд. 2-е, доп. – М.: Книга, 1974. – 318 с.
16. Удалов В.Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень. Кн. 1 / В.Л. Удалов. – Луцьк: ВАД, 1995. – 110 с.
17. Удалов В.Л. Метод Декарта з позицій цілісно-системного підходу: навч. посіб. / В.Л. Удалов. – 2-е вид., доп., випр. – К.; Луцьк: ВАД, 2014. – 36 с. (Перше вид. – 2005); Удалов В.Л. Метод цілісно-системного пізнання об'єкта: Теорія і практика. Кн. 1 / В.Л. Удалов. – К.; Луцьк: ВАД, 2015. – 68 с. (Перше вид. – 1990).
18. Удалов В. Рівні розвитку науки та сучасний «перехідний період»: навч. посіб. / В. Удалов, Т. Полежаєва. – К.; Луцьк: ВАД, 2014. – С. 10–24.
19. Удалов В.Л. Два етапи розвитку системної теорії літератури / В.Л. Удалов // Наукові записки Академії наук вищої школи України. – Вип. 1. – К.: Хрещатик, 1998. – С. 84–96.
20. Удалов В.Л. Аналіз і синтез: Цілісно-системний рівень. Одноступеневий варіант / В.Л. Удалов. – Луцьк: ВАД, 2005. – 80 с.
21. Удалов В.Л. Умови інтенсивного розвитку системної теорії літератури / В.Л. Удалов // Вісник Дніпропетровського університету імені Алфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». – № 1 (5) 2013. – Дніпропетровськ, 2013. – С. 16–26.
22. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 3 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1976. – 574 с.
23. Философская энциклопедия: в 5 т. Т. 3. – М.: ФЭ, 1970. – 584 с.

24. Філософський словник. – 2-ге вид., перероб. – доп. – К.: УРЕ, 1986. – 796 с.
25. Філософський енциклопедичний словник. А–Я. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

### References

1. Aver`ianov, A.N. *Systema: fylosofskaia katehoryia y real`nost`* [System: Philosophical category and reality]. Moscow, Mysl', 1976, 188 p.
2. Aver`ianov, A.N. *Systemnoe poznaneye myra* [System knowledge of the world]. Moscow, Nauka, 1985, 264 p.
3. Alekseev, P.V., Panin A.V. *Fylosofyia* [Philosophy]. Moscow, Prospekt, 1999, 568 p.
4. Arystotel`. *Sochynenyia v chetyrekh tomakh* [Works in four volumes]. Moscow, Mysl', 1981, vol. 3, 614 p.
5. Hehel`, H.V.F. *Entsyklopedyia fylosofskykh nauk* [Encyclopedia of Philosophy], vol. 1, Science of Logic. Moscow, Mysl', 1975, 452 p.
6. Honcharenko, V.V. *Tseloe kak katehoryal`noe opredelenye ob`ekta y kak forma osvoenyia konkretnoho*. Dokt, Diss. [The whole as a categorical definition of the object and as a form of development of specific. Doct. Diss.]. Kyiv, Vyshcha shkola, 1970, 234 p.
7. Hott, V.S. *Fylosofskye problemy sovremennoho estestvoznaniya* [Philosophical problems of modern science]. Moscow, Vysshaya shkola, 1974, 264 p.
8. Dane, Rudhyar. *Planetarizatsiya soznaniya* [The Planetarization of Consciousness. From the individual to the whole]. New York, Harper, 1972, 343 p.
9. Klochek, H.D. *U svitli vichnykh kryteriiv* [In the light of unchangeable criteria]. Kyiv, Vyshcha shkola, 1989, 240 p.
10. Hrom`iak, R.T., Kovaliv, Yu.I. *Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk* [Literary Dictionary Directory]. Kyiv, Academia, 1997, 750 p.
11. Nalymov, V.V. *V poyskakh ynykh smyslov* [In search of other senses]. Moscow, Progress, 1993, 280 p.
12. Prychepij, Ye.M. *Filosofia: posibnyk* [Philosophy: handbook]. Kyiv, Academia, 2001, 576 p.
13. Seneka. *Moral`ni lysty do Lutsiliia* [Moral letters to Lutsiliya]. Kyiv, Osnovy, 1996, 608 p.
14. Mel`nychuk, O.S. *Slovnyk inshomovnykh sliv* [The dictionary of foreign words]. Kyiv, URE, 1975, 1018 p.
15. Lykhtenshtejn, E.S. *Slovo o knige* [Word about the book]. Moscow, Kniga, 1974, 318 p.
16. Udalov, V.L. *Teoriia literatury: tsilisno-systemnyj riven`* [Literary Theory: whole-system level]. Lutsk, VAD, 1995, 110 p.
17. Udalov, V.L. *Metod Dekarta z pozytsij tsilisno-systemnogo pidkhodu / Nauk. Posibnyk* [The Descart's method from position of whole-system approach / Science handbook]. Kyiv-Lutsk, VAD Publ., 36 p.; Udalov, V.L. (1990). *Metod tsilisno-systemnogo piznannia ob`iekta: Teoriia i praktyka* [The method of whole-system knowledge of object: Theory and Practice]. Book 1. Kyiv-Lutsk, VAD, 2005, 186 p.
18. Udalov, V., Polezhaieva, T. *Rivni rozvytku nauky ta suchasnyj "perekhidnyj period"* [The levels of science and modern "transitional period"]. Kyiv-Lutsk, VAD, 2014, pp. 10-24.
19. Udalov, V.L. *Dva etapy rozvytku systemnoi teorii literatury* [Two stages of development of system theory literature], Scientific Proceedings of the Academy of Sciences of Ukraine, issue 1. Kyiv, Khreshchatyk, 1998, pp. 84-96.
20. Udalov, V.L. *Analiz i syntez: Tsilisno-systemnyj riven`. Odnostupenevyj variant* [Analysis and synthesis: Whole-system level. Single version]. Lutsk, VAD, 2005, 80 p.
21. Udalov, V.L. *Umovy intensyvnoho rozvytku systemnoi teorii literatury* [Terms intensive development of systems theory literature], Bulletin of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk, the serial "Philological Studies", no 1 (5), 2013, Dnipropetrovsk, pp. 16-26.
22. Chekhov, A.P. *Poln. sobr. soch. y pysem: V 30-ty t. Pys`ma: V 12 t.* [View full Sobranie sochynenyi: 30 tt., letters: 12 t.], vol. 3. Moscow, Nuka, 1976, 574 p.
23. *Fylosofskaia entsyklopedyia* [Philosophical encyclopedia, 5 vol.]. Vol. 3. Moscow, FE, 1970, 584 p.
24. *Filosofs`kyj slovnyk* [Philosophical Dictionary]. Kyiv, UPE, 1986, 796 p.
25. *Filosofs`kyj entsyklopedychnyj slovnyk. A-Ya.* [Philosophical Encyclopedic Dictionary. A.Z]. Kyiv, Abris, 2002, 742 p.

В статье показано, что дальнейшее качественное развитие теории литературы, других наук тоже, зависит от осознанного использования исследователями не вполне еще привычных, именно всеобщих, целостно-системных принципов бытия и развития любых объектов Действительности и адекватного, аналогичного их познания-исследования.

*Ключевые слова: литературоведение, методология, теория литературы, терминология, целостность, системность, частично-системный уровень, целостно-системный уровень, целостно-системный метод.*

Article shows that further qualitative development of the theory of literature, other sciences too, depends on the conscious use by researchers do not yet fully familiar, it is universal, holistic, systemic principles of existence and development of any object is indeed adequate and similar to their knowledge, research.

*Key words: literary studies, methodology, literary theory, integrity, consistency, holistic-systemic level, holistic-systematic method.*

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 82.01

**Є.М. ЧЕРНОІВАНЕНКО,**  
*доктор філологічних наук, професор,  
декан філологічного факультету  
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

## **РИТОРИЧНІСТЬ І ХУДОЖНІСТЬ ЯК ДВІ ФОРМИ ВИЯВУ ЕСТЕТИЧНОГО В ЛІТЕРАТУРІ**

У статті характеризуються ключові для сучасного літературознавства категорії «риторичність» і «художність» як дві форми вияву естетичного, визначається їх співвідношення, особливості виявлення в літературі.

*Ключові слова: риторичність, художність, природа літератури, естетичне і художнє, естетичне і етичне, історія російської літератури.*

У сучасному літературознавстві все більш широкого визнання набуває концепція, згідно з якою європейська література від часів Аристотеля (а література східнослов'янських народів від початків своїх в XI ст.) **до часів Гегеля була літературою риторичного типу.** Внаслідок грандіозних змін в європейській культурі і цивілізації на межі XVIII–XIX ст. література входить в новий якісний стан – стан художності (процес переходу російської літератури із стану риторичності в стан художності висвітлено нами в книзі [1, с. 408–477]). Таким чином, риторичність і художність є, на наше переконання, двома історично і якісно різними станами літератури. Це твердження зобов'язує нас висвітлити питання про співвідношення риторичності і художності.

Із зрозумілих причин поняття «риторичність» поки що не набуло статусу загальноновизнаної естетичної або літературознавчої категорії, до того ж такої, що має чітко визначений зміст. Враховуючи це, в пошуках відповіді на поставлене питання доцільно відштовхуватися від категорії «художність», що вже має хоч деякі ознаки такого статусу. Розв'язуючи проблему специфіки художнього, дослідники зазвичай співвідносять художнє з естетичним. Три десятиріччя тому М.С. Каган констатував: «... **Наша наука не виробила ще стійких і загально-** визнаних поглядів на співвідношення понять “естетичне” і “художнє”. **Три точки зору зна-** ходяться у нас в обігу: перша зводиться до того, що ніякої відмінності між “естетичним” і “художнім” немає, і ці поняття вживаються як *прості синоніми*; згідно з другою, “художнє” є *окремий випадок і вища форма* естетичного, хоч конкретне тлумачення і аргументація такого уявлення у різних теоретиків далеко не однакові; нарешті, третя виражається в тому, що “естетичне” і “художнє” оголошуються *абсолютно різними “субстанціями”*, аж до того, що заперечується правомірність їх вивчення однією наукою, і, відповідно, від естетики пропонують відколоти загальну теорію мистецтва» [2, с. 212]. Незважаючи на давність цього висловлювання, воно і нині загально вірно відображає стан вирішеності питання про співвідношення категорій «естетичне» і «художнє». Значною мірою це пояснюється тим, що в останні півтора десятиріччя ця проблема опинилася на периферії або навіть взагалі поза сферою уваги естетики. Підтвердженням сказаному може служити той факт, що в новітніх курсах естетики ця проблема взагалі не згадується (див., напр.: [3; 4]). Треба, однак, підкреслити, що другий з названих М.С. Каганом поглядів на співвідношення естетичного і

художнього здавна і понині є найбільш поширеним. Думку про те, що художнє являє собою вищу форму вияву естетичного, ясно формулює Ю.Б. Борев у своїй «Естетиці»: «...Естетичне виявляється ширшим за художнє. Естетична діяльність історично передує художній, остання виростає з першої. У художній діяльності естетична досягає свого вищого, ідеального вияву, в першій закріплюються вищі досягнення і тенденції останньої» [5, с. 24]. Цю ж думку недвозначно висловлює В.Є. Халізев в останньому виданні своєї «Теорії літератури»: «Сфера естетичного, що самоочевидно, незмірно ширша за сферу художнього. А разом з тим творіння мистецтва становлять деякий максимум явленості естетично цінного. Тільки в художній діяльності естетичне опиняється домінуючим і висувається на перший план... Тільки в мистецтві естетичне набуває повноти і глибини, яскраво виявляючи свої фундаментальні якості» [6, с. 32–33]. **Але якщо художнє є тією формою, в якій естетичне досягає свого вищого, ідеального вияву, то логічно припустити, що мала існувати і якась інша форма вияву естетичного – форма, що історично передує художньому, а тому не так повно, ідеально виражає естетичне.** Саме такою формою вияву естетичного в літературі, що історично передує художності, є, на наше переконання, риторичність.

Чим відрізняється риторичність як форма вияву естетичного в літературі від художності? Для того, щоб відповісти на це питання, звернемо увагу на одну важливу специфічну особливість естетичної діяльності. Згідно з концепцією відомого естетика Л.Н. Столовича, естетична діяльність супроводжує всі види людської активності. Головною метою майже для всіх цих видів активності є створення *позаестетичних* цінностей, при цьому водночас (побічно) можуть створюватися також і цінності естетичні. Художня діяльність – **єдиний вид діяльності, метою якого є створення саме естетичних цінностей.** Звичайно, художній твір як результат художньої діяльності може містити не лише естетичні цінності, він «...може включати до свого змісту політичні і моральні ідеї, наукові і філософські концепції, релігійні або атеїстичні переконання тощо і бути, отже, засобом утвердження різного роду позаестетичних цінностей. Однак для того, щоб не перестати бути дійсно художнім твором, носієм художньої цінності, він і до *позаестетичного* має підійти з естетичної точки зору» [7, с. 79–80]. **Якщо такий підхід не реалізується, «якщо ... різні суспільні відносини і види діяльності не переплавляються в естетичне, а будуть співіснувати нарівні з ним, як деяке чужорідне тіло, то твір може стати наочним посібником, або утилітарно-корисною річчю, або повчальною дидактикою, або предметом культового призначення...», але не зможе піднятися до висот художньої цінності», – відзначає Л.Н. Столович** [7, с. 80–81].

На наше переконання, головною особливістю літератури, що знаходиться в стані риторичності, якраз і є те, що створення естетичних цінностей ще не стало для неї головним завданням, що естетичні цінності співіснують в її витворах з позаестетичними (моральними, релігійними, філософськими тощо), причому саме ці, останні, усвідомлюються як першорядно важливі. Для середньовіччя найважливішими цінностями були релігійні, для секуляризованої культури XVII–XVIII ст. – **норми світської моралі. Етична користь була** головною метою літератури світсько-риторичної епохи. Саме словосполучення «етична користь» дозволяє зрозуміти, що твір у цьому типі літератури був, як висловився Л.Н. Столович, «утилітарно-корисною річчю» і «повчальною дидактикою». Навіть диференціація жанрів здійснювалася за «утилітарно-моральними» ознаками. У статті відомого літератора катерининських часів С.Г. Домашнева «О стихотворстве» (1762) читаємо (вважаю за потрібне навести цитату мовою оригіналу): «Главнейшее старание стихотворства было всегда исправление нравов, и для достоверности в том надлежит только рассудить особое намерение всякого стихотворного сочинения. *Эпическая поэма* стремится дать нам полезные наставления, скрытые под аллегориею важного и героического действия. *Ода* прославляет дела великих людей и побуждает другим им последовать. *Трагедия* внушает в нас омерзение к беззаконию в рассуждении плачевных следствий, кои оно влечет за собою, и почтение к добродетели в рассуждении справедливых похвал и награждений, ей последующих. *Комедия* и *сатира* исправляют нас, увеселяя, и ведут непримиримую войну с пороками и смешными обыкновениями. *Элегия* проливает слезы над гробом человека, которой достоин сожаления. *Эклога* воспевает непорочность и утехи полевого жизни. Ежели ж после употребляемы были сии различные роды сочинений к чему ни есть другому, то в сем случае



отращены они от естественного их пути. А с начала все они стремились к одному концу, которой был сделать людей лучшими» [8, с. 206].

Література, що знаходиться в стані риторичності, ставить перед собою інші цілі і утверджує як головні інші цінності, ніж література, що стала художньою. Ось чому застосовувати до них будь-які єдині аксіологічні критерії (що і нині є звичайною практикою) абсолютно неприпустимо. Це добре розумів вже Белінський, який першим з критиків концептуально осмислив грандіозні зміни в природі російської літератури, що перейшла із стану риторичності до стану художності. Борючись з виявами риторичності в сучасній йому словесності, утверджуючи принципи художності, Белінський наполягав на необхідності розрізняти історичну і художню оцінку творчості письменників різних часів. У 1843 р. критик напише про Ломоносова: **«Ломоносов надав російській поезії характеру суто риторичного, суто шкільного і книжкового, – і велика справа його, святий його подвиг! Нам потрібна була поезія за будь-яку ціну, – і Ломоносов дав нам саме таку поезію, крім якої ні йому, ні іншому кому, хоч і великому генієві, дати було неможливо»** [9, с. 600]. Але, високо оцінюючи історичне значення творчості Ломоносова, інших поетів XVIII ст., критик доволі різко відгукувався про *художні якості* їхніх творів. У статті про повісті Гоголя читаємо: «Література наша почалася віком схоластицизму, тому що напруж її великого фундатора був не стільки художнім, скільки вченим, що позначилося і на його поезії, внаслідок його хибних понять про мистецтво. Сильний авторитет його бездарних послідовників, з яких найголовнішими були Сумароков і Херасков, підтримав і продовжив цей напрям. Не маючи ні іскри генія Ломоносова, ці люди користувалися не меншим і чи не більшим, ніж він, авторитетом і надали юній літературі характеру важко педантичного» [10, с. 259]. **Такий підхід визначив і ставлення Белінського до найбільшого поета XVIII ст. – Державіна, в чий творчості можна побачити перші ознаки переходу російської літератури із стану риторичності до стану художності. Державін для Белінського – «геніальний поет»** [11, с. 449], але при цьому «...жодний вірш Державіна не витримає найпоблагливішої естетичної критики. Дійсно, нічого не може бути слабшим за художній бік віршів Державіна. Зміст їх, здебільшого, становлять етичні сентенції, розташовані риторично, у формі міркування або дисертації. Від цього багато його од непомірно довгі, непомірно прозаїчні і... непомірно нудні» [9, с. 590]. Визначаючи місце і значення поезії Державіна в історії російської літератури, Белінський напише: «Державін дійсно пішов своїм особливим шляхом, але не виходячи з-під впливу ломоносівської поезії: в поезії Державіна з'явилися вперше яскраві спалахи істинної поезії, місцями навіть проблиски художності, якась одному йому властива оригінальність у погляді на предмети і в манері виражатися, риси народності, такі небачені і тим більш разючі в той час, – і разом з тим, поезія Державіна втримала дидактичний і реторичний характер у своїй спільності, який був наданий їй поезією Ломоносова. У цьому видно природний історичний хід» [9, с. 602–603].

Для Белінського допущінська література – **це література нехудожня, література «риторична»**. Навіть у поезії Державіна він убачає лише окремі «проблиски художності», поява яких відображає природний історичний рух російської літератури від риторичності до художності. Розуміючи величезність відмінностей між цими стадіями розвитку словесності, Белінський різко протестував проти спроб сучасних йому критиків оцінювати, скажімо, творчість Пушкіна і поетів XVIII ст. на основі єдиних критеріїв художності. Про праці таких критиків він писав: «...Всі підручники і вчені твори такого роду однаково нікуди не годяться через повну відсутність у них будь-якого начала, яке пронизувало б усі їхні думки і висновки і давало б їм єдність. Для п. Плаксіна, наприклад, і Пушкін – поет і Херасков – також поет, та ще який! **Чи є тут що-небудь схоже на погляд, на образ мислення, на думку, на переконання, на принцип?** Не так мислив і розумів у цьому відношенні, наприклад, Мерзляков. Можна не погоджуватися з його системою і навіть вважати її помилковою; але не можна не бачити в ній ні самотньої думки, ні послідовності в доказах і висновках. Яким би не було його начало, він вірний йому і ні в чому не суперечить самому собі. Визнаючи великим поетом Ломоносова, знаходячи поетичні достоїнства і красу в творах Сумарокова, Хераскова і Петрова, – Мерзляков не бачив (тому що не міг бачити, залишаючись вірним своєму началу) в Пушкіні великого поета. І тому ви або зовсім відкинете основне начало критики Мерзлякова і, отже, його висновки, або у всьому погодитеся з ним. А у цих добродіїв усе змішано і перемішано: в їх книзі мирно уживаються найрізномірніші, суперечливі поняття, – і те, що



двічі по два – чотири, і те, що двічі по два – п'ять з половиною...» [12, с. 149–150]. Зазначу, до речі, що О.Ф. Мерзляков – один з найавторитетніших російських критиків і теоретиків літератури початку ХІХ ст. – все ж відчував красу пушкінських витворів, але лише не міг її пояснити, виходячи зі своїх уявлень про прекрасне в літературі – літературі риторичного типу. Згідно з одним із спогадів, «почуття Мерзлякова при читанні творів Пушкіна виражалося тільки сльозами. Читаючи “Кавказького бранця”, він, кажуть, плакав. Він відчував, що це чудово, але не міг усвідомити цієї краси – і німотствував» [13, с. 96]. Цей приклад наочно показує, що критерії досконалості, вироблені навіть на найпізнішій стадії розвитку риторичної літератури, ніяк не підходили вже до ранніх творів літератури, в якій домінували принципи художності. Це відчував Мерзляков, це усвідомлював Белінський, це ясно розумів і Пушкін.

У статті П.А. Вяземського «Про життя і твори В.А. Озерова» увагу Пушкіна привернув, зокрема, такий вислів: «Обов'язок ... кожного письменника – зігрівати любов'ю до доброчесності і запалювати ненавистю до пороку, а не піклуватися про долі і вирок провидіння. Великі трагіки і з новітніх відчували цю істину, і Вольтер, вражаючи Зопіра і щадячи Магомета, не був ні гонителем доброчесності, ні підлесником пороку». Проти цих рядків Пушкін залишив виразну маргіналію: «Анітрохи. Поезія вища за моральність – або принаймні зовсім інша справа. Господи Сусі! яке діло поетові до доброчесності і пороку? хіба їх одна поетична сторона» [14, с. 380–381]. Як бачимо, в доброчесності і пороці для Пушкіна цінна «їх одна поетична сторона». Поет, таким чином, до позаестетичного підходить із суто естетичного погляду, отже, – з позицій художності.

Для літератури, що стала художньою, служіння ідеї етичної користі, підкорення себе утвердженню позаестетичних цінностей перестає бути метою і виправданням її існування, вона знаходить мету і виправдання в самій собі як мистецтві, тобто в утвердженні естетичних цінностей. У листі В.А. Жуковському в квітні 1825 р. Пушкін пише: «Ти питаєш, яка мета у “Циганів”? ось на! Мета поезії – поезія – як говорить Дельвіг...» [15, с. 112]. Шістьма роками пізніше, рецензуючи вірші Сент-Бева, Пушкін відзначив: «Поезія ... за своєю вищою, вільною властивістю не повинна мати ніякої мети, крім самої себе...» [16, с. 168]. Властивий риторичній літературі погляд на покликання поезії усвідомлюється Пушкіним як «дріб'язкова і хибна теорія, утверджена старовинними риториками...» [17, с. 276]. Для поета, що бачить в поезії високе мистецтво, застосування до неї цієї теорії є таким же безглуздом, як і застосування її до живопису або скульптури: «Чому поет вважає за краще виражати думки свої віршами? І яка користь в Тиціановій Венері і в Аполоні Бельведерському?» [18, с. 146]. Утверджувати корисність морального зцілення словесністю Пушкін може лише у сповненому сарказму відгуку про твори Булгаріна: «Дійсно..., що може бути моральнішим за твори п. Булгаріна? З них ми ясно дізнаємося: наскільки не похвально брехати, красти, віддаватися пияцтву, картярству і т. ін.» [19, с. 172].

Якщо пам'ятати про те, що саме Пушкіну російська література зобов'язана стрімким входженням до етапу художності, а Белінському осмисленням цієї грандіозної зміни, що обидва вони – кожний своїми засобами – боролися з риторичністю, утверджуючи принципи художності, неважко зрозуміти, чому їх ставлення до риторичності та літератури риторичного типу було вельми критичним. Ми сьогодні часто не менш критично ставимося до літератури допушкінських часів, в якій нам так бракує об'єктивності, психологізму, історизму і багато чого іншого, а якщо визначати цей дефіцит одним словом, то в ній нам бракує художності. І тоді ми нерідко дозволяємо собі зневажливі судження на кшталт того, що «Ломоносов ще не бачив...», «Державін ще не усвідомлював...», а «Карамзін ще не піднявся до розуміння...», називаючи далі речі, очевидні та зрозумілі вже в середині ХІХ ст. будь-якому третьорядному белетристові. Так література риторична стає літературою «недохудожньою», «ще-не-зовсім-художньою», літературою «нижчого ґатунку», ніж та, принципи якої утвердив Пушкін. Такому розумінню сприяє також і донині пануюча історіософська установка, згідно з якою розвиток літератури – це, по-перше, еволюційний розвиток і, по-друге, прогресивний розвиток. Аналіз розвитку російської літератури, позбавлений ленінсько-сталінської методологічної догматики, свідчить, що найважливіші періоди її історії були періодами не еволюційного, а революційного розвитку. Що ж стосується ідеї безперервного прогресу в літературі, то вона здавна викликала у багатьох авторитетних вчених (як, до речі, і у багатьох письменників) різкі заперечення. Ще у 1922 р. О.Е. Мандель-

штам у статті «Про природу слова» дуже красномовно висловив суть такої реакції: «Для літератури еволюційна теорія є особливо небезпечною, а теорія прогресу є просто-таки вбивчою. Якщо послухати істориків літератури, що стоять на точці зору еволюціонізму, то виходить, що письменники тільки і думають, як би розчистити шлях тим, хто йде попереду них, а зовсім не про те, як виконати свою життєву справу... Теорія прогресу в літературі – найбільш грубий, найбільш огидний різновид шкільного неучтва. Літературні форми змінюються, одні форми поступаються місцем іншим. Але кожна зміна, кожне надбання супроводжується втратою, збитком. Ніякого “краще”, ніякого прогресу в літературі бути не може... Автор “Бориса Годунова”, якби і хотів, не міг повторити лицейських віршів, абсолютно так само, як тепер ніхто не напише державинської оди. А кому що більше подобається – справа інша. Подібно до того, як існують дві геометрії – Евкліда і Лобачевського, можливі дві історії літератури, написані в двох ключах: одна, що говорить тільки про надбання, інша – тільки про втрати, і обидві будуть говорити про одне і те ж» [20, с. 56–57].

Сказане про характер літературного розвитку дозволяє нам розставити останні акценти в питанні про співвідношення риторичності і художності. Передусім потрібно сказати про те, наскільки спадкоємними були їх відносини. Зрозуміло, своїм корінням художня література йде далеко вглиб літератури риторичної (особливо глибоке це коріння в європейській літературі, в російській воно значно «коротше»). Але це зовсім не означає, що художня література була природним породженням риторичної. «Проблиски художності» в риторичній літературі були виявом антириторичних тенденцій в словесній культурі. Художня література утверджується тоді, коли в європейській культурі відбувається небачений за масштабами переворот, обумовлений передусім тим, що європейська людина перестала бути «риторичною людиною» й усвідомила себе як індивідуальність [21; 22]. Отже, утвердження художності відбувається внаслідок не стільки еволюції, скільки революції. Тому говорити про спадкоємні відносини художності і риторичності навряд чи доречно.

Нарешті, потрібно сказати про те, чи можливо в їх відносинах убачати ієрархічність. На наше тверде переконання, це неможливо і навіть неприпустимо. Культура, як слушно зазначив С.С. Аверінцев, взагалі надто рідко приймає оцінки в термінах «краще» і «гірше», і це цілком застосовно до феноменів, що розглядаються. Риторична література нічим не гірша літератури художньої – вони просто абсолютно різні. Кожна з них породжена своїм часом і кожна задовольняє потреби людини на певному етапі її розвитку. Тут можна звернутися до порівняння розвитку літератури з розвитком метелика, який на різних етапах свого існування є дуже різним за своїм габітусом і формами життєдіяльності. Хто кращий – гусениця чи метелик? Кожна з цих істот є по-своєму довершеною, кожна ідеально виконує призначені їй природою функції. Але якщо у відношенні до них оцінки в термінах «краще» і «гірше» неможливі, то стосовно риторичності і художності це ще і неприпустимо, бо такий підхід перетворює риторичну літературу в «недохудожню», що стільки ж невірно, скільки і несправедливо.

#### Список використаних джерел

1. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков / Е.М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
2. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М.С. Каган. – 2-е изд., расшир. и перераб. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1971. – 768 с.
3. Кривцун О.А. Эстетика / О.А. Кривцун. – М.: Аспект-Пресс, 1998. – 430 с.
4. Яковлев В.Г. Эстетика / В.Г. Яковлев. – М.: Гардарики, 1999. – 464 с.
5. Боров Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 496 с.
6. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – 2-е изд. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
7. Столович Л.Н. Жизнь. Творчество. Человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985. – 416 с.
8. Домашнев С.Г. О стихотворстве / С.Г. Домашнев // Полезное увеселение. – 1762. – 05 (Май). – С. 195–220.
9. Белинский В.Г. Сочинения Державина / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1955. – Т. VI. – С. 582–658.

10. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г-на Гоголя / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1955. – Т. I. – С. 259–307.
11. Белинский В.Г. Мысли и заметки о русской литературе / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1955. – Т. IX. – С. 430–457.
12. Белинский В.Г. Опыт истории русской литературы. Сочинение А. Никитенко / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Художественная литература, 1955. – Т. IX. – С. 11–169.
13. Мерзляков А.Ф. Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета: в 2 ч. / А.Ф. Мерзляков. – М.: Университетская типография, 1855. – Ч. 2. – С. 52–100.
14. Пушкин А.С. Заметки на полях статьи П.А. Вяземского «О жизни и сочинениях В.А. Озерова» / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. VII. – С. 373–383.
15. Пушкин А.С. В.А. Жуковскому. 20-е числа апреля (не позднее 25) 1825 г. / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. X. – С. 111–112.
16. Пушкин А.С. Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Les Consolations, poésies par Saint-Beuve / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. VII. – С. 162–168.
17. Пушкин А.С. Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. VII. – С. 273–280.
18. Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. VII. – С. 146–152.
19. Пушкин А.С. Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. VII. – С. 168–175.
20. Мандельштам О.Э. О природе слова / О.Э. Мандельштам // Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 55–67.
21. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л.М. Баткин. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
22. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 2000. – 1005 с.

### References

1. Chernoiivanenko, Ye.M. *Literaturny process v istoriko-kulturnom kontekste. Razvitiye i smena tipov literatury i khudozhestvennogo soznaniya v russkoy slovesnosti XI-XX vekov* [Literary process in a historical and cultural context. Progress and change of the literature and artly-literary types consciousness in Russian literature XI–XX of centuries]. Odessa, Mayak Publ., 1997, 712 p.
2. Kagan, M.S. *Lekcii po marksistsko-leninskoy estetike* [Lectures on a Marxist-Lenin aesthetics]. LGU Publ., 1971, 768 p.
3. Krivtsun, O.A. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Aspect-Press, 1998, 430 p.
4. Yakovlev, V.G. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Gardariki Publ., 1999, 464 p.
5. Borev, Yu.B. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Politizdat Publ., 1981, 496 p.
6. Khalizev, V.Ye. *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow, Vysshaya shkola, 2000 398 p.
7. Stolovich, L.N. *Zhizn`. Tvorchestvo. Chelovek: Funkcii khudozhestvennoy deyatelnosti* [Life. Art-Work. The person: Functions of art activity]. Moscow, Politizdat, 1985, 416 p.
8. Domashnev, S.G. *O stikhotvorstve* [About poetry writing]. *Poleznoye uveseleniye* [Useful amusement], 1762, no. 05 (May), pp. 195-200.
9. Belinsky, V.G. *Sochineniya Derzhavina* [Derzhavin`s Works]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 13 t.* [The complete works: in 13 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literature, 1955, Vol. VI, p. 582-658.
10. Belinsky, V.G. *O russkikoy povesti ipovestiyah g-na Gogolya* [About the Russian story and mister Gogol`s stories]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 13 t.* [The complete works: in 13 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literature, 1955, Vol. I, p. 259-307.
11. Belinsky, V.G. *Mysly i zametki o russkoy literature* [Ideas and a notes about the Russian literature]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 13 t.* [The complete works: in 13 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literature, 1955, Vol. IX, p. 430-457.

12. Belinsky, V.G. *Opyt istorii russkoy literatury. Sochineniye A. Nikitenko* [Experience of history of the Russian literature. A. Nikitenko's composition]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 13 t.* [The complete works: in 13 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literature, 1955, Vol. IX, p. 11-169.

13. Merzlyakov, A.F. *Biograficheskiy slovar` professorov i prepodavateley Imperatorskogo moskovskogo universiteta* [The biographic dictionary of professors and teachers of imperial Moscow university]. Moscow, Universitetskaya tipografiya, 1855, vol. 2, pp. 52-100.

14. Pushkin, A.S. *Zametki na polyakh statyi P.A. Vyazemskogo „O zhizni i sochineniyakh V.A. Ozerova”* [Marginal notes of P.A.Vjazemsky's article "About a life and V.A. Ozerov's compositions"]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 t.* [The complete works: in 10 volumes]. Leningrad, Nauka, 1978, Vol. VII, pp. 373-383.

15. Pushkin, A.S. *V.A. Zhukovskomu. 20-ye chisla aprelya (ne pozdneye 25) 1825 g.* [To V.A. Zhukovsky. 20 dates of April (not later than 25), 1825]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 t.* [The complete works: in 10 volumes]. Leningrad, Nauka, 1978, Vol. X, pp. 111-112.

16. Pushkin, A.S. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Les Consolations, poésies par Saint-Beuve* [Life, poems and thought of Joseph Delorme. Solace, poems by Saint-Beuve]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 t.* [The complete works: in 10 volumes]. Leningrad, Nauka, 1978, Vol. VII, pp. 162-168.

17. Pushkin, A.S. *Mneniye M.Ye. Lobanova o dukhe slovesnosti, kak inostrannoy, tak i otechestvennoy* [M.Ye. Lobanov's opinion on spirit of literature, both foreign, and domestic]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 t.* [The complete works: in 10 volumes]. Leningrad, Nauka, 1978, Vol. VII, pp. 273-280.

18. Pushkin, A.S. *O narodnoy drame I drame „Marfa Posadnitsa”* [About a national drama and a drama „Marfa Posadnitsa"]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 t.* [The complete works: in 10 volumes]. Leningrad, Nauka, 1978, Vol. VII, pp. 146-152.

19. Pushkin, A.S. *Torzhestvo druzhby, ili Opravdannyy Aleksandr Anfimovich Orlov* [Celebration of friendship, or Justified Alexander Anfimovich Orlov]. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 10 t.* [The complete works: in 10 volumes]. Leningrad, Nauka, 1978, Vol. VII, pp. 168-175.

20. Mandelshtam, O.E. *O prirode slova* [About word nature]. *Slovo i kultura: Statyi* [Word and Culture: Articles]. Moscow, Sovetskiy pisatel`, 1987, pp. 55-67.

21. Batkin, L.M. *Italyanskoye Vozrozhdeniye v poiskakh individualnosti* [Italian Renaissance in searches of individuality]. Moscow, Nauka, 1989, 272 p.

22. Batkin, L.M. *Yevropeyskiy chelovek nayedine s soboy. Ocherki o kulturno-istoricheskikh osnovaniyakh I predelakh lichnogo samosoznaniya* [The European person alone with itself. Essays about the cultural-historical bases and limits of personal consciousness]. Moscow, RGGU, 2000, 1005 p.

В статье характеризуются ключевые в современном литературоведении категории «риторичность» и «художественность» как две формы проявления эстетического, определяется их соотношение, особенности проявления в литературе.

*Ключевые слова:* риторичность, художественность, природа литературы, эстетическое и художественное, эстетическое и этическое, история русской литературы.

The article defines «rhetorical» and «artistic» characters which are seen as manifestation of aesthetics and as the key ones in modern literary studies. The research addresses their correlation and manifestation in literature.

*Key words:* rhetorical character, artistic character, nature of literature, aesthetic and artistic elements, aesthetic and ethic elements, history of Russian literature.

Одержано 3.03.2015.

## НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 821.161.1

**А.А. ГАЗИЗОВА,**

*доктор филологических наук,*

*профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков*

*Московского педагогического государственного университета*

*(Российская Федерация)*

### ТРИ ЭТЮДА

На материале произведений живописи и литературы рассматриваются особенности эстетического мышления художника (А. Рублева, М. Врубеля, В. Распутина). Как основа творческого мышления А. Рублева рассматриваются традиции идей Сергея Радонежского, эстетизация иконописи. В качестве доминанты творческой личности М. Врубеля выделяется универсализм мышления, способствовавший созданию новой эстетики национального декоративного стиля. В творческом сознании В. Распутина акцентируется обращенность к ирреальным, метафизическим смыслам.

*Ключевые слова: творческая личность, творческое сознание, канон, традиция, универсализм мышления, эстетическое совершенство письма.*

#### О «Троице» Андрея Рублева: канон и личность художника

**И**конопись изначально сложилась как каноническое искусство, в котором сюжеты, композиция, образы строго определены. Из века в век они писались одинаково. Древний иконописец должен был неотступно следовать раз навсегда установленному образцу, не допуская никаких новшеств в письме или трактовке содержания. Существовали специальные руководства для иконописцев, которые подразделялись на «лицевые» и толковые». В «лицевых» были прорисовки, а в «толковых» – описания образов. Раз и навсегда определена была также техника обработки дерева для иконописного изображения.

Иконописец обязан был вести особый образ жизни, об этом специально говорилось в руководствах и наставлениях. Творческий процесс для иконописца начинался с длительного поста, уединенных размышлений, настойчивых попыток зримо представить образы, которые нужно воссоздать.

Итак, в иконах существует строгая регламентация в изображении фигур, о чем подробно сообщается в иконописных руководствах. Как герои в былинах имеют постоянные эпитеты, так образы в иконах не расстаются со своей одеждой: святой – всегда в ризе, князь – в венце и княжеском платье, воин – в плаще и в воинских доспехах. Младенец всегда имеет строгое выражение лица, он и писался как маленький взрослый.

Интересно передается в иконах множественность фигур или предметов: путем повторения характерной детали на заднем плане. Так, войско предстает в виде то одной то двух воинских фигур, а за ними – лес шлемов. Город требует изображения храма, а за ним – многих мажорков церквей.

Следует иметь в виду особые символические знаки в иконописном изображении. Символичны цвета. Слово, если его произносит святой, изображается в виде облачка, ко-



торое вылетает изо рта говорящего. Ад может быть изображен в виде человеческого лица, река – в виде струи, льющейся из кувшина, который держат люди. В иконописи предусмотрены также общие приемы передачи пространственных и временных отношений.

В средневековой русской иконе применялась система «обратной перспективы». Это обусловлено тем, что изображение рассчитывалось на подвижную, изменяющуюся точку зрения зрителя: икона неподвижна, а зритель перемещается. Изображенное на иконе строится так, чтобы не выглядеть искаженным, с какой бы точки зритель на него не глядел. А в западноевропейском ренессансном искусстве росписи интерьеров рассчитаны были на определенную зрительскую позицию, поэтому ее изменение непременно искажало изображение.

Художник русской иконы переорганизовывал видимое пространство по законам «обратной перспективы». Его интересовали не отдельные конкретные предметы мира, а изображаемый мир в целом. Ему важно было воссоздать целое, а не части его. Например, архитектурные сооружения в иконе изображаются в форме палат, горизонт – в виде «иконных горок»: земля на заднем плане как бы приподнимается, деформируется в перспективе. «Горки», «палаты» лишь символически указывают на место события, не претендуя на жизнеподобное воссоздание примет этого места.

Система «обратной перспективы» предполагает не внешнюю позицию художника по отношению к изображаемому, а внутреннюю. Он не ограждает себя от изображаемого мира, а ставит себя в позицию наблюдателя, причастного к тому, что происходит в иконе. О внутренней позиции художника говорит и сокращение размеров предметов не по мере удаления от зрителя, а совсем наоборот, – по мере приближения к нему: что изображено ближе, то меньше по размеру. Характерно, что произведение древней живописи не может быть мысленно продолжено, как, например, картина импрессиониста. Интересно также и то, что оно не нуждается в раме, естественные границы изображаемого создаются точками зрения созерцателя и художника.

Величина той или иной фигуры на иконе зависит от ее значения, от ее смысловой ценности. Более важные фигуры меньше изменяются в перспективе, менее важные – больше. В традиционных композициях «Троицы» Авраам всегда меньше ангельских фигур. Лики святых, как правило, повернуты к зрителю, независимо от того, как на самом деле фигура святого расположена в пространстве. Это нужно для прямого контакта образа со зрителем. Те фигуры, которым зритель не должен поклоняться, как правило, повернуты в профиль: отвернуты от него. Более важные фигуры иконы неподвижны, находятся в покое, в то время как менее важные даются в движении. Так фиксируется центральное положение главных фигур.

Композиционную систему древней иконы можно сравнить с географической картой, где изображение городов или гор не подчиняется общей картографической проекции и дается в схематическом рисунке. Здесь активен художник, а зритель, следуя за взглядом художника, должен прочесть символический код, проявляя и мыслительную активность в восприятии изображения.

Таким образом, при всей заданности и каноничности иконописное искусство не исключало привнесения в него индивидуального видения художника и зрителя, отражение голоса движущегося времени. Происходили постепенные изменения в иконописных приемах под воздействием открытий великих мастеров древней живописи, среди которых особое место принадлежит Андрею Рублеву (ок.1360–1428).

Его талант формировался после победы Дмитрия Донского (1340–1389) на Куликовом поле (1380), когда началось возвышение Москвы и на волне общего подъема национальной культуры складывалась московская школа иконописи. Тогда умножилось число монастырей, храмов, они украшались иконами, которые почитались как святыни, им поклонялись, украшали их золотом, усыпали жемчугом. Русские люди учились высоко ценить и художественное мастерство иконописцев в передаче мыслей о сущности бытия и человеческой судьбе, о тайнах мироздания.

Очень высок был авторитет византийской иконографии. Лики византийских икон поражали суровой мудростью и всепонимающей печалью. Высокие лбы, выразительные носы, плотно сжатые губы и пронзительный строгий взгляд соответствовали аскетическо-



му духу византийського християнства. Ети традиції розвивав в своєму творчестві Феофан Грек, ставший, по некоторым предположениям, учителем Андрея Рублева. Но у русского художника был и другой наставник, определивший его мировоззрение, его взгляд на окружающий мир и назначение человека. Личность Рублева формировалась под мощным воздействием учеников Сергия Радонежского, бывшего для них образцом православного служения Богу. «Кроткий душою, твердый верою, смиренный умом», – так говорили о нем современники. Создатель и устроитель жизни Троице-Сергиева монастыря, Сергей Радонежский поража́л современников верой в нравственную силу воинского подвига, но и готовностью действовать не насилием, а убеждением. В ореоле его святости самый яркий свет излучают сердечность, доброта, «тихость».

В Андрониковом монастыре Андрей Рублев сформировался как достойный продолжатель идей Сергия Радонежского. Он твердо следовал наставлениям своих учителей и умел «хранить в душе своей прежде всего голубиную чистоту, ценить простодушие выше книжной мудрости». Есть краткие сведения о человеческом складе художника. Епифаний Премудрый говорил о его исключительной нравственной чистоте, о том, что он был очень интересным собеседником. Именно его призвали для росписи собора в восстановленном Троице-Сергиевом монастыре. Вместе с другом Даниилом Черным Рублев расписал собор и создал его иконостас. С проникновенной силой воплотилась в созданной им «Троице» его по-голубиному кроткая душа, преисполненная гражданского мужества.

Византийские иконописные изображения Троицы отличались подробным, с перечислением многочисленных деталей воспроизведением знаменательного события в жизни библейского Авраама: там были трое миловидных, кудрявых, крылатых юношей, Авраам, закаляющий теленка, Сарра, делающая хлебы, рабыни, готовящие стол, а также пейзаж с домом Авраама и т. д. В иконах подчеркивалась иерархия в положении земных и небесных персонажей, так как всеильное Божество снизошло к человеку. Гений Андрея Рублева сказало́сь в том, что он переосмыслил канонический, освященный традицией сюжет, творчески применил приемы византийской иконографии, все подчинив самобытной идее русского сознания. Изображение Рублева – не толкование библейской легенды и не иллюстрация к ней. Оно побуждает нас к умозрительному вчувствованию в идею гармоничного бытия, к умопостижению тайны жертвенного призвания человека.

Ангелы Рублева пришли к Аврааму не ради вести о чудесном рождении наследника, а ради примера дружеского согласия и готовности к самопожертвованию ради него. Художник пророчески выразил ведущую идею своего времени, которой свято служил и Сергей Радонежский: единение в высшем смысле осуществляется через самопожертвование. Чудесным образом художник передал и вдумчивое состояние ангелов, и беседу между ними, и готовность к действию. Русские художники не изображали мимики в иконных лицах, переживания они передавали положением фигуры и сдержанными жестами. Андрей Рублев лица делал выразительными, не застывшими и совершенствовал искусное изображение фигур и силуэтов. Во внешности его ангелов запечатлены черты не византийского этнического типа, а близкого русскому.

Духовное единство трех ангелов проявлено Рублевым на всех уровнях живописного изображения. В их одеждах мы видим разные оттенки одного цвета – синего. Центральная фигура – в ярко синей ляпис-лазури, чистой и ясной, ни с чем не смешанной. Поэтому икона так радостна, вселяет веру, придает бодрость. Рядом с сияющим голубцом положено темно-вишневое пятно одежды другого ангела. В этом контрасте можно увидеть признак воли, энергии, активного действия. Много в иконе и золотого цвета. При богатстве плотных, насыщенных живописных отношений на рублевской палитре немало нежных лучезарных тонов голубого и розового, любимых Рафаэлем: Исследователи ставят также вопрос о близости творений Андрея Рублева к античному искусству, что расширяет наши представления о контексте, в котором складывалась древнерусская живопись.

Тончайшим образом разработана художником символика круга, который издавна был знаком неба, божества, любви, гармонического совершенства. Круговая тема иконы решена во множественности сокровенных ритмических повторов, как в стихотворении поэт заставляет звучать внутренние рифмы и аллитерации. Сама икона не имеет круглой формы, но во всем, что изображено, мы видим или ощущаем ее присутствие. О внутрен-

ней гармонии между ангелами говорят склоненные друг к другу головы, плавные контуры фигур в одинаковых одеждах и с одинаковыми прическами. Гармония в облике ангелов (у них кудри, закругленные черты лица, мягкий, все понимающий взгляд) поддержана округленными певучими линиями повторяющихся деталей: чаша с головой тельца на столе зеркально повторяет фигуру среднего ангела; очертания чаши повторяются в интервале между ногами боковых ангелов; округло наклонено дерево (мамврийский дуб). Чаша, дерево, палаты Авраама, намек на горное возвышение (элементы сюжета, композиции, фона) указывают на высочайший смысл происходящей у ангелов безмолвной беседы, ибо являются символами жертвенного вместилища (чаша), древа жизни, послушания воле отца и безмолвия (дом); «восхищения духа» и человеческих помыслов (гора).

Принято так прочитывать символику трех ангелов: левый – Бог-Отец, сурово и печально указывающий на чашу с тельцом – знак жертвенной участи; средний – Бог-Сын, жестом выражающий готовность принять свой жребий; третий – Святой Дух, он выражает согласие с диалогом о необходимости жертвы. Ангелы хрупки, бесплотны, но не аскетичны. Они олицетворяют светлый, теплый и, вместе с тем, рыцарственный, могучий – совокупный образ земной и небесной родины. Действительно, рублевские ангелы – «самые поэтические образы во всем древнерусском искусстве».

Создавая пленительные ангельские лики, Андрей Рублев вступал в нелегкий спор с общепризнанным византийским иконным письмом – суровым и канонически строгим. Можно предположить, каких усилий стоило художнику отстоять свой вдохновенный индивидуальный почерк.

Первым среди художников Андрей Рублев создавал икону для эстетического созерцания, любования, а не только для благоговейного поклонения. Перед рублевской «Троицей» хочется «единствовати и безмолствовати». При долгом, вдумчивом, внимательном всматривании в нее можно постепенно постигать ее смысл. Но есть в ней еще и непостижимое очарование, она излучает свет, являет собой настоящее чудо истины, добра и красоты.

### Об универсализме мышления и таланта М.А. Врубеля

*«<...> манья, что непременно скажу что-то новое не оставляет меня».  
Врубель – сестре. 1890 г.*

Гениальный художник был сопричастен тому, что получило название русского модерна. Именно в нём столь пригодны оказались редчайшие художнические дарования, которыми был наделён. Он одинаково владел станковой и монументальной живописью, рисунком, скульптурой, прикладным искусством, у него были и архитектурные опыты. Он любил монументальные формы и образы и утончённо воспринимал декоративную красоту мира как гармонию пластики, цвета, орнаментального ритма и музыкального строя. Современники ощущали световое и цветное звучание и станковых, и прикладных произведений М.А. Врубеля и говорили о близости их симфониям А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова. Они умели слышать симфонические темы в изысканных сочетаниях фиолетовых, синих, зелёно-голубых и серых красок и их розовых пастельных, землистых и лиловых тонов. Пластика у него становилась живописной, а ритмичное чередование фигур, линий, мазков, деталей и цветочных пятен – музыкальным. «Орнамент – музыка наша»; «Архитектура и орнаментика – это музыка наша», – говаривал художник.

Во внутренней отделке особняков он всегда добивался единого ансамбля с музыкальным звучанием, для чего все декоративные подробности, все скульптуры связывал тематически и стилистически. Он любил композиционную выразительность круга или овала. В майоликовом большом блюде «Садко» он наглядно представил преимущества такой формы. Фигуры Садко, морских царевен, рельефные орнаменты из рыб, завитков волн, водорослей, ракушек скомпонованы так, что плоская поверхность блюда выглядит бездонной и озвученной запредельными голосами, прорвавшимися и в оперу Н.А. Римского-Корсакова «Садко».

Оперной музыкой подсказаны художнику многие персонажи живописных полотен и майолик. Особенно нравилась ему Волхова в «Садко». Несравненной Волховой была пе-

вица Н.И. Забела. Она считала, что «перламутровые краски» как особая примета врубелевского колорита были найдены художником в «оркестровых маринах» близкого по духу и мышлению композитора. Тонкое и пронизательное суждение певицы обогащает восприятие всех работ М. Врубеля: и «Царевны-Лебеди», и «Шестикрылого серафима», и причудливых раковин, и акварельных цветов, и декоративных панно. Фигуры и орнаментальные детали размещены на архитектурной, бумажной, холстяной или керамической плоскости так, что они музыкально воздействуют на зрителя и пробуждают глубокие подсознательные и высокие осознанные переживания красоты.

Ценимый знатоками декоративный дар М.А. Врубеля уникально выразился во всём, что появилось из рук мастера во время работы кистью, карандашом, резцом, на гончарном круге. И само понятие декоративности он наполнил новым смыслом, поколебав его прикладную предназначённость. Он формировал новый стиль, считаясь с изначально декоративной природой живописи, графики, архитектуры, керамики. Он подчёркивал и щедро проявлял родовое свойство изобразительного искусства, но при этом не «играл» декоративными формами, не переводил их язык в сферу ремесленного приёма или технологического ухищрения. Он всё подчинил титаническим усилиям воплотить дух преображаемых образов, предметов и явлений, несущих в себе непокой, тревогу несогласимого противоречия и претворяющих внутренний разлад в красоту самопреодоления.

Любую натуру он поднимал над обыденностью, открывая в ней скрытое, невидимое, иррациональное, и выше всего ценил в художнике силу его волевого «натиска восторга» и строгого рационального технологического расчёта. Не случайно так любил он дело керамиста и очень радовался превращению «тлена и праха» в «перл создания». Усилием воображения можно представить, как обостряли чудесные превращения глины его мечты о переустройстве жизни по законам искусства. Может быть, и поэтому рождались у Врубеля такие замыслы и такие эскизы к ним, что невозможно выполнить их, профессиональным возможностям исполнителей и мастеров они недоступны.

Он действительно не умел мечтать в неподатливом чуде и волшебству земных образцов и формах. Его художественное мышление было невыразимо сложным, невероятно изощрённым и в то же время ошеломляюще ясным и простым, и родным по духу. Например, он придавал русское выражение общемировым идеям и символам европейского искусства. Вместо привычных культурному сознанию муз делал майоликовых Леля, Берендея, Купаву, Волхову; изобретал майоликовые каминные на мотивы русских сказок и былин и даже расписывал балалайки – выразительный штрих к его музыкальному мышлению. (Известно, что И.Е. Репин оскорбился, получив заказ на расписывание балалайки). А экспозицию художественного отдела на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде М.А. Врубель оформил двумя панно на огромных торцах. Сюжеты нашёл в русской и европейской литературе, как любил это делать. На одном панно он изобразил былинный диалог Микулы Селяниновича и Вольги – аллегория неразгаданной силы русской земли. На другом панно предстала «Принцесса Греза» Э. Ростана. Её надмирная красота проливается благодатью и на погибшего певца, и на его приземлённых друзей-матросов. Загадочная перекличка символической мужской мощи пахаря и небесной женской красоты, их парадоксальное сопоставление открывают нам интеллектуальную силу врубелевского ума, его «философический» склад.

В огромных настенных композициях, и в малой декоративной пластике М.А. Врубель вдохновенно выражал главное в русском искусстве – универсальный всеобъемлющий религиозный смысл мира и человека в нём. Он стремился, как сам говорил, «будить душу от мелочей будничного величавыми образами» и на огромных полотнах писал Демона, Гамлета, Фауста, Маргариту и Микулу Селяниновича с Вольгой, и царя Салтана, и царевну Лебедь, и Волхову. Он завораживал ими, умея, как никто другой, показывать приметы символического в земных, зрительно узнаваемых образах и пейзажных картинах, а в реальном, земном учил видеть присутствие фантастического, невиданного и невидимого. О нём так и писали: «Фантастика в созданиях Врубеля непостижимо сливается с глубоким и своеобразным реализмом» (А.П. Иванов).

Замечено также, что персонажи его многометровых панно не условно-декоративны и пластика их не отвлечённа, а телесно и психологически точна. При подчёркнутой стили-

зации всё равно ясно видна верность натуре, очерчены крепкие фигуры, проработан фон, мощно вылеплено пространство, бездонное по сути, вселенское. И на всём лежит печать милосердной доброты, человечности. Врубелевские герои являют собой сильные характеры, драматизм которых обусловлен конфликтом между огромной волей и умом и сковывающей их рефлексией, насторожённым одиночеством. Таков лермонтовский Демон, которого художник воплотил во всех видах изобразительного искусства: в иллюстрациях, живописных картинах, монументальных панно, в скульптуре и декоративном оформлении помещений. «Демон (сидящий)», например, возник из эскиза для каминного экрана. (А Микула Селянинович, наоборот, «переведён» из панно в камин). Добиваясь ансамблевой цельности, спаянности всех видов своего творчества, М.А. Врубель оставил за собой право свободно – как музыкант – варьировать найденные темы, образы, сюжеты, детали, делая их лейтмотивными, переводя их из одного материала в другой, воссоздавая их в разной технике и для разных целей.

Эстетический поиск нового русского стиля заставлял М.А. Врубеля, с одной стороны, осваивать традиции древнего монументального искусства, а с другой – актуализировать мастерство русских народных ремёсел промыслов. Он достиг великого исторически значимого результата не только в русском модерне, но и в создании новой эстетики национального декоративного стиля. Плодотворной оказалась многолетняя учеба в школе римской, византийской и древнерусской мозаики и фрески, а также в живописной школе XIX в., где особенно важным был для него библейский опыт А. Иванова. Творчески освоив драгоценные каноны древнего и классического изобразительного искусства, М.А. Врубель создал своеобразный врубелевский стиль и в композиции, и в цвете, и в орнаменте.

Овладение тайнами древнерусской монументальной живописи избавило русский модерн в целом от подавляющей стилизации античности и европейского средневековья (готтицизма), хотя именно это диктовали архитектурные требования стильных роскошных особняков, создаваемых Ф.О. Шехтелем, например, К.А. Коровин, А.Я. Головин, В.А. Серов тоже склонны были к возрождению традиций народного искусства. В абрамцевской керамической мастерской они работали рядом, выполняя заказы для украшения особняков, для сценического оформления спектаклей Частной оперы. Национальная укоренённость изобразительного языка им тоже помогала не терять духовной глубины в искусстве, не впадать в самодовлеющую декоративную дробность или нарочитую громоздкость, не погружаться в сюжетную узкобытовую повествовательность, что не свойственно традиции русского «большого стиля» – и не только в изобразительном искусстве. Увлечение русским стилем было в духе Серебряного века, но во врубелевской среде оно не стало данью переходящей легковесной моде или формальным упражнением для технического усвоения приёмов и навыков художественного мастерства.

Изготавливая кашпо, вазы, подсвечники, витражи, изразцы, каминные, лестничные торшеры, блюда, Врубель соединял в них традиционную и новейшую эстетику, приёмы и технологию. Он дерзко смешивал эмали, ангобы, глазури, накладывал масляные краски мастихином – широкими мазками, приближал живопись к мозаике – и наоборот. Цвет у М.А. Врубеля не был раскраской, как бывает у многих художников, в особенности у прикладников. Окраска его майоликовых скульптур имеет смысловое значение. Цветом выявляется также красота самого керамического материала.

Настенную живопись он выполнял маслом, но стремился уподобить её в колорите фреске или мозаике, а в монументальных керамических картинах проявлял живописность – «Ангел со свитком», например.

В самом начале творческого пути М.А. Врубелю суждено было сделать решительный выбор и принести жертву. Согласившись на предложение А.В. Прахова работать над восстановлением древней росписи в Кирилловской церкви и над эскизами росписей во Владимирском соборе, в Киеве, юный Врубель столь серьёзно отнёсся к творческому заказу, что оставил занятия в Академии художеств на выходе из неё и не написал выпускной картины. Он тщательно готовил себя к писанию икон, фресок и к созданию монументальных росписей и мозаик и так окунулся в изучение и освоение древнего монументального искусства, что не только отошёл от уроков академической школы, но и счёл все свои успехи в ней, а их было немало, «ничтожными» и «негодными». Он сумел превратить драматиче-



ский перелом в плодотворный и навсегда отошёл в художественских убеждениях от канонического понимания пластической формы и декоративного письма.

Драматизм нелёгкого выбора иного творческого пути был усилен тем, к сожалению, что А.В. Прахов отстранил молодого художника от росписей во Владимирском соборе в пользу В.М. Васнецова. О случившейся для русского искусства утрате можно судить по орнаменту в боковых стенах, которые Врубель исполнил до запрета расписывать Владимирский собор в Киеве. Современники засвидетельствовали испытанное ими потрясение при виде скромных орнаментальных росписей. Вот что сказал А.Н. Бенуа: «Глядя на них, я поверил, что Врубель гениален <...>».

Каждое из свойств и предметных проявлений художественного дара М.А. Врубеля уникально. Им одухотворялось всё, к чему он прикасался. И потомкам нужно помнить, что великие современники угадали в нём гения, восхищаясь и первыми работами, и последними шедеврами.

### О рассказе В.Г. Распутина «Видение»: видение и/или видение?

*Тесна мне грудь для этого дыханья,  
Для этих слов узка моя гортань...  
М.А. Волошин*

Меня поражает и потрясает таинственная обращённость творческого сознания Валентина Григорьевича Распутина к ирреальным зовам невидимого, невозможного для наблюдений, но присутствующего в нас и вокруг нас (их обстояние). Когда он говорит именно об этом, о ненаблюдаемом, но присутствующем, о неосознаваемом, но умопостигаемом, сила и красота его слова изменяют моё чувство, и переход в метафизические сферы я переживаю как восторг. Нередко возникают ощущения психофизические: что-то внутри замирает – да и замрёт, и сердце «падает». Особенное восприятие возникает при чтении рассказов, когда не сюжет и герои захватывают, а по-распутински выраженная невыносимая изощрённость таинственных и тайных состояний души, которыми она (душа) откликается на ирреальные зовы невидимого. Я назову любимые: «Я забыл спросить у Лёшки», «Мама куда-то ушла», «Что передать вороне?», «Наташа», «Женский разговор», «Видение»<sup>1</sup>.

Эстетическое совершенство изысканного, изящного письма в «Видении» завораживает, оно несёт в себе выразительные приметы стихотворной речи. Приведу начало одного из абзацев: «Который уж день держится неземная, обморочная стынь, совсем заговорная, наложенная колдовской рукой. Так смиренно и красиво склоняются берёзы над водой, так сонно переливается речка, так скорбно белеют камни на берегу, где пропадает дорога, и с такой забавной поспешностью застыли справа сосенки, прервавшие спуск с горы, что в сладкой муке заходится сердце, тянет смотреть и смотреть» [1, с. 425].

Нельзя удержаться от вопрошания о произнесении названия: «Видение» или «Видѐние»? (До революции 1917 г. во втором случае писали бы «ять», теперь для различения слов нужно бы поставить ударение, что легче сделать в устной речи, но не в письменной). Для названия этого рассказа современное графическое совпадение двух разных слов с несовпадающими смыслами имеет эмблематическое значение. И хотя Валентин Григорьевич не ответил на прямой вопрос, с каким ударением, на каком слоге следует прочитывать название рассказа, для меня в названии заключены оба слова: ВИдение и ВИдѐние. Я вижу именно двойное понятие, означающее двойной, изменяющийся, таинствен-

<sup>1</sup> На «круглом столе» ноябрьского, 2007 г. семинара, проведённого кафедрой русской литературы и журналистики XX–XXI вв. на филологическом факультете в Московском педагогическом государственном университете в связи с 70-летием со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина, коллеги из Санкт-Петербурга неоднократно – с придыханиями – упоминали рассказ «Видение», а более развёрнутыми суждениями сопровождали коллективные размышления об особенностях поэтики распутинской прозы. Меня это радовало, хотя силовые линии выступлений не позволили сосредоточиться на особенном письме рассказов писателя. Н.С. Цветова написала статью «Завершение человеческого пути» в рассказе В.Г. Распутина «Видение», которая будет опубликована в сборнике материалов семинара.

ный смысл описанного. И видение, и видЕние сошлись в том особенном состоянии повествователя, которое вынуждает его честно признаться, что он сам не понимает: видел ли он себя в узнаваемом земном и – одновременно – таинственном зыбком мире, хотя бы и во сне, или было ему дано высокое мистическое откровение, в котором вещные и пейзажные отражения умозрительны и нужны для постижения высших смыслов? Но о чём оно? «Что это? – или меня уже зовут?»; «Что это – жизнь или продолжение жизни?». И так, оба понятия необходимы для осознания смысла и художественного совершенства рассказа.

Полный церковнославянский словарь убеждает меня в правоте моего восприятия, ибо в нём слова «видеть, видение» и «видЕние» толкуются в единстве их общего – духовного смысла. В Библии словом «видеть» выражалась любовь Бога к каждому творению. Посредством видЕния Бог сообщал пророкам свою волю. В рассказе Валентина Григорьевича зрительное, слуховое и духовное видение//видЕние совершаются одновременно в чуде вербального сообщения об этом метафизическом единстве – причём, заметим, в распутинском слове – всегда предельно ясном, прозрачном, близком уму и сердцу. Простой нашей речью он умеет сказать о метафизике невидимого: «Вот и за широким окном из комнаты, в которую я неизвестно как попадаю, я вижу эту же пору поздней просветлённой осени, крепко обнявшей весь расстилающийся передо мною мир. Где, в каком краю эта картина так легла мне на душу, чтобы являться снова и снова, я, повторю, не помню» (Очень близко толстовскому слову – художественному, дневниковому, исповедальному – о дарованных свыше мистических откровениях).

Повествователь называет картину за окном «прощальным пейзажем». Для осмысления таинственной связи, которую стремится понять и отобразить писатель, полезно воспользоваться понятием «человек в пейзаже», который ввёл П.П. Муратов, разъясняя, что этим человеческим типом русская культура обогатила всемирную культуру. Для итоговых суждений, на мой взгляд, полезно воспользоваться опытом размышлений о судьбе России в XX в. Павла Павловича Муратова<sup>2</sup>.

Он считал, что понятиями «русский народный человек» и «человек в пейзаже» обозначается особый, возможно, образцовый человеческий тип, созданный всеми временами и пространствами России и соответствующий национальному образу жизни, веры и способу думания о себе и мире. П.П. Муратов увидел, что XX в. ввёл «русского народного человека», «человека в пейзаже» в трагические обстоятельства глобальных испытаний и перемены, в ходе которых человек и пейзаж распались, ибо разрушилась исконная народная жизнь, а тысячелетняя вера, история, уникальная культура оказались на заднем плане. Он же, Муратов, на рубеже XIX–XX вв. говорил о **потраве человеческого образца, которую произвёл XX в.** Воспользовавшись его философским и эстетическим ключом, можно понять что великие русские писатели (например, А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Л.М. Леонов) внятно сказали не о потраве, а об исчезновении «человека в пейзаже», рассеивании его в хронотопе новой реальности. В прозе Валентина Григорьевича этим размышлениям придан новый смысл и тон, потому что они решительно повёрнуты в сферу метафизического, иррационального, религиозного, потому что посредством этих размышлений, проникая за границы видимого и невидимых миров, он умеет художественным словом сказать нам, куда же уходит «человек в пейзаже» (об этом нужно написать отдельную статью), исчезая из поля человеческого зрения. Ещё и ещё раз повторю: о немислимо сложных для человеческого ума и речи проявлениях жизни писатель говорит предельно точной и искусной речью.

Прозрачность распутинской речи проявляет гармонию внешнего, внутреннего и творческого самоощущения и поведения писателя. В этом его исключительность и благотворность присутствия в нашем мире – здесь и сейчас.

<sup>2</sup> Павел Павлович Муратов (1881–1950) – эссеист, искусствовед, литературный и художественный критик, переводчик, публицист, прозаик. В 1920–1930-х годах в эмигрантских журналах опубликовал статьи (среди них – «Искусство и народ», «Кинематограф», «Антиискусство», «Открытие древнего русского искусства»), в которых выразил своё понимание судьбы искусства и нового человека в условиях культа науки, индустриализации, омассовления сознания.



#### Список использованных источников

1. Распутин В.Г. Видение / В.Г. Распутин // Собр. Соч.: в 4 т. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. – Т. 3. – С. 422–437.

#### References

1. Rasputin, V.G. *Videnie* [The Vision]. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected edition: in 4 v.]. Irkutsk, Sapronov, 2007, Vol. 3, pp. 422-437.

На матеріалі творів живопису та літератури розглядаються особливості естетичного мислення митця (А. Рубльова, М. Врубеля, В. Распутіна). Як основа творчого мислення А. Рубльова розглядаються традиції ідей Сергія Радонежського, естетизація іконопису. Як домінанта творчої особистості М. Врубеля виокремлюється універсалізм мислення, що сприяв створенню нової естетики національного декоративного стилю. У творчій свідомості В. Распутіна наголошується на зверненості до ірреальних, метафізичних смислів.

*Ключові слова: творча особистість, творча свідомість, канон, традиція, універсалізм мислення, естетична довершеність письма.*

Features of the artist aesthetic thinking (A. Rublyov, M. Vrubel, V. Rasputin) are considered on a material of painting and literary works. As a basis of A. Rublyov's creative thinking traditions of Sergiy Radonezhsky's ideas, icon painting aesthetisation are considered. As a dominant of the creative person of M. of Vrubel universalism the thinking, made for a new national decorative style aesthetics is allocated. In creative consciousness of V. Rasputin access to irreal, metaphysical senses is accented.

*Key words: the creative person, creative consciousness, a canon, tradition, universalism thinking, aesthetic perfection of the letter.*

*Одержано 23.03.2015.*

## ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.133.1

**Н.А. ЛИТВИНЕНКО,**

*доктор филологических наук, профессор,  
декан факультета журналистики и гуманитарных наук  
Университета Российской академии образования (г. Москва, Российская Федерация)*

### **«БОЛЬШОЙ МОЛЬН» АЛЕНА-ФУРНЬЕ И ПРОБЛЕМА РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ**

Рассматривается роман Алена-Фурнье «Большой Мольн» в контексте традиций романтизма. На уровне романа представлен процесс переосмысления романтической эстетики литературой конца XIX – начала XX в. Проблема «Большого Мольна» как социокультурного феномена представляется репрезентативной, ее осмысление позволяет лучше понять многие явления литературы XX в. – массового и немассового в функционировании и судьбе произведений, опирающихся на романтические традиции, использующих романтические принципы, приемы, эстетические ресурсы, соотношение символизма и романтизма на рубеже эпох.

*Ключевые слова: романтизм, романтическая модель, романтический герой, миф, архетип, романтическая традиция.*

**Н**ачало XX в. отмечено напряженными эстетическими исканиями, публикацией произведений, подводивших итог ушедшей эпохе и в то же время прокладывавших разнообразные пути в будущее: среди них первая часть цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени» (1913), «Боги жаждут» (1912) А. Франса, героические жизни Р. Роллана, романы А. Жида, («Имморалист», 1902 г.), драматургия Метерлинка и Стриндберга, «Алкоголи» (1913) Аполлинера. Смещаются, пересматриваются эстетические и нравственные ориентиры, пересматриваются ценностные традиции и парадигмы. Опубликованный в 1913 г., за год до гибели автора<sup>1</sup>, «Большой Мольн», на первый взгляд, выпадает из своего времени.

В отличие от названных циклов и произведений, роман Алена-Фурнье обращен как будто не в будущее, а в прошлое, он строится на эстетических принципах, казалось, утративших свою актуальность в условиях надвигающегося кризиса культуры, запечатленного, в частности, Т. Манном в «Волшебной горе». Быть может, «Большой Мольн» следует отнести к эстетическим анахронизмам, запоздалым цветам, расцветшим тогда, когда их собратья и сотоварищи давно отцвели, оставив только аромат воспоминаний, отзвуки и отголоски своих образов и соцветий? Ответы на этот вопрос располагаются на пересечении эстетических и герменевтических модальностей, угаданного писателем синтеза массового и немассового, романтического и неромантического в структуре жанра.

Роман Алена-Фурнье наши современники называют культовым, сайт, посвященный писателю, посещают десятки тысяч людей, сложились туристические маршруты, связанные с жизнью автора и его героев. Общество друзей Жана Ривьера (поэта и друга писате-

<sup>1</sup> Был похоронен в общей могиле и идентифицирован только в ноябре 1991 г.

ля) и Алена-Фурнье вот уже 20 лет вручает премии молодым авторам, проводит регулярные конференции. В январе 2006 г. прошла организованная этим обществом конференция «О дружбе и художественном творчестве». Проблема «Большого Мольна» как социокультурного феномена по-своему репрезентативна, осмысление ее позволяет лучше понять многие явления литературы XX в. – массового и немассового в функционировании и судьбе произведений, опирающихся на романтические традиции, использующих романтические принципы, приемы, эстетические ресурсы, соотношение символизма и романтизма на рубеже эпох.

«Большой Мольн», едва не получивший Гонкуровскую премию, вызвал заинтересованные и высокие оценки современников и ближайших потомков не только в свете трагической судьбы писателя, не только благодаря его очевидному психологическому автобиографизму. Благодаря особому синтезу романтических и символистских начал он стал произведением, в котором разные поколения узнают себя. Его воспринимают как книгу о детстве, юности, роман, умеющий наделять весь окружающий мир атмосферой чудесного, скрытой тайны (*merveilleux*)<sup>2</sup>. Социологический опрос подростков, проведенный во Франции в 1999 г., в ряду четырех «книг века» – XX в. – поставил в один ряд с «Маленьким принцем» А. де Сент-Экзюпери, «Стариком и морем» Хемингуэя и «Посторонним» А. Камю «Большого Мольна». Знаменательно и то, что один из наших современников, критик и писатель Ф. Бегбедер, отнес «Большого Мольна» к романам, выдержавшим испытание временем, к лучшим романам ушедшего столетия. Напоминая этимологию слова «*désir*», связывая ее с латинским *siderere* (светило), он вводит в толкование произведения метафору: «желание» исходит от потерянной звезды, от метеора, который стремятся уловить, никогда не достигая своей цели... Это не книга, это неизбывная мечта» [1, с. 159].

Ключевыми в разнообразных оценках «Большого Мольна» становятся категории не столько эстетические, сколько связанные с герменевтическими запросами и ожиданиями читателей. Жак Бреннер в «Моей истории современной французской литературы» (1987) цитирует суждение Марселя Арлана, который отвел «Большому Мольну» место, сходное с тем, которое занимает «Поль и Виржини» в литературе XVIII в.: «Обе книги не шедевры, но у обеих большая читательская аудитория, потому что они рассказывают о красивых мечтаниях и взывают к прекрасным человеческим чувствам» [2, с. 98]. С этим трудно не согласиться. Но это не исключает, а напротив, определяет круг в этой связи возникающих литературоведческих проблем<sup>3</sup>.

По прочтении, не только в момент публикации, но и ныне, роман порождает удивительное ощущение эстетической узнаваемости и в то же время свежести. И потому возникает вопрос, как соотносится на уровне поэтики традиционное, и даже клишированное с заметно или отчетливо эстетически новым. Почему это произведение осталось в большой литературе? И осталось ли? Мы попытаемся приблизиться к ответам на некоторые из обозначенных здесь проблем.

Исходная предпосылка сюжета содержит возрастную и биографическую доминанту: юность и юношеская любовь, ставшие предметом изображения в романе, по своему биографическому материалу, по культурному опыту, с которым вошел в жизнь и творчество Ален-Фурнье, обладают потенциально романтической семантикой. Однако это только некая, хотя и значимая, предоснова сюжета.

Роман возник на пересечении эстетических исканий эпохи, длящегося и по-новому актуального диалога символизма с романтизмом и реализмом, в предощущении личной и общественной катастрофы, всегда обостряющей потребность в надежде, поисках экзистенциальных, идеальных мифологизированных ориентиров. Он запечатлел не юношеское томление по любви, как часто бывало у ранних романтиков, а программно осознава-

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Un classique: Le Grand Meaulnes d'Alain Fournier // Panorama du Livre, Mai 2004. <<http://www.panoramadulivre.com/htmlfr/selec0405g.htm>>.

<sup>3</sup> Роман Алена-Фурнье, едва упоминаемый в отечественных историях французской литературы XX века, удостоенный нескольких русских и одного французского издания, на родине, во Франции, выходил десятки раз. Как очевидно из библиографии, опубликованной на сайте, во французской науке основное внимание исследователей привлекают психологические и биографические аспекты романа.

емый писателем, напряженно переживаемый процесс поисков любви, воплощения идеала, драматическое переживание *расставания* с юностью и мечтой, именно не разрыва в результате разочарования, а *процесса расставания*, замыкающегося на основе горького опыта (как в «Жизни» Мопассана) возвратом и невозвратом к исходной точке пути. В центре «Большого Мольна», однако, не «жизнь» как таковая, а процесс познания героем-повествователем жизни – судьбы друга и своей собственной судьбы, где универсальное скрыто в глубине интенсивно переживаемого личного опыта.

В основе романа массово ориентированные архетипы и вечные темы: ранняя юность, мечта о любви абсолютной и идеальной – романтический миф, уходящий корнями в куртуазную культуру; юность как возрастной и универсальный модус романтизма, неизменно питающий максимализм и энергию протеста, идеальная мужская дружба – все это определяет своеобразие не утрачивающей притягательности для широкого читателя романной и романической проблематики произведения Алена-Фурнье.

«Большой Мольн» ставит в центр романтического героя – в его традиционном конфликте, трагической совместимости и несовместимости с идеалом, но в трактовке этой проблемы обнаруживаются знаменательные смещения, сказывается другой историко-культурный контекст, поскольку роман и его герой впитали опыт более поздних этапов развития не только романтизма в попытках по-новому осмыслить проблему «столкновения представлений о жизни с самой жизнью».

В отличие от Сервантеса, Флобера или Мопассана идеальные устремления героя предстают не как результат книжного опыта или воспитания в монастыре. Как и у Рене или Генриха фон Офтердингена, это «врожденное», изначальное качество героя, но в то же время – и здесь это очень важно – «возрастное» устремление романтически трактуемой ранней юности, жаждущей всего исключительного, высокого и прекрасного, не готового и данного, а завоеванного в испытании и приключении, дорогой ценой. Приключение выполняет роль инициации, может привести к катастрофе, но это единственный путь к себе, единственный способ личностной мужской идентификации в романе.

В куртуазной традиции приключение и любовь у Алена-Фурнье синонимичны. Именно приключением отмечена судьба и Мольна, и повествователя, и Франца. Герои писателя не осознают себя сыновьями века, не соотносят себя с космосом и человеческой историей, они вписаны в прозаическую и в то же время поэтическую реальность французской провинции, школьной жизни: «Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... Je continue à dire «chez nous», bien que la maison ne nous appartienne plus... Nous habitons les bâtiments du *Cours Supérieur* de Sainte Agathe» [3, с. 21]. Спокойная манера повествования, бытовая и топографическая точность – это не просто контрастный фон, но и земное начало, удерживающее и читателя, и героев в пространстве неромантического существования.

Реальность, выстраиваемая в романе, – это не только и не столько добротной «филистерская», окрашенная любованием среда обитания, где мать Франсуа в тайне от соседей, скрывая свою бедность, сооружает новую шляпку, не только мир удивительной, поэтической, импрессионистски, точно и конкретно описанной природы, но и проза жизни маленького провинциального городка, где запрягают ослов, ловят воров, крадут кур, разрушают гнезда, городка, как будто выпавшего из исторического времени. А он и действительно выпал из него и по образу жизни, и по духу, и по настроениям и устремлениям его обитателей. Школа, представленная в романе, образует замкнутый, живущий по своим правилам и законам мир, сама напоминает затерянное в пространстве и времени, окрашенное ретроспективным любованием и любовью, и все-таки не идеальное «поместье».

Роман построен как прерывистое, напряженное, интригующее читателя повествование, в котором по мере его развертывания взрослеют герои, меняются не типы, а возрастные модусы поведения, одни герои дополняют или «опровергают» сказанное другими, приемы ретардации, разрывы в повествовании, лакуны во времени нагнетают атмосферу **таинственности**, секрета и **тайны**, которая на поверку оказывается мнимой, в то же время сохраняя ореол тайны, где «сталкиваются порыв к мечте (*la force de l'espoire*) и трагическая реальность ускользающего времени, которое никогда не прервет свои бег» [4].

Функцию протагониста автора отчасти выполняет Франсуа Сэрель повествователь, наделенный в предыстории физическим недостатком, отделявшим его от сверстников, млад-

ший по своему положению в школьной среде, сын учителя, переживающий в качестве друга и поверенного приключение Большого Мольна. Его роль в сюжете не только как повествователя, но и как героя постепенно не убывает, а возрастает.

Подобно герою Пруста он вспоминает то, что составило основной смысл и содержание его детства, его отрочества и, как очевидно, жизни. Это не «эксперименты с “инстинктивной памятью”» [5, с. 159], не попытка погрузиться в прошлое с целью обрести во всей глубине эстетического переживания его психологическую сложность и многомерность – в поисках истины и своего призвания, а стремление заново пережить именно как завершившуюся эпоху детства и ранней юности приключение. Это попытка запечатлеть образ и судьбу Большого Мольна, но и свою собственную судьбу, и судьбу Франца. Это воспоминание-переживание, воспоминание-приключение, определившее этапы взросления и жизни героев, выстроенное по законам не только романтической поэтики, романа-воспитания, но и фантастико-сказочно-приключенческого жанра.

Надо уточнить смысл, который вкладывает автор в понятие приключения: в основе сюжета не случай, не событие в духе Дюма, однако в нем есть оттенки романтического провиденциализма (в первой встрече героев), но провиденциализма, как будто сбившегося с пути, забывшего о своей роли, и именно поэтому далее все пошло по пути ошибок. Случайности неузнавания, ошибочного знания, опоздания – все это свидетельствует разрушения романтических законов, неузнанных романтических знаков, в этих фактах и совпадениях нет ничего рокового, а есть логика реального, «некнижного» опыта, который вступает в противоречие с книжно-рыцарским и книжно-романтическим.

Современник Алена-Фурнье – А. Жид в своих символистских повестях, и в «Имморалисте» вовсе отказывается от романтической случайности, художественно выстраивая мир, ориентированный на новое психологическое правдоподобие, а не на правду жизни. Автору «Большого Мольна» ближе миметическая модель, которая обнаруживает связи и с романтизмом, и с реализмом. Центральное событие и случай в «Большом Мольне», романтические по своей природе, подобны услышанному в кусте бузины журчанию речи Серпентины или признанию Амели в «Рене» Шатобриана – это событие психологическое, почти сказочное, потрясшее героя, преобразившее и определившее его судьбу или развязку судьбы.

Имя Рене возникает здесь вполне закономерно, писатель создает демократизированный, сказочно-реальный образ исключительного героя, по возрасту родственного Рене, в изображении которого сказывается эстетический опыт крестьянских повестей Жорж Санд, ее пейзажной живописи, и отдаленно новалисовского романа, погружающего читателя в атмосферу чуда, опыт изображения байронического героя, творящего зло «от неполноты добра».

Центральное событие-приключение в романе – это таинственное поместье и встреча Большого Мольна с Ивонной де Гале. Если в имени Франсуа Сэреля, как и Мольна, слышны отголоски стэндалевских бунтующих героев, то в имени героини – отголоски его собственной любви и рыцарских романов, как и, в целом, заброшенное поместье содержит отзвук сказочно-утопического мира, чаши Грааля – мира, который исчезает, рассыпается на глазах героя, слышащего в конце праздника-приключения пошлые кабацкие песни, напоминающие ту, которая донеслась до слуха умирающей Эммы Бовари.

Празднество и Загадочное поместье отсылают читателя к разнообразным и типологически сходным мотивам романтизма – это и лощина, в которой Рип Ван Винкль проспал жизнь и смерть своих близких, исторически значимый период жизни своей страны, но это в гораздо большей мере и сказочная Атлантида, которую дарил Гофман своим героям-энтузиастам, это и таинственное видение, сон-явь Генриха фон Офтердингена, увидевшего голубой цветок. Матильда – Ивонна как обещание и дар, как предназначение и судьба. В ней реальность иллюзии у Алена-Фурнье оборачивается реальностью жизни. Это символ, который в восприятии не выдержавшего испытания героя-романтика развоплощается, утрачивает символическое измерение, но сохраняет трагизм реального существования в восприятии Франсуа Сэреля.

Возможен и дальний отголосок утопии – от «Плавания Бранта» до поместья невидимых, устроивших жизнь на справедливых началах в «Графине Рудольштадт». Алену-



Фурнье, хорошо знавшему творчество Жорж Санд, чужд не социальный, но социалистический пафос писательницы. Весь этот и не только этот – архетипический по своей природе ряд становится возможным благодаря тому пласту хрестоматийных ассоциаций, которые заложены в романе, в том числе и утопического свойства. В этом тоже одна из разгадок притягательности романа. В то же время вынесенный за рамки реальности мир поместья, конечно же, перекликается с символистскими мирами раннего Метерлинка.

Утопия Алена-Фурнье – это утопия счастья, любви, гармонии, детства: выполняя причуды Франца, «приглашали девочек и мальчиков из Парижа, из других городов». Дети как знак и символ гармонии придают утопии не социальный, а сказочно-фантастический смысл. Они не жертва, не объект сострадания, – это в духе символизма эстетическая и этическая «фантазия», воплощающая утрачиваемое культурой ощущение единства истины, добра и красоты. Тема детства – это вписанное в таинственное приключение сказочная и идиллическая тема невинности и гармонии, и основной носитель ее – Франц – так и не обретет опыта, никогда не повзрослеет. Она противопоставлена реальным взаимоотношениям школьников Сент-Агата, где есть и драки, и предательство и пороки, где Большой Мольн и Франсуа чувствуют себя в опасности и отъединено. Перенесенные в школьную жизнь забавы Франца оборачиваются опасной жестокостью. В слабом, как былинка, носителе сказочного романтического мира – неудачливом самоубийце, несчастном Франце, детскость граничит с безумием, инфантилизмом. Это один из аспектов трагически окрашенной иронической трактовки романтического героя в романе, развеществления романтического идеала, который, однако, окончательно не исчезает.

В романтической традиции главные герои дублируют друг друга, но не вполне, они не становятся двойниками, они воплощают разные типы соотношения реального и идеального: от Франца, полностью погруженного в сказку и миф, к Мольну, прошедшему через испытание реальностью, и на следующей ступени к Франсуа, пребывающему на земле, осмысливающему события, расстающемуся с юностью, своим и не своим прошлым. Франсуа – герой-посредник, повествователь, соединяет план обыденного и таинственно-высокого в романе. Он наблюдает, высказывает предположения, дает свое толкование событий, близко сопереживает Большому Мольну, – но и предает его. Само это предательство – раскрытая недругам тайна бытовизирует ее, Франсуа-рассказчик позволяет автору сформировать и выразить свою собственную, не совпадающую с позицией повествователя оценку, что создает и углубляет эстетическую многомерность текста.

Реальность – сказка-миф – реальность – таковы ступени и типы художественного познания в романе, при этом они – эти ступени и типы переплетаются, дополняют, лишь отчасти отрицают друг друга.

Внутренний конфликт главного героя, определяющий драматизм событийной развязки в романе, характерен для романтизма – Манфред, чувствующий себя виновным перед Астартой, герои восточных поэм, Рене Шатобриана, Стенио в «Лелии» или герой «Исповеди сына века» или лорд Освальд или Демон – различные по своей эстетической и психологической природе, эти герои – носители вины перед любимыми и любящими их женщинами. Алену-Фурнье близок тот аспект этой проблемы, который связан с неидеальностью героя – носителя идеала, невозможностью удержаться на взыскуемой высоте, на той высоте, которая задана ранней юностью и первой любовью.

«Вы прекрасны» и «Я буду вас ждать» эти словосочетания, произнесенные Мольном, стягивают, реализуют в слове универсальный, в том числе романтический миф о любви, писатель сохраняет сакральный смысл этого мифа. Реплики, обрамляющие лаконичный диалог, встречу-объяснение Ивонны де Гале и Большого Мольна, в то же время выражают сказочную формулу любви, воспринимаемой как судьба, дар, обет, волшебный напиток и предназначение. Узлы такой любви связали Тристана и Изольду, Ромео и Джульетту, Генриха и Матильду, Данте и Беатриче – в восприятии потомков. В основе этой сюжетной коллизии – ситуация, которую пережил сам Ален-Фурнье.

Различная мера и специфика идеальности заложена в героинях и образах идеальных возлюбленных в романтизме Диотимы или Коринны, Медоры и Лелии или Консуэло. Идеальность Ивонны поддерживается тайной и отношением к ней главных героев. Беатриче-Лаура-Ивонна любит и преданно ждет. Но это не вневременной символ вечно юной высо-

кой любви, обреченной на несчастье и соседствующей со смертью, как в «Пелеасе и Мелисанде» Метерлинка. Образ идеален и в то же время – в отношениях не с Мольном – заземлен, конкретизирован во множестве деталей, мотивировок, сюжетных коллизий, которые, однако, не «отменяют» идеальности, потому что это начало входит в структуру восприятия не только Большого Мольна, но и повествователя – Франсуа Сэреля. Реальность проявляет себя в романе Алена-Фурнье не как угроза романтическому миру, а как последовательно и неудержимо разрушительная сила, развоплощающая романтический мир и миф, поскольку «прошлое не возвращается», никогда, по мысли и автора, и главного героя.

Писатель начала XX в., воплотив великий миф о романтической любви, обнажил его амбивалентную сущность – величие и нищету, созидательно-разрушительную природу. Его романтический герой не выдерживает испытания, верит мнимому слуху о браке Ивонны. Его предательство – в желании стать, как другие, вести общую жизнь, оборачивается едва не заключенным браком с неугаданной им невестой друга – Франца, его попытка искупить вину оборачивается бегством после первой брачной ночи и смертью той, которая, казалось, была для него всем. Была. Прошлое, прошедшее не стало, не могло и не смогло стать настоящим. Флобер показывал, как герой, перед которым открывались разнообразные возможности, все пропустил из-за неспособности желаний, Алена-Фурнье тоже убрал с жизненного пути своего героя препятствия, но это не приблизило его к счастью. Утраченная целостность идеального чувства любви вступила в конфликт с идеальной верностью в дружбе, породив чувство вины и трагедию, и жестокость.

Герой-романтик опускается на землю, и тогда становится очевидно, что идеальное как модус жизни прекрасно, но губительно, Об этом по-другому напишет Ибсен в «Бранде». Не выдержавший испытания, герой французского романиста возвращает себе несколько «поврежденный» статус идеальности ценой жизни и счастья близких ему людей. Роман Алена-Фурнье, как и Флобера, говорит об опасности жизнестроительства по романтическим, массово романтическим моделям. Романтическое предстает как юношеский миф, чреватый инфантилизмом, он приносит несчастье, поскольку выпадает из законов реальной жизни: в этом мире идеальное счастье – только ускользающая иллюзия, искусственно конструируемый мир, за построение которого расплачиваются если не своей, то чужой жизнью. И только как сказка и мечта он привлекателен и прекрасен.

Попытка реализовать утопию оборачивается в романе неизбежной виной героя и новым уходом в миф – вечное странствие вечного Жида. Этот мотив звучит в подтексте, заложен в ассоциативном поле восприятия романа. Большой Мольн – в воображении повествователя – уносящий в странствие свою малолетнюю дочь, вводит контекст романтической иронии. Последнее возможно, если читатель сохранит дистанцию по отношению к герою.

Ассоциативно-интертекстуальный ряд романа включает широкое поле разнообразных, диалогически выстроенных соотношений. Мифологизируемое и таинственное на протяжении романа подвергается демистификации, верификации, поиски синей птицы оборачиваются катастрофой – не только потому, что ее нет и реальная Ивонна де Гале не совпадает со сказкой, но и потому, что сам романтический герой не совпадает с самим собой, «срывается в пропасть» обыденного, – хотя и как будто не окончательно. В этом одна из тенденций, почерпнутых из опыта более позднего, неромантического времени конца XIX – начала XX вв. В то же время таинственное, демистифицируемое психологическое пространство романа амбивалентно – оно и реально, и ирреально, что углубляет смысловую многомерность произведения. Сказывается опыт не только романтического, но и символистского видения и письма.

В модели романтизма, связующей энтузиазм и скорбничество, первое не менее obviously представляло романтизм, высвечивало его другой важнейший модус – устремленности к идеалу. Романтическая модель Алена-Фурнье утрачивает связь с историческим временем, устремленность к идеалу у писателя мотивирована возрастной спецификой героя, это по-прежнему сущностное, но не универсальное начало юношеского сознания – поэта, писателя, героя.

Возрастной модус романтизма двуедин, он располагается на границе: молодости и зрелости, это скорее молодость в момент цветения иллюзий и расставания с ними, это возраст напряженных исканий, первой и единственной любви, которая призвана выявить всю энергию поисков и утверждения идеала. В любви находит воплощение едва ли не весь уто-

пический потенциал романтизма – поиски «голубого цветка», тайны, скрывающейся под покрывалом Изиды, философский синтез. Любовь в романтизме – страсть – одно из наиболее совершенных устремлений человеческого духа на пути к личностной и всечеловеческой утопической идентификации, на пути к счастью. Роман Алена-Фурнье впитывает воз дух нового времени.

В эстетике символизма, на рубеже эпох, отмечает В.М. Толмачев становится актуальной тема «возмездия» юности, литературовед связывает ее, в частности, с «Дикой уткой» Ибсена, где звучит мотив несчастья идеализма, отравляющего своего носителя, делающего «его бесчувственным к страданиям других людей» [6, с. 82]. Этот мотив юности как возмездия органично вписывался в общую парадигму относительности и размывания традиционных нравственных ценностей и акцентов в литературе эпохи – произведениях Селина и Пруста, Уайльда и А. Жиды. Аллен-Фурнье усматривает в юности – романтически, идеалистически устремленной – *возмездие*, обращенное, прежде всего, *против* самой юности. Но не только возмездие. Подобно романтикам первой половины XIX в., он усматривает в юности также высшую и абсолютную ценность. Массово ориентированное обретает многомерность, архетипическое оборачивается амбивалентностью воскрешаемого, созидаемого и демистифицируемого мифа о романтической любви.

#### Список использованных источников

1. Бегбедер Ф. Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей / Ф. Бегбедер. – М.: FreeFly, 2005. – 192 с.
2. Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы / Ж. Бреннер. – М.: Высшая школа, 1994. – 351 с.
3. Fournier Alain. *Le Grand Meaulnes* / Alain Fournier. – М.: Éd. du Progrès, 1971. – 280 p.
4. Un classique: *Le Grand Meaulnes d'Alain Fournier* // *Panorama du Livre*, Mai 2004. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.panoramadulivre.com/htmlfr/selec0405g.htm>
5. Андреев Л.Г. Импрессионизм=Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выразить / Л.Г. Андреев. – М.: Гелеос, 2005. – 320 с.
6. Толмачев В.М. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX вв. / В.М. Толмачев. – М.: Академия, 2003. – 496 с.

#### References

1. Begbeder, F. *Luchshiyе knigi XX veka. Poslednyaya opis` pred rasprodazhey* [The best books XX of a century. Last inventory before sale]. Moscow, FreeFly, 2005, 192 p.
2. Brenner, J. *Moya istoriya sovremennoy frantsuzskoy literatury* [My history of modern French literature]. Moscow, Vysshaya shkola, 1994, 351 p.
3. Fournier, Alain. *Le Grand Meaulnes*. Moscow, Éd. du Progrès, 1971, 280 p.
4. Un classique: *Le Grand Meaulnes d'Alain Fournier* // *Panorama du Livre*, Mai 2004. Available at: <http://www.panoramadulivre.com/htmlfr/selec0405g.htm>
5. Andreyev, L.G. *Impressionism=Impressionnisme: Videt`. Chuvstvovat`. Vyrzhat`* [Impressionism=Impressionnisme: To see. To feel. To express]. Moscow, Geleos, 2005, 320 p.
6. Tolmachov, V.M. *Istoriya zarubezhnoy literatury kontsa XIX – nachala XX veka* [History of foreign literature of the end of XIX – beginning XX century], Moscow, Akademiya, 2003, 496 p.

Розглядається роман Алена-Фурнье «Великий Мольн» в контексті традицій романтизму. На рівні роману подано процес переосмислення романтичної естетики літературою кінця XIX – початку XX ст. Проблема «Великого Мольна» як соціокультурного феномену уявляється репрезентативною, її осмислення дозволяє краще зрозуміти багато які явища літератури XX ст. – масового та немасового у функціонуванні та долі творів, що спираються на романтичні традиції, використовують романтичні принципи, прийоми, естетичні ресурси, співвідношення символізму та романтизму на межі століть.

*Ключові слова:* романтизм, романтична модель, романтичний герой, миф, архетип, романтична традиція.

Alain-Fournier`s novel «Le Grand Meaulnes» in a context of romanticism traditions is considered. At a level of the novel process of a romantic aesthetics reconsideration by the literature of end XIX – beginnings XX century. Problem of «Le Grand Meaulnes» as sociocultural phenomenon is representative, its judgement allows to understand better many phenomena of the literature of XX century – mass and not mass in functioning and destiny of the works, leaning romantic traditions, using romantic principles, receptions, aesthetic resources, a parity of symbolism and romanticism on a boundary of epoch.

*Key words: romanticism, romantic model, romantic hero, a myth, an archetype, romantic tradition.*

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 821.133.1

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

## **ЖАЛОБЫ И СЛЕЗЫ В ПАСТОРАЛИ ФЛОРИАНА «ГАЛАТЕЯ»**

На материале пасторали Флориана «Галатея» исследуется топос чувствительности в контексте культуры сентиментализма. В качестве основы эстетических поисков Флориана рассматривается пастораль Ренессанса – «Галатея» Сервантеса. Анализируется двойственность семиотики слез в литературе сентиментализма как соединение грустно-элегического и трогательно-приятного. Слезы оказываются не только знаком печали, но и выражением радости, смешивающихся друг с другом в единое идиллическое настроение. Акцентируется проблема языка как способа выражения эмоционального состояния в сентименталистской литературе.

*Ключевые слова: сентиментализм, топос чувствительности, слезы, пастораль, функции эмоции, традиции Ренессанса, идиллическое настроение.*

**В**есомая роль топоса чувствительности в культуре «эпохи повальной слезливости» (Л. Выготский) достаточно давно определена: существует множество исследований, так или иначе касающихся этой темы – прежде всего, социокультурных и психологических<sup>1</sup>. Ученые полагают, что с момента появления галантного дискурса (примерно с 1640-х годов) произошел поворот рефлексии к катарсису, и в конце XVII в. осуществилось «освобождение слёз» [12, с. 240]: благоговейность плача в культуре XVII ст., религиозная доминанта сменилась взглядом на слезы как на знак общей для людей чувствительности, «человеческой солидарности» [9, с. 643].

Не углубляясь в подробный обзор всех разнообразных источников, упомяну появившуюся еще в 1980-е гг. монографию А. Венсан-Бюффо «История слез в XVIII–XIX веках» [15] и переиздание в июне 2013 г. фундаментального исследования 1970 г. А. Кудрёз «Вкус к слезам в XVIII веке» [7]. Первая книга носит историко-культурологический характер: автор ее изучает формы и логику «слезной коммуникации», как она это называет, и в разделах, посвященных XVIII ст., демонстрирует связь вкуса к слезам со спецификой салонного общения, с чтением вслух и модой на патетические повествования, которые выступают своего рода компенсацией за скудость литературного запечатления тела и телесности. Начав с анализа особенностей эмоциональной жизни первой половины XVIII в., истории слез у героинь Прево (Мадонн Леско) и Ричардсона (Памела), Анна Венсан-Бюффо переходит к описанию салонных любовных историй, образа либертена середины столетия, а затем – к сентименталистской драматургии последней трети века, и наконец – к политико-юридическим текстам периода Революции, представляющих, по ее мнению, «апофеоз вкуса к слезам». Естественно, что фигура Флориана теряется на фоне идеологов 1780–1790-х годов, а ведь две главные пасторали писателя были опубликованы именно в это время: «Галатея» – в 1783, а «Эстелла» – в 1788 г.

---

<sup>1</sup> См., в частности, монографию Г. Фрея «Тайна слез» [11] или переведенную на русский язык «Историю меланхолии» [3].



Автор второй монографии, А. Кудрёз, рассматривая эволюцию понятий «пафоса», «патетики», обращает внимание на их связанность одновременно со сферами этики и эстетики, на то, что, с одной стороны, эпоха ставит вопрос о языке, которым должно быть выражено эмоциональное состояние в литературе, и задумывается над тем, может ли оно вообще быть адекватно выражено языковыми средствами, а с другой, решает проблему этико-педагогической функции эмоции: является ли поучительным, назидательным изображение грусти, страдания и т. п. Еще в конце XVII в. в словаре Французской академии слово «пафос» связывалось исключительно с речью оратора, более того – имело скорее негативную коннотацию, и лишь в Энциклопедии Дидро и Даламбера приобрело положительный смысл, не в последнюю очередь благодаря смещению толкования от понятия пафоса к понятию «патетика». Анализируя «Размышления о поэзии и живописи» Ж. Дюбо – одно из важнейших эстетических сочинений начала XVIII столетия, А. Кудрёз обращает внимание на то, что валоризация «чувства» при оценке произведения позволяет автору отойти от сосредоточенности на суждениях профессиональных критиков к учету восприятия произведения искусством публикой, показать, как это восприятие проникается чувствительностью. Не случайно, что в теоретических рассуждениях писателя последней трети века Мармонтеля большое место уделено стремлению разграничить патетическое и мелодраматическое. Автор монографии подробно анализирует сочинения Ретифа де ла Бретона и мадам де Тансен, Бакюлара д'Арно и Дидро, однако творчеству Флориана здесь также не нашлось сколько-нибудь значительного места.

Конечно, такое невнимание современных литературоведов к некогда популярному поэту и беллетристу объяснимо: еще А. Франс в начале XX в., **посвятив свою заметку Флориану**, отмечал перемену вкуса читателей: кажется удивительным, что для современников пасторальной моды 1780-х годов «Эстелла» или «Галатея» были важнее и ближе «Новой Элоизы» Руссо<sup>1</sup>, однако влияние создателя этих пасторалей было, хотя и сильным, но кратким. Кроме того, Флориан-баснописец сыграл и для своего времени более существенную роль, чем Флориан-прозаик. Значение прозы Флориана было, как кажется, важнее для русского читателя, чем для французского: как известно, именно через его перевод-переделку русская публика в начале XIX в. знакомилась с «Дон-Кихотом» Сервантеса, его воздействие было существенным для авторов русских сентименталистских повестей.

Вполне понятно, что история сентиментализма, рассмотренная в художественной перспективе, заслуженно выдвинула на первый план литературы фигуру Руссо – наиболее яркую, разносторонне одаренную и влиятельную. Однако представляется, что обращение к пасторальным сочинениям Флориана позволит много уточнить в эволюции литературных форм чувствительности конца XVIII в., **продемонстрирует, насколько последовательно сентименталистская натурализация пасторали** стремится усилить идиллическую модальность, в которой двойственное значение слезливости обретает иное наполнение, нежели в романстике рококо.

В самом деле, языком слез активно пользуются и персонажи «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» Прево, и герои «Жизни Марианны» Мариво. Однако «двусмысленная семиотика» [4, с. 135] этих слез была призвана продемонстрировать определенный разрыв между внешним способом выражения, знаком – и внутренним состоянием, эмоцией, что, в частности, является источником психологической неоднозначности характеров главных героинь обоих романов, амбигитивности их чувствительности. Двойное значение слез в сентиментализме наполнено другим смыслом: они соединяют в себе грустно-элегическое и трогательно-приятное, оказываются не только знаком печали, но и выражением радости, смешивающихся друг с другом в единое идиллическое настроение. Закономерно, что Флориан-пасторалист обратил внимание не на традицию пасторали барокко с ее антиномичным разведением трагического и комического (в первую очередь – на знаменитую «Астрею» (1605–1627) О. д'Юрфе), а на носящую синтетический характер пастораль Ренессанса – на «Галатею» (1585) Сервантеса.

---

<sup>1</sup> Объясняется это тем, что Флориан точно угадал веяние времени: «Он стал пастухом тогда, когда все прекрасные дамы были пастушками. Он говорил о природе и чувстве в обществе, которое хотело слышать только о чувстве и природе» [10].

По верному суждению С.И. Пискуновой, действие сервантесовской пасторали «развертывается в двух планах – “идеальном” и “реальном”, на метафорических “берегах Тахо”, где пасет свои стада прекрасная Галатея, и в “большом” мире, простирающемся от арагонских селений до каталонского побережья Испании, от Неаполя до северных берегов Африки» [3, с. 144]. Но при этом «большой» и «малый» миры не только взаимосвязаны и взаимопроницаемы, идеальный мир пасторали – притягательный и притягивающий к себе центр той «гармонической просветленности» [3, с. 146], которая все более расширяется и определяет общую атмосферу произведения испанского гения.

Идеал Флориана носит гораздо более локальный характер, не случайно повествователь его «Галатеи», описывая свои пасторальные мечты, восклицает: «Если бы я мог жить в деревне! Если бы был я обладателем домишка, окруженного вишневыми деревьями! За ними сразу же располагались сад, огород, поле и улья; ручей, обсаженный ореховыми деревьями, окружал бы мое царство, а мои желания не простирались бы дальше этого ручья» [1, с. 79]. Из многообразного фабульного лабиринта сервантесовского романа писатель XVIII в. оставляет лишь четыре главных любовных истории: Теолинды и Артидора, Тимбрио и Нисиды, Элисио и Галатеи и Бланка и Силеро (меняя в последнем случае имя пастуха на Фабиана). Причем, переделывая на сентименталистский лад пасторальный роман Сервантеса, Флориан не только существенно сокращает текст испанского автора, но и значительно изменяет его замысел. Сервантес, беседуя с воображаемыми читателями своего сочинения (любопытными и беспристрастными) вступает с ними в диалог: с одной стороны, они «с полным основанием не усматривают разницы между эклогой и поэзией народной», но смущен тем, что «они вместе с тем полагают, что те, кто в наш век посвящает ей свои досуги, поступает опрометчиво, издавая свои писания...». Сервантес возражает против такого пренебрежительного отношения: с его точки зрения, **эклоги (так он обозначает по существу все пасторальные сочинения)** «открывают перед поэтом богатства его родного языка и учат его пользоваться им для прекрасных своих и возвышенных целей...». Таким образом, цель сервантесовской пасторали – прежде всего, эстетическая и ренессансная – в духе «защиты и прославления родного языка». Кроме того, испанский писатель не смущается «обвинением в том, что я перемешал философические рассуждения пастухов с их любовными речами и что порою мои пастухи возвышаются до того, что толкуют не только о деревенских делах, и притом с присущей им простотою» – он не скрывает условности пастушества своих персонажей – «они – быть может, пастухи только по одежде». Это – своего рода содружество гуманистов, пребывающее в гармонии друг с другом и с природой. Не случайно слово «гармония» появляется уже в первых строках романа Сервантеса: «Все пастухи столь мелодично на инструментах своих заиграли, что одно наслаждение было их слушать, и в тот же миг, словно в ответ им, божественной гармонией зазвучали хоры великого множества птиц, ярким своим опереньем сверкавших в густой листве».

У Флориана же романский текст сразу начинается со стиха, в первой строке коего упоминаются «боли и пени», а вторая начинается словами «мои слезы» [1, с. 45]. А далее повествователь поясняет: «Таковы были жалобы Элисио, пастуха с берегов Тахо» [1, с. 46]. Задача Флориана, по его собственным словам, – это рассказ «о приключениях Галатеи и Элисио с прибавлением к ней историй об испытаниях, которым Амур подверг некоторых влюбленных», при этом в духе сентименталистской натурализации автор подчеркивает, что он описывает «нравы деревни». Как сентименталист, Флориан обращается к «чувствительному читателю»: «Вы, кто счастлив только в полях, вы, чувствительные души, для коих созерцание улыбочивой деревни, слушание живого водного источника – удовольствие столь же трогательное, что и доброе дело, вы сможете найти некоторую приятность, читая меня» [1, с. 47].

Разумеется, проблема языка, которым должны быть выражены эмоции, волнует и Флориана: он – современник того периода, когда просвещенный ум и чувствительная душа расходятся друг с другом, когда Жюли Леспинас в письме Кондорсе в апреле 1774 г. восклицает:

«Ах, боже мой! До чего же рассудительные люди холодны! Я давно их избегаю, мне кажется, у нас нет общего языка» (цит. по: [8, с. 147]).

Языковая перемена касается, прежде всего, слова «passion» – страсть: это понятие (как и понятие меланхолии) уже не связано (или не так тесно и однозначно связано) с пред-

ставлением о болезни (пусть даже и – высокой болезни), как это было не только в барокко, но и практически во всей литературной традиции до XVIII в. Напротив, оно обладает несомненной эмоциональной притягательностью, приносит удовольствие: так, в начале 4-й книги Флориан пишет «Отдаюсь тебе, нежная меланхолия; придай моим последним картинам тот сумеречный оттенок, который так нравится всем чувствительным сердцам. Не бойся их взволновать: слезы, которые ты вызываешь для нежных душ – то же, что роса для цветов» [1, с. 160]. Автор французской «Галатеи», таким образом, оказывается причастен к передаче того нового варианта меланхолии, который К. Юханнсон определяет как «наслаждение унынием» [4, с. 99]. Это наслаждение очевидно усиливается тогда, когда слезливо-меланхолическое настроение того или иного персонажа разделяют другие люди. Не случайно соперники в любви к Галатее, Элисио и Эрастро, решают стать друзьями: «дружба, без сомненья, утишит беды, которые причиняет нам любовь» [1, с. 49]. Сервантесовские «пытки ужасные», «стон безотрадный», «стенанья» и пр. (слова, звучащие в стихотворении юного отшельника, история которого у Флориана отодвинута от начала повествования ко второй книге и значительно смягчена) замещаются на «жалобы», «грусть», «вздохи». Частота использования слов «larmes», «pleurs», «reines», «souffrir» (1, с. 54–56, 58, 64, 68, 69 и т. д.) не создает атмосферы отчаяния и грусти, поскольку жалобы и слезы становятся, прежде всего, «гарантией чувствительности сердец, их добродетели»<sup>3</sup> «репрезентацией позитивной этической позиции»<sup>4</sup>. Слезы персонажей в произведении Флориана часто оказываются слезами радости [1, с. 51, 97, 132], к тому же любовные перипетии в нем, в конце концов, разрешимы: «нежное супружество венчает почти всегда долгую страсть» [1, с. 80], так что автор французской пасторали легко доводит до сказочно-благополучной развязки фабульные линии, оставшиеся у Сервантеса недописанными, незавершенными: «Сальвадор сочетал браком четырех влюбленных, и небо благословило их брак. Все их замыслы осуществились, они были счастливы, жили долго и всегда любили друг друга. Память о них до сих пор чтят в прекрасном краю, где они жили» [1, с. 198–199].

Анализ флориановской «Галатеи» в сопоставлении с сервантесовским романом выразительно демонстрирует различие между ренессансной напряженной гармонией любовного чувства, амбивалентными взаимопревращениями в этом чувстве «сладости» / «боли» и идилличностью трогательных, умилительных нежных переживаний сентименталистских героев. Одновременно можно заметить и весьма существенное расхождение между типом эмоциональности в романтизме и сентиментализме. Феномен быстрого забвения Флориана-пасторалиста в большой степени связан с тем, что простота и мягкость любовных пеней и радостей его героев, способность к солидарному сопереживанию оказались невостребованными в период валоризации бурных максималистских романтических страстей, их исключительности и субъективности. Возможно, именно потому, что в русской литературе можно обнаружить более тесную, чем на Западе, связь сентиментализма с романтизмом, Флориану суждено было сохранить свою популярность и оказать серьезное влияние на сентиментально-романтическую поэтику В.А. Жуковского<sup>5</sup>.

#### Список использованных источников

1. Florian J.-P.-C. de Galatée, roman pastoral imité de Cervantes / J.-P.-C. de Florian. – Paris: Didot l'ainé, 1789. – 152 p.
2. Сервантес. Галатея / Сервантес. – М.: Правда, 1961. – 392 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tululu.org/read65187/>
3. Пискунова С.И. Поэзия и правда (о «Галатее» Сервантеса) / С.И. Пискунова // Испанская и португальская литература XII–XIX веков. – М.: Высшая школа, 2009. – 584 с.
4. Юханнсон К. История меланхолии / К. Юханнсон. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 320 с.

<sup>3</sup> Как и у Прево, только без его игровой двусмысленности – см. [6, с. 125].

<sup>4</sup> Так обозначает функцию слез в «Жизни Марианны» Мариво А. Артоллан-Брамаи [5, с. 142].

<sup>5</sup> Как известно, сентименталистом Жуковский представал в концепции А.Н. Веселовского, романтиком – в истолковании Г.А. Гуковского – и «оба правы».

5. Artholan-Brahmia A. Les larmes de Marianne: signes des pleurs et sonde des cœurs / A. Artholan-Brahmia // *Littérature classique*. – Paris: Armand Colin, 2007. – Vol. 1. – № 62. – P. 135–147.
6. Chapiro F. Du corps au cœur : la fonction morale du pathétique dans Manon Lescaut / F. Chapiro // *Littérature classique*. – Paris: Armand Colin, 2007. – Vol. 1. – N 62. – P. 123–134.
7. Coudreuse A. Les goûts des larmes au XVIII siècle / A. Coudreuse. – Paris: PUF, 1970. – 2-ème éd. – Paris: Desjonquères, 2013. – 313 p.
8. Coudreuse A. La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII siècle: étude de quelques exemples / *Pratiques de la rhétorique de l'Antiquité au XVIII siècle / A. Coudreuse // Modèles linguistiques*. – Tome XXIX, année 2008. – Vol. 58. – P. 147–162.
9. Delon M. Larmes / M. Delon // *Dictionnaire européen des Lumières*. – Paris: PUF, 1997. – 1129 p.
10. France A. Le chevalier de Florian: les Félibres à la fête de Sceaux / A. France // *La vie littéraire*. – Paris: Calmann-Lévi, 1921. – URL: [fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Chevalier\\_de\\_Florian:\\_Les\\_Felibres\\_a\\_la\\_fete\\_de\\_Sceaux](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Chevalier_de_Florian:_Les_Felibres_a_la_fete_de_Sceaux).
11. Frey H. The Mystery of Tears / H. Frey. – Minneapolis: Winston Press, 1985. – 174 p.
12. Hénin E. Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante / E. Hénin // *Littérature classique*. – Paris: Armand Colin, 2007. – Vol. 1. – N 62. – P. 223–244.
13. Mauclair Poncelin P. Le plaisir des larmes, un plaisir vertueux / P. Mauclair Poncelin // *CREC (Centre des Recherches en Civilisation britannique)*. – Paris, 2011. – URL: [crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/02\\_Mauclair.pdf](http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/02_Mauclair.pdf)
14. Mullan J. Feeling and Novels / J. Mullan // *Rewriting the self: Histories from the Renaissance to the present*. – London: Porter, Roy, 1997. – P. 119–120.
15. Vincent-Buffault A. Histoire des larmes XVIII–XIX siècles / A. Vincent-Buffault. – Paris: Rivages, 1986. – 260 p.

#### References

1. Florian J.-P.-C.de. Galatée, roman pastoral imité de Cervantes. Paris, Didot l'ainé, 1789, 152 p.
2. Servantes. *Galateya* [Galateya]. Moscow, Pravda, 1961, 392 p. Available at: <http://tulu-lu.org/read65187/>
3. Piskunova, S.I. *Poeziya i pravda* [Poetry and truth]. *Ispanskaya iportugalskaya literature XII – XIX vekov* [Spanish and Portuguese literature of XII–XIX centuries]. Moscow, Vysshaya shkola, 2009, 584 p.
4. Yukhannson, K. *Istoriya melankholiyi* [History of melancholy]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2012, 320 p.
5. Artholan-Brahmia, A. Les larmes de Marianne: signes des pleurs et sonde des cœurs. *Littérature classique*. Paris, Armand Colin, 2007, vol. 1, no 62, pp. 135-147.
6. Chapiro, F. Du corps au cœur: la fonction morale du pathétique dans Manon Lescaut. *Littérature classique*. Paris, Armand Colin, 2007, vol. 1, no 62, pp. 123-134.
7. Coudreuse, A. Les goûts des larmes au XVIII siècle. Paris, PUF, 1970, 2-ème éd., Paris, Desjonquères, 2013, 313 p.
8. Coudreuse, A. La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII siècle: étude de quelques exemples / *Pratiques de la rhétorique de l'Antiquité au XVIII siècle. Modèles linguistiques*, tome XXIX, année 2008, vol. 58, pp. 147-162.
9. Delon, M. Larmes. *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, PUF, 1997, 1129 p.
10. France, A. Le chevalier de Florian: les Félibres à la fête de Sceaux. *La vie littéraire*. Paris, Calmann-Lévi, 1921. Available at : [fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Chevalier\\_de\\_Florian:\\_Les\\_Felibres\\_a\\_la\\_fete\\_de\\_Sceaux](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Chevalier_de_Florian:_Les_Felibres_a_la_fete_de_Sceaux).
11. Frey, H. The Mystery of Tears. Minneapolis, Winston Press, 1985, 174 p.
12. Hénin, E. Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante. *Littérature classique*. Paris, Armand Colin, 2007, vol. 1, no 62, pp. 223-244.
13. Mauclair Poncelin, P. Le plaisir des larmes, un plaisir vertueux. *CREC (Centre des Recherches en Civilisation britannique)*. Paris, 2011. Available at: [crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/02\\_Mauclair.pdf](http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/02_Mauclair.pdf)

14. Mullan, J. Feeling and Novels. Rewriting the self: Histories from the Renaissance to the present. London, Porter, Roy, 1997, pp. 119-120.
15. Vincent-Buffault, A. Histoire des larmes XVIII–XIX siècles. Paris, Rivages, 1986, 260 p.

На матеріалі пасторалі Флоріана «Галатея» досліджується топос чуттєвості в контексті культури сентименталізму. Як основа естетичних пошуків Флоріана розглядається пастораль Ренесансу – «Галатея» Сервантеса. Аналізується подвійність семіотики сліз в літературі сентименталізму як поєднання сумно-елегічного та зворушливо-приємного. Сльози стають не тільки знаком смутку, але й вираженням радості, що змішуються один з одним в єдиний ідилічний настрій. Акцентується проблема мови як засобу вираження емоційного стану в сентименталістській літературі.

*Ключові слова: сентименталізм, топос чуттєвості, сльози, пастораль, функції емоції, традиції Ренесансу, ідилічний настрій.*

Sensitivity topos in context of sentimentalism culture is investigated on a material of Florian's pastoral «Galateya». As a basis of Florian aesthetic searches the pastoral of the Renaissance – Servantes' «Galateya» is considered. The duality of tears semiotics in the literature of sentimentalism as connection sadly-elegiac and touching-pleasant is analyzed. Tears appear not only a sign on grief, but also expression of the pleasure, mixing up with each other in uniform idyllic mood. The problem of language as way of expression of an emotional condition in sentimentalistic literature is accented.

*Key words: sentimentalism, sensitivity topos, tear, a pastoral, functions of emotion, tradition of the Renaissance, idyllic mood.*

*Одержано 23.03.2015.*



УДК 821.161.1

**О.А. СЕТЬКО,**  
*ученый-исследователь,  
преподаватель русского языка и литературы  
УО «Могилевский государственный областной лицей № 1» (Беларусь)*

## **ОБРАЗ МАРИНЫ МНИШЕК В. ХЛЕБНИКОВА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX–XX вв.**

В статье исследуется исторический образ Марины Мнишек в одноименной поэме В. Хлебникова. Поэма, созданная в 1912–13 гг., отразила интерес творческой элиты Серебряного века к образу роковых красавиц. Поэма является диалогом-дискуссией Хлебникова с предшественниками – А.С. Пушкиным и А.Н. Островским.

*Ключевые слова: панславянизм, польская тема, славянская эстетика, общеславянская идея, диалог, полемичный сюжет.*

**И**сторический образ Марины Мнишек оживает в одноименной поэме В. Хлебникова, созданной в 1912–1913 гг. Польская тема, декорированная мотивом бунта, возникает на фоне увлечения Хлебникова панславянизмом.

С осени 1908 г. В. Хлебников входит в круг петербургских символистов, посещает «башню» Вяч. Иванова<sup>1</sup>, заседания «Академии стиха». Под впечатлением панславянских идей поэт пишет «Воззвание учащихся славян» (1908), где упоминает о немецких городах со славянскими именами – Данциге и Любеке; в декабре 1909 г. в письме Хлебникова читаем: «Меня зовут здесь Любек и Велимир» [1].

В. Хлебников считает своими учителями М. Кузмина и А. Ремизова, за честь которого готов вступить, жертвуя собственной жизнью. Объединило Хлебникова и Ремизова общее увлечение древнерусской культурой и интерес к возможному обновлению поэтической речи за счет обращения к фольклорным источникам. Однако уже в 1910 г. Ремизов иронично изобразит Хлебникова, отдалившегося к тому времени от друзей-символистов, в повести «Крестовые сестры»: в абсурдных идеях героя (Плотников) прочитывается идейно-эстетическая программа будущего будетлянина – стремление стать Председателем земного шара.

Тема дохристианской Руси, унаследованная от Ремизова, угадывается в творчестве Хлебникова и после сближения с футуристами («Девий бог», «Внучка Малуши», «Дети выдры» и др. произведения 1909–1913 гг.).

Интерес к историческому образу Марины Мнишек возник у Хлебникова неслучайно. Боснийский кризис 1908 г., в центре которого оказались южные славяне, мог стать одной из причин, побудившей поэта заняться изучением славянской истории.

Образ Марины Мнишек оказался востребованным в эпоху Серебряного века, поскольку соответствовал представлениям творческой элиты о роковой женщине. Если героини И. Бунина, М. Цветаевой и др. красотой, гордостью и непокорством опосредован-

---

<sup>1</sup> Статья Вяч. Иванова «Мечты о народе-художнике» (1907) увлекла Хлебникова идеей о всеславянском языке. Заочное (письменное) знакомство с Ивановым состоялось в марте 1908 г., личное – летом этого же года.

но указывают на царственный прототип, то для многих авторов М. Мнишек – полноправный персонаж.

Одним из ранних текстов, где появляется образ красавицы-польки, является легенда-апокриф<sup>2</sup> «Житие преподобного отца нашего Моисея Угрина»<sup>3</sup>, пересказанное в начале XX в. в качестве иллюстрации одной из авторских идей<sup>4</sup> в книге Розанова «Люди лунного света»<sup>5</sup>.

Общеизвестно, что о собственных рукописях В. Хлебников не заботился: терял их в многочисленных поездках, неоднократно редактировал – все это затрудняет исследование истории создания, определение исходного варианта, датировки, атрибутирование произведений Хлебникова сегодня<sup>6</sup>. Часть произведений составлена и опубликована друзьями поэта из разрозненных листов рукописей и черновиков<sup>7</sup>. Текст поэмы «Марина Мнишек» также дошел до нас не в авторской пагинации, что позволяет провести аналогию с апокрифами.

Сюжет поэмы «Марина Мнишек» могла подсказать В. Хлебникову брошюра А.Н. Штылько и К.Н. Малиновского «300-летие освобождения Астрахани от мятежной шайки Заручного и Марины Мнишек». Брошюра, изданная в Астрахани в 1914 г., хранилась в семейной библиотеке, и ее, предположительно, мог читать юный Хлебников<sup>8</sup>.

Несколько раз образ прекрасной польки мелькнет и в других произведениях Хлебникова. Например, в стихотворении «Конь Пржевальского», где Хлебников наравне с «ославяненной» Марией Вечорой упоминает и Марину Мнишек – прекрасную польку, увлекшую лирического героя «в леса, ущелья, пропасти»:

*Гонимый кем – почему я знаю?*

*Вопросом поцелуев в жизни сколько?*

*Румынкой, дочерью Дуная,*

*Иль песнью лет про прелесть польки [4, с. 63].*

Румынка Мария Вэцера принимает по воле автора более славянское имя – Вечора, а противоречащая восточному представлению о поведении женщины непокорность румынской баронессы, представленная как национальная черта характера, позволяет Хлебнико-

<sup>2</sup> По утверждению Д. Мережковского, сделанному в книге «Тайна Запада. Атлантида-Европа» (1929–1930), «Житие препод. Моисея Угрина повторяет Аттисов миф» [2].

<sup>3</sup> В сюжете этого апокрифического жития Моисей ради служения Христу отказывается от соединения с влюбленной в него богатейшей «ляхиной» («женщиной [из ляшской земли], благородной, красивой и молодой, имевшей большое богатство и великую власть»), хотя этот отказ ведет его к физическому увечью (насильственному оскоплению). Несмотря на лишения и страдания, Моисей остается крепок в своей любви к братьям во Христе. Напомним, что Михаил – русифицированная версия библейского имени Моисей.

<sup>4</sup> В. Розанов полностью перепечатывает Житие из Киево-Печерского патерика, снабжает его комментариями, отражающими его собственное, розановское, **отношение к проблеме пола**, выраженное в т. н. мистическом пансексуализме и отрицании идеи христианской аскезы.

<sup>5</sup> «Житие» было переписано специально для Розанова А. Ремизовым, а затем стилизовано и подарено в рукописи поэту Михаилу Кузмину, восхищавшемуся повестью. На страницах книг Ремизова и Розанова происходило общение двух писателей, выстраивающееся вокруг истории о М. Угрине. См.: [3].

<sup>6</sup> Кроме того, к причинам, затрудняющим работу с наследием поэта, следует отнести частичную утрату архива Н.И. Харджиева, содержащего уникальные рукописи Хлебникова и других представителей русского авангарда, а также закрытый статус уцелевшей части архива (по завещанию владельца) до 2019 г.

<sup>7</sup> В текстологии В. Хлебникова до сих пор много вопросов. Одна из наиболее ранних работ по данной проблеме – Хлебников В. Неизданные произведения / под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. – М.: ГИХЛ, 1940. – 492 с. Современные текстологические исследования наследия В. Хлебникова: Дуганов, Р.В. Велимир Хлебников и русская литература: Статьи разных лет. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. – 384 с.; Арензон Е.Р. О значимости датировок для понимания литературной биографии В. Хлебникова / Е.Р. Арензон // Творчество В. Хлебникова и русская литература. Материалы IX Международных Хлебниковских чтений 8–9 сентября 2005 г. – Астрахань, Издательский дом «Астраханский университет». – С. 187–193; Старкина, С. Хлебниковская текстология, или О циклизации поэтических произведений Хлебникова / С. Старкина // Russian Literature. – 2004. – Vol. LV. – № I / II / III. – P. 431–452 и др.

<sup>8</sup> Этого вопроса касается А. Парнис [5].

ву использовать образ в качестве иллюстрации к призыву в «Воззвании учащихся славян»: «Долой Габсбургов!..» [6].

Однако, кроме связи с современным культурным контекстом, важен и тот факт, что в поэме «Марина Мнишек» В. Хлебников вступает в диалог-дискуссию с литературными предшественниками – А.С. Пушкиным и А.Н. Островским.

Наследуя пушкинский сюжет, Хлебников развивает действие, вставив сцену объяснения Марины и Дмитрия у фонтана. Поэт-будетлянин выступает не только как продолжатель Пушкина, но и как создатель альтернативного (мифологизированного) прочтения событий.

А.С. Пушкин в драме «Борис Годунов» изображает свою героиню в русле апокрифической традиции: это «странная красавица», одолеваемая «одной страстью: честолюбием», она «смело переносит войну, нищету, позор... в тоже время ведет переговоры с польским королем, как коронованная особа, с равным себе и жалко кончает свое буйное и необычайное существование» [7, с. 294]. Не ставя целью проследить судьбу героини, Пушкин «теряет» ее следы, ограничивая роль Марины только воздействием на Дмитрия Самозванца, не оставляя ей места в развитии сюжета. Марина в представлении Пушкина – «катализатор» амбиций Г. Отрепьева и пешка в религиозных планах польской католической элиты, хотя и сама она амбициозна – мечтает о короне. Пушкин вносит в драму любовную интригу, заставляя Отрепьева влюбиться в гордую красавицу Мнишек, «чтобы лучше оттенить ее необычный характер» [7, с. 294], однако именно Марина умело направляет в нужное ей русло помыслы и энергию самозванца. Поэт сожалел, что «уделил ей только одну сцену», и обещал вернуться к работе над образом: «она волнует меня, как страсть. Она ужас до чего полька...» [7, с. 294].

В драме «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) А.Н. Островского, творчество которого Хлебников хорошо знал<sup>9</sup>, определяющими для образа Марины Мнишек становятся слова: «Мне нравится царицей быть московской, а царь Москвы и неуклюж и груб» [8].

В представлении Островского Марина не инициатор похода на Москву, не коварная искусительница, а прежде всего невеста, приехавшая к жениху, понимающая природу мужской страсти и желающая хотя бы отчасти упрочить свое будущее:

*Ты знаешь сам, какой тяжелой цепью  
Взаимных клятв, обетов, вздохов нежных  
Мы связаны с державным женихом.  
Как верны мы, и я и он, друг другу!  
И вот за то должна я в заключение  
Сидеть и ждать, когда угодно будет  
Великому царю с собою вместе  
Меня на трон московский посадить.  
Смешной народ, обычаев старинных  
Он изменить не может <...>*

Сравнять меня с собой у вас есть средство –  
Короновать меня. Перед царицей  
Вы можете тогда склонять колена,  
Не унижаясь, – я тогда без страха  
Могу обнять, как равного, тебя [8].

Если А.С. Пушкин в драме «Борис Годунов» и А.Н. Островский в драме «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» отводят Марине Мнишек всего несколько эпизодов, то Хлебников создает произведение, где Марина Мнишек уже не эпизодический персонаж, как это было у авторов XIX в., а главная героиня.

Центральные сцены поэмы – объяснение Марины и Дмитрия (он назван в поэме «помолвленным женихом», «юношей», но не своим именем и не Самозванцем), бал у Сапег и финальная сцена – Марина в темнице. Сопутствующие сцены, описывающие в общих чертах происходящие на Руси события, служат только фоном повествования, придавая эпический колорит произведению. Из важных деталей выделяется желание безымянно-

<sup>9</sup>Так, претекстом рождественской сказки В. Хлебникова «Снежимочка» (1908) была, по признанию самого автора, пьеса А.Н. Островского «Снегурочка» (1873). См.: [9].

го Лжедмитрия добьется любви Марины: «Я оценю за плаху ложе» [4, с. 290], что отсылает нас к разработанной А. Пушкиным теме Клеопатры.

Если основные характеристики пушкинской красавицы-польки – честолюбие и умение использовать свою красоту в корыстных целях (лаской и угрозами Марина добивается от Отрепьева-Лжедмитрия ожидаемого решения: «Заутра двину рать» [10, с. 401]), то Хлебников, не отступая от традиционной пушкинско-карамзинской линии, смягчает негативные коннотации, добавляя к ним полушутливый контекст разговора с Димитрием, переносящий Марину в мир грез:

*И думает Марина:*

*Сам польский король будет саном ее деверь.*

*К ее ногам красивым током,*

*Царицы белого плаща,*

*Упали юг, восток и север* [4, с. 292].

Красоте и равнодушию пушкинской Марины Хлебников противопоставляет изящество, мудрость и рассудительность:

*Я*

*Если и слыву всех польских дев резвей*

*В мазурке, пляске нежной,*

*В одежде панны белоснежной,*

*То знайте, нет меня трезвей,*

*Когда я имею дело с делом:*

*Я спорю с старцем поседелым* [4, с. 285–286].

В отличие от Пушкина, наделившего свою героиню коварностью и лукавостью, Хлебников делает Мнишек прямолинейной в своих амбициях. Его Марине важно с самого начала открыто озвучить свои амбициозные желания, а поклонник должен сам принять решение, что делать:

*Смотрит ласково, прищурясь, и добавляет:*

*«Я не обещаю и не обольщаю,*

*Но, юноша, заключите свои самые пылкие желанья*

*В самую ужасную темницу:*

*Пока я не московская царица,*

*Я говорю вам: до свиданья!»* [4, с. 286].

Если у Островского Марина красива, свободолюбива и горда:

*Литовские красавицы не то!*

*В очах огонь, в речах замысловатость!*

*То ласкою безмерно дарят.*

*То гордостью нежданною окинут.*

*Им приказать нельзя, нельзя принудить*

*Любить тебя; а долго и прилежно*

*Ухаживать тебя они заставят* [8],

то хлебниковская Марина четко формулирует желание творить добро и приносить пользу<sup>10</sup>, решить вековой спор расколотого христианства (несмотря на то, что ксендз внушает ей отнюдь не миролюбивую необходимость вернуть Восток в лоно католичества):

*Везде затихнут мятежи,*

*Могучим чувством трепеща*

*Исполнить волю госпожи.*

*Ее удел слепой успех.*

*Она примирит костел с Востоком* [4, с. 292].

Марина в поэме В. Хлебникова – единственная в ряду предшественниц, выбранная женихом. А.Н. Островский и А.С. Пушкин выстраивают любовную линию таким образом,

<sup>10</sup> Интересно, что в драме А.Н. Островского столь явно выраженным желанием делать добро и восстанавливать растерзанную Смутой Русь обладает не Марина, появление которой ограничено несколькими эпизодами, а сам Димитрий-самозванец.

что происходит неизбежная гендерная рокировка, завуалированный выбор жениха невестой: очарованный красотой прекрасной польки, Лжедмитрий готов добиваться возлюбленной ценой жизни. Хлебников же создает вокруг образа Марины модель брачного поведения с мужским доминированием, типичную для восточных славян, что подчеркивает идею славянского единства.

Споря с Островским, развивавшим женственную линию образа Марины-невесты с акцентом на ее рациональности, Хлебников наделяет героиню детской непосредственностью, умением искренне радоваться предстоящему событию – возможности стать царицей. Героиня Островского заранее продумывает пути отступления, обеспечение собственного тыла:

*...слабые и робкие созданья,  
Мы, женщины, всю жизнь у вас под властью,  
И только раз, когда страстей горячка  
Безумная кипит в душе мужчины,  
Холодностью и строгостью притворной –  
Имеем мы и власть над ним и силу.  
В земле чужой нам золото и жемчуг  
Не лишние, алмазы – те же деньги.  
Он нам с тобой полцарства обещает,  
Короновать меня царицей хочет;  
Но я боюсь, что сам-то он недолго  
Процарствует [8] –*

у Хлебникова же чувственная и не по годам развитая полька «возвращена» в нежный возраст, где уместна детская непосредственность, искренняя радость от неожиданной возможности стать царицей. Рядом со степенным, седым отцом её юность и чистота особенно заметны. С помощью глагола «лепечет» в сцене, где дочь сообщает отцу важные вести о судьбоносных перспективах, поэт дает понять, что Марина – дитя, не осознающее политической подоплеки происходящего, и потому она непорочна:

*Марина села на колени  
К отцу <...>  
Рукой седины обнимает  
И пиру радостно внимает.  
Вся раскрасневшись, дочь прильнула  
К усов отцовских седине  
И, в шуме став с ним наедине,  
Шепнула:  
«Тату! Тату! Я буду русская царица!» <...>  
С усмешкой полуважной, полузабавной  
Девушка думает о доле самодержавной [4, с. 287–289].*

Согласно Хлебникову, Марина – не захватчица, ведь колокола Кремля сами призвали ее на трон:

*Давно ль Москва в свои кремли  
Ее звала медноглаголым гулом.  
<...> Давно ль царицей полумира  
Она вошла в свою столицу... [4, с. 296–297].*

Роль хлебниковской героини измеряется не только жаждой занять трон, но и влиянием на культуру и быт Москвы. Марина принесла с собой польское изящество даже в военную сферу:

*И сестры месяца – секиры  
Умели стройно наклониться [4, с. 292].*

Хлебников никак не поддерживает драматизированный сюжет Островского, вложившего в уста Марины мысли о ментальных различиях поляков и русских, основанные на осознании разницы культурно-сословных позиций самой Марины и ее жениха:

*...кто знает, после свадьбы  
Каков он будет! Грубая природа*



*В нем скажется. Отец, ты знаешь, з чата  
Nie budzie pana [8].*

К началу XX в. этот аспект уже не был столь актуален, как это было во второй половине XIX в., панславянские идеи поэта также предполагали использование «примиряющей» модели творчества.

Интересно, что никто из предшественников Хлебникова, создавая образ прекрасной Марины, не останавливался на такой яркой детали, как сон, несмотря на огромный потенциал этого концепта. В спокойном дыхании и спокойном сне, соратнике чистой совести, прочитывается духовная чистота Марины:

*Блошанку дева с плеч спускает  
И тушит бледную свечу.  
И слабо дышит, засыпает [4, с. 289].*

Еще одна важная параллель между пушкинской Мариной и хлебниковской – имплицитная «царственность», признание за своей героиней (у Пушкина опосредованно, у Хлебникова – прямо) права на царский венец.

Так, основой пушкинского образа Марины Мнишек становится характеристика Н. Карамзина, данная им в «Истории государства Российского»: «Между тѣмъ Марина, оставленная мужемъ и Дворомъ, не измѣняла высокоумію и твердости въ злосчастіи ... Она писала къ Королю: «Счастіе меня оставило, но не лишило права Властительскаго, утвержденного моимъ Царскимъ вѣнчаніемъ и двукратною присягою Россіанъ» [11, с. 189].

По версии Хлебникова, забытая всеми, не знающая ничего о сыне, Марина, страдающая от разлуки с ребенком и смены царственного венца на положение беглянки-узницы, медленно сходит с ума. В финале поэмы Марина гибнет в темнице, оставаясь при этом в авторском понимании русской царицей:

*Смерть, милостивая смерть! Имей же жалость!  
Приди утоли ее усталость.  
Осталась смерть — последнее подобие щита!  
А сзади год стыда, скитанья, нищета  
<...> Так погибала медленно в темнице  
Марина, русская царица [4, с. 296].*

Поэт превращает Марину в обезумевшую с горя от разлуки с сыном и с возлюбленным женщиной, при этом сохраняя ей память о прекрасном прошлом, что лишь усугубляет безумие:

*Москвы струя лишь озарится  
Небесных пламеней золой,  
Марина, русская царица,  
Острога свод пронзит хулой.  
«Сыну, мой сыну! Где ты?»  
Ее глаза мольбой воздеты,  
И хохот, и безумный крик,  
И кто-то на полу холодном  
Лежит в отчаяньи бесплодном.  
<...>Потом вдруг встанет и несется  
В мазурке легкокрылой,  
С кем-то засмеется, улыбнется,  
Кому-то шепчет: «Милый».  
Потом вдруг встанет, вся дрожа,  
Бела, как утром пороша,  
И шепчет, озираясь: «Разве я не хороша?»  
Вдруг к стражу обращается, грозна:  
«Где сын мой? Ты знаешь! — с крупными слезами,  
С большими черными глазами.—  
Ты знаешь, знаешь! Расскажи!»  
И получает краткое в ответ: «Кат зна!»  
«Послушай, послужи:  
Ты знаешь, у меня казна.*

*Освободи меня!»* [4, с. 298–299].

В сумасшествии Марина сохраняет те же черты, которыми обладала и ранее в здравии: умение радоваться, инфантильное переживание за свою красоту, умение и желание танцевать, нежность и неимоверные страдания от разлуки с сыном – такова, согласно Хлебникову, настоящая Марина Мнишек.

Хлебников поддерживает одну из легенд о гибели польской красавицы – в подземелье Коломенского Кремля, в башне, позже названной «Маринкиной» (башня имела и другие названия: Коломенская, Круглая, Наугольная).

Это же предание использует в романе «Волга впадает в Каспийское море» (1929) Б. Пильняк. Чтобы подчеркнуть мистическое, колдовское начало героини, писатель вводит в текст фольклорное коломенское предание<sup>11</sup>, согласно которому Марина, избежав смерти, превратилась в птицу (сорока-ворона) и теперь летает над Россией.

В изображении Б. Пильняка **тьнь Марины Мнишек скрывает любовную историю героини**: Римма встречалась с возлюбленным «в развалинах кремлевской Маринкиной башни, на пустующих барках <...> Маринкина башня хранила в себе не только смерть Марины Мнишек, но и любовь Риммы» [12, с. 265]. Настоячивое соединение Пильняком имени Марины Мнишек с мотивом смерти и разрушения усиливает деструктивный элемент в сложившемся стереотипе восприятия исторического образа великой польки.

Говоря о диалоге и полемике Хлебникова с Пушкиным и Островским, важно понимать, что в XIX в. тема русско-польских отношений в литературе обусловлена историко-политическим фоном, а в начале XX в. польская тема у русских авторов подсвечена эстетическими причинами. В частности именно польская литература служила одним из культурных каналов, по которым в Россию проникал модернизм и одно из ярчайших в истории русской культуры явлений – символизм.

Кроме того, именно пушкинский сюжет открывал перед Хлебниковым возможности для мифотворчества<sup>12</sup>. Поэт изображает картину Смуты, в которой прочитывается призыв к объединению славян: чистая польская дева Марина, в сердце которой рождается идея примирить Восток и Запад, становится первой русской коронованной царицей.

К временам «Слова о полку Игореве», когда объединение славян было сверхнеобходимо, отсылает элемент традиционного для древнерусской литературы штампа – плача. Марина скорбит о разрушенных надеждах:

*Плачьте, плачьте, дочери Польши!  
Надежд не стало больше* [4, с. 298].

Исторический документализм чужд Хлебникову, история как таковая интересует его в качестве фона повествования или в качестве источника фольклора и мифов, помогая актуализировать тот или иной замысел. Русско-польские события, таким образом, вписались в концепцию панславизма.

Следует отметить, что внимание к славянской идее не было довлеющим в творческом сознании Хлебникова. Азиатская тема и мотивы звучат в поэме «Хаджи-Тархан», в повести «Охотник Усагали»; индийской мифологией пронизан стих «Меня приносят на слоновых...»; славянской мифологией наполнены стихи «Перун», «Ночь в Галиции» и др.; подзаголовок рассказа «Закаленное сердце» («Из черногорской жизни») отсылает читателя к истории южных славян-черногорцев.

Общеславянская идея подкреплялась у Хлебникова автобиографическими перипетиями: по материнской линии (род Вербицких) поэт считал себя украинцем, а склонность к благородному бунту – неотъемлемым национальным правом [14]. При этом украинское не противопоставляется Хлебниковым другим языкам или культурам, а входит в понятие «общеславянского», ведь у поэта «язык с языком сходятся» [15]. Местом рождения (Вольнь) объясняется некоторыми исследователями и мемуаристами большое количество украинизмов в произведениях поэта: «украинский язык, оставшийся до сего време-

<sup>11</sup> Подробное исследование фольклорного мотива, связанного с пребыванием М. Мнишек в Коломне и отраженного в романе, см. [13].

<sup>12</sup> «Хлебников – мифотворец, мифологический художник, создатель самого, быть может, поразительного поэтического мифа новейшего времени» [14].

ни более непосредственным и свежим, сохранившим еще звуковую символику, был необходим Хлебникову, занятому в то время исканиями в области языка» [16]. Нельзя не отметить и мнение исследователей, согласно которому «Хлебников ввел украинизмы в русскую поэзию, не связывая их с украинской тематикой, исключительно под предлогом расширения словаря русского. У Хлебникова: ‘чоботы’, ‘чарторый’, ‘кигитки, киги’, ‘вырей’, ‘мавка’, ‘дереза’, ‘клуня’, ‘млын’, ‘крученный паньч’ – затем перешедший к Пастернаку, и т. д.» [14].

Этой же цели следовали и опыты с польским языком: знаменитое польское «Не поволям!» («Мои глаза бредут, как осень...» [4, с. 54]), как и полученный Мариной Мнишек ответ тюремного сторожа: «Кат зна!» [4, с. 289], – это не языковые цитаты, а широкие культурные образы [15].

Неразличение польских и украинских элементов в поэтике Хлебникова делает их синонимичными, подчеркивая их культурно-историческое равенство. Подобное взаимопроникновение польской и украинской культур происходило в ранних произведениях Н.В. Гоголя, под впечатлением которого Хлебников создает рассказ «Велик-день (подражание Гоголю)» (1911).

Таким образом, общеславянская идея объединила в «Марине Мнишек» польское, русское и украинское начала: в поэме немало украинизмов («гайдамаки», «мамо» и др.), и сама Марина использует модель украинской речи в общении с сыном: «Сыну, мой сыну!» [4, с. 298].

Образ прекрасной Марины Мнишек позволил В. Хлебникову выстроить полемичный по отношению к творчеству предшественников сюжет, в котором польская красавица предстает не честолюбивой и амбициозной, а детски невинной, чистой, волей судьбы ставшей русской царицей. Следует помнить и об имплицитном «объединяющем» потенциале образа, призывающем к примирению славян.

Возможно, Марина Мнишек представлялась В. Хлебникову воплощением гармонии мира, к которой поэт стремился как в жизни, так и в создаваемом им художественном мире.

#### Список использованных источников

1. Шишкин А. Велимир Хлебников на «Башне» Вяч. Иванова [Электронный ресурс] / А. Шишкин // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 17. – С. 141–167. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/h/hlebnikow\\_w/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/h/hlebnikow_w/text_0070.shtml)
2. Мережковский Д. Тайна Запада. Атлантида – Европа [Электронный ресурс] / Д. Мережковский. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=102539&p=64>
3. Козьменко М. Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова [Электронный ресурс] / М. Козьменко. – Режим доступа: <http://users.kaluga.ru/kosmorama/kozmenko.html>
4. Хлебников В.В. Лирика / В.В. Хлебников. – Минск: Харвест, 1999. – 480 с.
5. Парнис А.Е. Комментарии. Хлебников. Марина Мнишек [Электронный ресурс] / А.Е. Парнис. – Режим доступа: <http://rvb.ru/hlebnikov/tvorprim/203.htm>
6. Хлебников В.В. Воззвание учащихся славян, 1908 [Электронный ресурс] / В.В. Хлебников. – Режим доступа: [http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews\\_389.htm](http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews_389.htm)
7. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6 / А.С. Пушкин. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 590 с.
8. Островский А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. [Электронный ресурс] / А.Н. Островский; под общ. ред. Г.И. Владыкина, А.И. Ревякина, В.А. Филиппова. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960. – Т. 5. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/o/ostrowskij\\_a\\_n/text\\_0102.shtml](http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0102.shtml)
9. Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Б. Леннkvист. – СПб.: Академический Проект «Санкт-Петербург», 1999. – 236 с.
10. Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 2. Поэмы; Евгений Онегин: Роман в стихах; Драматические произведения / А.С. Пушкин. – Минск: Маст. літ., 1986. – 527 с.
11. Карамзин Н.М. История Государства Российского: в 12 т. – СПб.: Типография Н. Греча, 1816–1829. – Т. 2., 1829 [Электронный ресурс] / Н.М. Карамзин. – Режим доступа: [http://www.rvb.ru/18vek/karamzin/4igr/01text/01text/vol\\_12.htm](http://www.rvb.ru/18vek/karamzin/4igr/01text/01text/vol_12.htm)

12. Пильняк Б.А. Волга впадает в Каспийское море: Роман. Повести. Рассказы / Б.А. Пильняк // Собрание сочинений: в 6 т. [Сост. К. Андроникашвили-Пильняк]. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003 – Т. 4. – 476 с.

13. Прохоров С.М. Наблюдения над бытованием коломенских легенд о Марине Мнисhek [Электронный ресурс] / С.М. Прохоров. – Режим доступа: <http://www.kolomnaonline.narod.ru/articles-2004-01-26-prohorov-marina.htm>

14. Петровский М. Святошинские вакации Велимира Хлебникова [Электронный ресурс] / М. Петровский // Городу и миру: Киевские очерки. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Киев: Издательский дом А+С; Издательство ДУХ і ЛІТЕРА, 2008. – С. 79–102. – Режим доступа: [http://www.ka2.ru/nauka/ petrovsky\\_miron\\_1.html#r3](http://www.ka2.ru/nauka/ petrovsky_miron_1.html#r3)

15. Берковский Н.Я. Велимир Хлебников [Электронный ресурс] / Н.Я. Берковский. – Режим доступа: <http://www.ka2.ru/nauka /berkovsky.html>

16. Петровский Д. Воспоминания о Велемире Хлебникове [Электронный ресурс] / Д. Петровский. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2772.html>

### References

1. Shishkin, A. *Velimir Khlebnikov na "Dashne" Vjach.Ivanova* [Khlebnikov on the "Bashnja" of V. Ivanov]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 1996, no 17, pp. 141-167. Available at: [http://az.lib.ru/h/hlebnikow\\_w/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/h/hlebnikow_w/text_0070.shtml).

2. Merezkovskij, D. *Tajna Zapada. Atlantida – Evropa* [Mystery of the West. Atlantis – Europe]. Available at: <http://www.litmir.net/br/?b=102539&p=64>

3. Kozmenko, M. *Udonoshi i fallofory Alekseja Remizova* ["Udonoshs" and "fallofors" of Alexei Remizov]. Available at: <http://users.kaluga.ru/kosmorama/kozmenko.html>

4. Khlebnikov, V. *Lirika* [Lyric]. Minsk, Harwest, 1999, 480 p.

5. Parnis, A. *Kommentarii. Khlebnikov. Marina Mnishek* [Comments. Khlebnikov. Marina Mnishek]. Available at: <http://rvb.ru/hlebnikov /tvorprim/203.htm>

6. Khlebnikov, V. *Vozzvanie uchaschihsa slavjan* [The appeal of Slavs learners]. Available at: [http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews\\_389.htm](http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews_389.htm)

7. Pushkin, A. *Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 6* [Collected Works: in 10 vol., Vol. 6]. Moscow, Gosudarstvennoye izdaniye khudozhestvennoy literatury, 1962, 590 p.

8. Ostrovskij, A. *Sobranie sochinenij: v 10 t.* [Collected Works in 10 vol.]. Moscow, Gosudarstvennoye izdaniye khudozhestvennoy literatury, 1960, vol. 5. Available at: [http://az.lib.ru/o/ostrowskij\\_a\\_n/text\\_0102.shtml](http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0102.shtml)

9. Lennkvist, B. *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Khlebnikova* [Universe in the word. Poetics of Velimir Khlebnikov]. Saint Petersburg, Akademicheskyy proekt "Sankt-Peterburg", 1999, 236 p.

10. Pushkin, A. *Sochinenija: V 3-x t. T. 2: Poemy: Evgenij Onegin: roman v stihah: Dramaticheskie proizvedenija* [Works in 3 books. The 2nd book: the poem. Eugene Onegin: novel in verse. Dramatic works]. Minsk, Mast. lit., 1986, 527 p.

11. Karamzin, N. *Istorija Gosudarstva Rossijskogo: v 12 t.* [The History of the Russian State: in 12 vol.]. Sankt-Peterburg, Tipografiya N. Grecha, 1816-1829. Available at: [http://www.rvb.ru/18vek/karamzin/4igr/01text/01text/vol\\_12.htm](http://www.rvb.ru/18vek/karamzin/4igr/01text/01text/vol_12.htm)

12. Pilnjak, B. *Volga vpadaet v kaspijskoe more* [Volga flows into the Caspian Sea: Roman. Story. Novels]. *Sobranije sochinenij: v 6 t., T. 4* [Collected Works: in 6 vol., Vol. 4]. Moscow, TERRA Knizhny klub, 2003, 476 p.

13. Prokhorov, S. *Nabludenija nad bytovaniem kolomenskih legend o Marine Mnishek* [Observations on the existence of Kolomna legends about Marina Mnishek]. Available at: <http://www.kolomnaonline.narod.ru/articles-2004-01-26-prohorov-marina.htm>

14. Petrovskij, M. *Svjztoshinskie vakacii Velimira Khlebnikova* [Svyatoshynskie vacation of Velimir Khlebnikov]. *Gorodu i miru: Kiyevskiye ocherki* [To city and the world: the Kiev sketches]. Kiyev, Izdatelskiy dom A+C; Izdatelstvo DUKH I LITERA, 2008, pp. 79-102. Available at: [http://www.ka2.ru/nauka/petrovsky\\_miron\\_1.html#r3](http://www.ka2.ru/nauka/petrovsky_miron_1.html#r3).

15. Berkovskij, N. *Velimir Khlebnikov* [Velimir Khlebnikov]. Available at: <http://www.ka2.ru/nauka/berkovsky.html>

16. Petrovskij, D. *Vospominanija o Velimire Khlebnikove* [Memories about Velimir Khlebnikov]. Available at: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2772.html>

У статті досліджується історичний образ Марини Мнішек в однойменній поемі В. Хлебнікова. Поема, створена в 1912–13 рр., відобразила інтерес творчої еліти Срібного століття до образу фатальних красунь, при цьому поема є діалогом-дискусією Хлебнікова з попередниками – О.С. Пушкіним і О.Н. Островським.

*Ключові слова: панслов'янiзм, польська тема, слов'янська естетика, спільнослов'янська ідея, діалог, полемічний сюжет.*

The article examines the historical image of Marina Mnishek in the eponymous poem by Velimir Khlebnikov. Poem reflect the interests of the creative elite of the Silver Age to the image of a fatal beauty. The poem is a dialogue-discussion Khlebnikov to its predecessors – Alexander Pushkin and Alexander Ostrovsky.

*Key words: panslavyanizm, Polish topic, Slavic aesthetics, The common Slavic idea, dialogue, polemical story.*

*Одержано 3.03.2015.*



УДК 82-1.821.161.1

**М.Г. СОКОЛЯНСКИЙ,**  
*доктор филологических наук, профессор,  
член европейской ассоциации шекспироведения (ESRA), (г. Любек, ФРГ)*

## **ЕЩЁ РАЗ О РОЛИ А.С. ПУШКИНА В ОСВОЕНИИ ШЕКСПИРОВСКОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРОЙ**

О пушкинском восприятии творчества Шекспира существует немалая литература. Тем не менее **особое** место поэта в освоении шекспировского наследия русской культурой прояснено не в полной мере. В предлагаемой статье речь идёт о том, что никто до Пушкина и даже после него не шёл по пути познания и усвоения уроков Шекспира комплексно в сфере таких разных творческих областей и жанров, как литературная критика, лирика, художественный перевод, переложение и, наконец, полноформатная драматургия. Широкий диапазон и разнообразие этих подходов, равно как их соотнесённость между собою, определяют уникальность роли Пушкина в освоении шекспировского наследия русской культурой.

*Ключевые слова:* Пушкин, Шекспир, критика, драматургия, освоение, традиция, комедия, трагедия, сонет.

**В**опрос о вкладе Пушкина в восприятие и понимание произведений Шекспира в России вряд ли можно отнести к числу малоизученных. Обзор литературы, в той или иной мере освещающей названную проблему, занял бы чрезвычайно много места. В рамках предложенной темы достаточно хотя бы указать на наиболее основательные, обобщающие труды, созданные М.П. Алексеевым и Ю.Д. Левиным [1; 4; 13]. Существует также довольно обширная литература, посвящённая отдельным, более частным вопросам, так или иначе вписывающимся в рамки комплексной проблемы, условно именуемой «Пушкин и Шекспир».

Как известно, Пушкин вовсе не стал *первооткрывателем* Шекспира для России, каковым был, например, для Франции Вольтер<sup>1</sup>. В этом качестве многие историки литературы видели Н.М. Карамзина, который перевёл с буквалистски точного немецкого перевода И. Эшенбурга трагедию «Юлий Цезарь», снабдив публикацию (1787) предисловием – своего рода критическим эссе. Да и в «Письмах русского путешественника» встречаются упоминания о Шекспире, а также цитаты из его творений.

Если работу Карамзина можно назвать первым **переводом** Шекспира на русский язык (пусть и не с оригинального текста), то первые **переложения** шекспировых драм появились в России ещё раньше. Так, А.П. Сумароков, упомянувший Шекспира ещё в своей «Епистоле о стихотворстве», переложил французский перевод «Гамлета», принадлежавший Антуану де Лапласу, на русский и издал его в 1746 г., не упомянув, правда, на титульном листе ни Шекспира, ни Лапласа. Императрица Екатерина II на основании комедии Шекспира «Виндзорские насмешницы» («Merry Wives of Windsor») предложила своё переложение – пьесу под бытовлётным названием «Вот какво иметь корзину и бельё» (1786). Она же начала переработку одной из поздних трагедий великого британца «Тимон Афинский», предполагая назвать пьесу на классицистско-дидактический лад «Расточитель», но эта работа не

---

<sup>1</sup> См. об этом, напр.: [3].

была завершена. Уже в начале XIX в. появилось ещё одно переложение «Гамлета», выполненное Степаном Висковатовым.

Автор «Евгения Онегина» не был и первым критиком Шекспира в России. Раньше на этом поле выступили его современники. В 1824 г. лицейский друг Пушкина Вильгельм Кюхельбекер опубликовал критическую статью «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», где он, в частности, противопоставляет «огромного Шекспира» «однообразному Байрону». Годом спустя он же написал «драматическую шутку» «Шекспировы духи» с предисловием – критическим эссе о британском драматурге. В пьеске действуют персонажи комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Пушкину, впрочем, этот драматический опыт друга не понравился, а заинтересовало его только предисловие. В 1824 г. появилась сценка-полилог небезызвестного Фаддея Булгарина «Междудействие<sup>2</sup>, или Разговор в театре о драматическом искусстве», где встречаются суждения о самобытности Шекспира-драматурга.

В отличие от названных авторов, Пушкин не написал какой-нибудь целостной критической статьи или даже небольшого этюда или фрагмента специально о Шекспире, тем не менее в различных его статьях, письмах и даже стихотворениях содержится немало высказываний о великом английском поэте и драматурге, впечатляющих своей точностью и проницательностью. Некоторые из них уже давно и основательно вошли в литературно-критический оборот.

Таково, например, его, казалось бы, сделанное мимоходом, но поражающее своей глубиной замечание о герое *венецианской трагедии* Шекспира: «...Отелло от природы не ревнив – напротив: он доверчив...»<sup>3</sup>. Собственно, это суждение не сразу, но с течением времени определило стойкую тенденцию сценической трактовки «Отелло» как *трагедии обманутого доверия* в истории российского, да и не только российского театра.

Не менее известны более общие суждения русского поэта о достоинствах шекспировской драматургии. Ещё в 1825 г. в статье «О народности в литературе», возражая против примитивного, раннеславянофильского понимания категории «народность», он обращался за *поддержкой* к наследию Шекспира: «...Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории. Но мудро отъять у Шекспира в его «Отелло», «Гамлете», «Мера за меру» и проч. – достоинства большой народности...» [9, с. 114]. В том же году в письме Раевскому-сыну Пушкин замечает: «...Правдоподобие положений и правдивость диалога – вот истинные правила трагедии. [Я не читал ни Кальдерона, ни Веги], но до чего же изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик!..» [9, с. 198].

В пору задержавшегося господства на российской сцене классицистских законов драматического искусства не принимающий классицистской однолинейности в создании характеров Пушкин, рассуждая о драматических персонажах, находит опору в шекспировской пьесе: «...Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков..., обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадлюбив, остроумен...» [9, с. 180]. Приведённые замечания при всей своей лаконичности стоили иных объёмных статей и трактатов уже хотя бы потому, что произвели существенное воздействие на критическое истолкование шекспировых драм в последующий период времени и оказали немалую помощь российским деятелям театра, бравшимся за постановку шекспировских драм.

Высоко оценивая мастерство Шекспира-драматурга, Пушкин также не прошёл мимо наследия Шекспира-лирика. Особый интерес вызывает пушкинское отношение к шекспировскому циклу сонетов. К сонетной форме, уже освоенной русскими поэтами от Тредьяковского и Сумарокова до Дельвига и Баратынского, Пушкин обратился в 1830 г. Три значительных стихотворения, созданных им тогда («Поэту», «Сонет» и «Мадонна»), написаны в

<sup>2</sup> Русская калька с французского слова «антракт» (entracte).

<sup>3</sup> Замечание содержится в пушкинских «Table Talk» (1835–36 гг.). См.: [7, с. 259].

сонетной форме. Своего рода поэтической декларацией крупнейшего русского поэта явилось стихотворение «Сонет», открывающееся катреном, ставшим уже хрестоматийным:

Суровый Дант не презирал сонета;  
В нём жар любви Петрарка изливал;  
Игру его любил творец Макбета;  
Им скорбну мысль Камознс облекал.

В хронологически выстроенном историко-литературном ряду мастеров сонетной формы Шекспир поставлен вслед за Данте и Петраркой, и это само по себе означало безоговорочное признание завоеваний британского поэта в развитии и совершенствовании европейского сонета. Хотя сам Пушкин в построении сонета склонялся, главным образом, к французской и итальянской традиции, тем не менее мы находим у него и определённую *новацию* в рамках этой традиции – перекрёстную (а не опоясывающую) рифму в катренах, что свойственно было зрелому английскому сонету. Вообще в формальном отношении пушкинский сонет более раскован по сравнению с итальянским или французским, и в этом можно усмотреть определённое воздействие лирики «творца Макбета»<sup>4</sup>.

Не менее интересен опыт Пушкина в ироническом обыгрывании шекспировской темы в жанре поэмы. В одной из его заметок находим такое признание: «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощёчину Тарквинию? Быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыда принуждён был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те...» [9, с. 176]. В этом остроумном замечании по поводу раннего произведения Шекспира – поэмы «Обесчещенная Лукреция» («The Rape of Lucrece») – заключено зерно *ироико-трагедийной* поэмы Пушкина «Граф Нулин», написанной в декабре 1825 г.

Первоначальное название поэмы «Новый Тарквиний» было в дальнейшем заменено более обыденным, не содержащим и намёка на соотношение с античным источником, пусть в более поздней, шекспировской обработке. Впрочем, ироническая трансформация шекспировской фабулы превратилась в пушкинской поэме в своеобразную стихотворную новеллу, действие которой органично вписано во вполне прозаический быт дворянских дома и усадьбы, да к тому же в финале приобретает анекдотическую развязку. В этой связи справедливым представляется меткое наблюдение Ю.М. Лотмана о сочетании стихотворного и прозаического текста в «Графе Нулине» [5, с. 230].

Поскольку речь зашла о воздействии шекспировских произведений, то, по-видимому, коснулось оно, главным образом, пушкинской драматургии. Начать с того, что перу русского поэта принадлежит интересное *переложение* одной из поздних шекспировских комедий – так называемой *мрачной комедии* (dark comedy) «Мера за меру» («Measure for Measure»).

Интерес Пушкина к этой комедии отразился и в его читательском выборе, и в критических суждениях о Шекспире. Нельзя исключить того, что особая заинтересованность была подогрета репликой Анджело из первой сцены второго акта: «Всё это тянется, как ночь в России» («This will last out a night in Russia») да ещё замечанием Луцио о герцоге из второй сцены третьего акта: «Одни говорят, что он у русского императора...» («Some say, he is with the Emperor of Russia...»). Обе процитированные фразы, особенно вторая говорят об очень приблизительном представлении о России в Англии шекспировских времён (к примеру, до появления российской империи, а соответственно, и «русского императора» оставалась ещё добрая сотня лет), но тем не менее упоминания о России не могли пройти незамеченными русским поэтом.

Первоначально Пушкин начал переводить «Меру за меру» в 1833 г. с английского подлинника<sup>5</sup>. Он перевёл двадцать семь строк первой сцены первого акта, которые в его русском тексте уместились в двадцать два стиха. Работа эта была прервана возникшим у поэта желанием создать на шекспировский сюжет собственное произведение. В конце того же года им была написана драма «Анджело».

<sup>4</sup> Об этом см. подробнее: [11, с. 91–100].

<sup>5</sup> Впервые текст того, что успел сделать Пушкин-переводчик, был опубликован лишь в 1936 г. См.: [14, с. 144–148].

Соотношению «Анджело» с мрачной комедией Шекспира и наличию промежуточных источников, использованных Пушкиным, посвящены серьёзные труды, в которых убедительно доказано, что «Анджело» не было простым *переложением* «Меры за меру», а явилось самостоятельным художественным произведением, рождённым под воздействием шекспировской драмы. К рассуждениям видных пушкиноведов можно добавить разве что замечания о жанровом отличии пушкинского творения от шекспировского образца. У Шекспира это *полноформатная*, в принятом делении пятиактная стихотворно-прозаическая драма, имеющая уже весьма солидную историю театральной интерпретации. Из-под пера Пушкина вышла более лаконичная драматически-повествовательная *поэма*, которая скорее может восприниматься как *Lesedrama*, чем как пьеса, предназначенная, главным образом, для сценического исполнения.

В наибольшей степени творческое воздействие Шекспира-драматурга сказалось на главном драматическом произведении А.С. Пушкина, созданном в период с ноября 1824 по ноябрь 1825 г., то есть ещё за восемь лет до «Анджело». Историческая фабула была облюбвана поэтом не случайно; даже в выборе конкретно-исторического времени и главного (заглавного) действующего лица «Бориса Годунова» проявилось восторженное отношение русского поэта к лучшим творениям Шекспира, который в середине 1820-х годов привлекает Пушкина по преимуществу как создателя хроник. Задумав произведение крупного исторического масштаба, он писал своему другу Дельвигу о необходимости «взглянуть на трагедию взглядом Шекспира...» [8, с. 212]. Некоторое время поэт вынашивал замысел целого цикла пьес о *смутном времени* в России по образцу цикла исторических хроник Шекспира. Однако в период пребывания в Михайловском Пушкин сосредоточился на написании одной-единственной драмы.

Спустя два с лишним года после окончания работы над «Борисом Годуновым» Пушкин без обиняков признавался в письме к издателю «Московского вестника»: «...Твёрдо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира и принёс ему в жертву... два классических единства, едва сохранив последнее...» [9, с. 216]. Разумеется, в жертву были принесены единства места и времени, а сохранено лишь единство действия. В набросках предисловия к «Борису Годунову» содержится своего рода дополнение к процитированному признанию: «...По примеру Шекспира я ограничился развёрнутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п...» [9, с. 167].

Известно, что в кругу источников, на которые опирался Пушкин-драматург, были русские летописи, «История государства Российского» Н.М. Карамзина и шекспировская драматургия. Причём последний из названных источников оказался чрезвычайно важным не с фактологической точки зрения, а в плане сугубо эстетическом (литературном и театральном). Ориентация на шекспировскую традицию в значительной мере поспособствовала тому, что «Борисом Годуновым» был завершён, по чёткому определению Н.А. Полевого, «процесс распада классической трагедии» [6, с. 244] в русской драматургии.

Отступление от норм классицистской трагедии как результат осознанного следования шекспировским традициям не всем соотечественникам и современникам Пушкина пришёлся по вкусу. К примеру, известный актёр В.А. Каратыгин, прочитав пушкинскую пьесу, вскоре после её опубликования, писал драматургу П.А. Катенину в марте 1831 г.: «Недавно вышел в свет Борис Годунов Пушкина; какого рода это сочинение – представляется судить каждому... по-моему, это галиматья в шекспировском роде...» [4, с. 47]. Венчающее заключение Каратыгина бранное определение свидетельствует как о том, что следы шекспировского влияния в «Борисе Годунове» были достаточно заметны, так и о том, что к восприятию исторической драмы, выстроенной «по системе Шекспира», ещё не были подготовлены не только рядовые читатели и зрители, но и видные деятели российского театра. Пушкин и здесь выступил как новатор.

Начиная с современных Пушкину литераторов, нередко в критике сопоставляли пушкинскую драму с «Макбетом», определяя её жанр как *трагедию*. Несомненно, для такой жанровой характеристики были некоторые основания. Трагическое начало в этой драме недвусмысленно выражено не только в философическом аспекте мироощущения заглав-

ного героя, но и в судьбах самых разных персонажей – от юродивого до детей Бориса Годунова и молодого князя Курбского – равно как и в исторических обобщениях *летописца* Пимена. На определённую близость к жанру трагедии косвенно указывает и название цикла небольших пьес, завершённых через несколько лет, в Болдинскую осень 1830 г., – «Маленькие трагедии». То были *маленькие* трагедии, в отличие от созданного ранее «Бориса Годунова» – *большой* трагедии.

Как известно, в шекспировских хрониках заглавный герой не всегда является единственным главным действующим лицом; дабы убедиться в этом, достаточно обратиться к обеим частям «Генриха IV». Вот и в бифокальном строении пушкинского произведения есть два персонажа, равно претендующие на роль главного героя – Борис и Самозванец, однако ни один из них не может быть признан обязательным для жанра центральным трагическим героем. Не случайно многие исследователи пушкинской драматургии увидели главную тему драмы не в трагической судьбе царя Бориса, а в «беде» всего Московского государства. Это наблюдение акцентирует ту дистанцию, которая существует между трагедией и исторической хроникой.

В «Борисе Годунове» как бы спроецировалось то существенное различие между трагедиями и хрониками, о котором чётко сказано в монографии А. Аникста: «...в трагедиях... выдвинуты на первый план отдельные личности. Они раскрыты глубже и полнее... В хрониках более акцентировалась трагедия страны, раздираемой непримиримыми противоречиями...» [2, с. 503–505]. Близость «Бориса Годунова» к историческим хроникам объективно подчёркнута также монологом Пимена с его *хронической* точкой зрения на историю («Минувшее проходит предо мною...»).

Есть в пьесе и ряд более частных моментов, убеждающих в творческой ориентации Пушкина на шекспировские образцы. Первое появление Бориса после воцарения напоминает ряд хроник Шекспира с экспозицией, центральное место в которой занимает *тронный* монолог героя. Ассоциацию с монологами Ричарда III вызывает, в частности, монолог Годунова «Достиг я высшей власти». Макаронический диалог Маржерета и Вальтера Розена в сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» заставляет вспомнить о разговоре Пистоля, французского солдата и мальчика в четвёртом акте «Генриха V». Прямую ассоциацию с диалогом горожан из «Ричарда III» вызывают и разговоры о Борисе во второй сцене «Бориса Годунова». Да и в отношении московского люда к серьёзности отказа Годунова от венца между второй и третьей сценой намечена существенная эволюция, напоминающая разницу во мнениях лондонцев, радикально изменившихся от упомянутого выше разговора горожан до выразительного безмолвия толпы накануне коронации Ричарда. Безмолвие это, не представленное сценически, а лишь переданное в рассказе Бекингема, вполне могло быть принято во внимание Пушкиным, заменившим в печатном варианте пьесы финальный выкрик толпы: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» – на знаменитую ремарку: «Народ безмолвствует». Впрочем, ряд примеров очевидной или возможной ориентации автора «Бориса Годунова» на исторические хроники Шекспира можно было бы и продолжить<sup>6</sup>.

По воспоминаниям С.П. Шевырёва, Пушкин вынашивал замысел продолжения «Бориса Годунова» в двух последующих пьесах: «Лжедмитрий» и «Василий Шуйский». И в самом намерении создать трилогию как **цикл** драм об истории Смуты очевидна близость к Шекспиру, тяготевшему к сюжетной циклизации в написании исторических хроник. Этот замысел не был осуществлён Пушкиным, но можно с уверенностью сказать, что он предварил появление позднее драматической трилогии А.К. Толстого.

Кстати, у А.К. Толстого в его «Проекте постановки на сцену трагедии «Царь Фёдор Иоаннович» есть интересное возражение тем российским критикам, кто усматривал в ориентации на западноевропейскую (в том числе, конечно, и на шекспировскую) традицию отход от прямолинейно понимаемой *народности*. «...Это равняется отвержению в русской драме общих законов искусства потому, что эти законы признаны всею Европою. Странная боязнь быть европейцами! Странное искание русской народности в сходстве с туранцами и русской оригинальности в клеймах татарского ига! Славянское племя принадлежит к се-

<sup>6</sup>См. подробнее: [10, с. 55–67].



мье индоевропейской. Татарщина у нас элемент наносной, случайный, привившийся к нам насильственно. Нечего им гордиться и им щеголять! И нечего *становиться спиной к Европе*, как предлагают некоторые псевдоруссы. Такая позиция доказывала бы только необразованность и отсутствие исторического смысла...» [12, с. 271].

В этом недвусмысленном суждении нетрудно уловить перекличку с Пушкинским восприятием важнейших особенностей жанра исторической хроники. Ведь, подчёркивая свою приверженность «системе Отца нашего Шекспира», автор «Бориса Годунова», по сути, выражал и своё сознательное неприятие той боязни *быть европейцами*, которой подвержены были ранние славянофилы и каковая пережила несколько стадий своего развития вплоть до начала третьего тысячелетия новой эры.

Перечень примеров осязаемого интереса и более того – близости Пушкина к шекспировскому наследию можно было бы ещё довольно долго продолжать, что, вероятно, не столь уж обязательно, поскольку указания на многие из них можно найти в трудах видных литературоведов прошлого, главным образом, столетия. Обнаруживаются эти сближения и в критике, и в лирической поэзии, и в эпистолярном наследи русского поэта, и в его драматургии. В данном случае важно подчеркнуть другое. Никто до Пушкина и даже после него не шёл по пути познания и усвоения уроков шекспировского наследия параллельно в столь разных областях и жанрах, как литературная критика, лирика, художественный перевод, переложение и, наконец, полноформатная драматургия. Не только значительность свершений в каждом из названных видов творчества, но не в последнюю очередь их множественность и разнообразие, а также соотносённость между собою определяют уникальность роли и места Пушкина в освоении шекспировского наследия русской культурой.

#### Список использованных источников

1. Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования / М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1972. – 407 с.
2. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. – М.: Сов. Писатель, 1974. – 607 с.
3. Кагарлицкий Ю.И. Шекспир и Вольтер / Ю.И. Кагарлицкий. – М.: Наука, 1980. – 112 с.
4. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX в. / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1988. – 325 с.
5. Лотман Ю.М. Пушкин / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – 845 с.
6. Московский телеграф. – 1831. – № 2. – 316 с.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 6 т. / А.С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 6. – 768 с.
8. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1977. – Т. 9. – 460 с.
9. Пушкин А.С. Мысли о литературе и искусстве / А.С. Пушкин. – К.: Мистецтво, 1984. – 318 с.
10. Соколянский М.Г. И несть ему конца / М.Г. Соколянский. – Одесса: Астропринт, 1999. – 138 с.
11. Соколянский М. «Памятник мгновенью» (о сонетной форме в поэзии Пушкина) / М. Соколянский // Toronto Slavic Quarterly. – № 40. – 2012. – С. 91–100.
12. Толстой А.К. О литературе и искусстве / А.К. Толстой. – М.: Современник, 1986. – 334 с.
13. Шекспир и русская культура / под ред. М.П. Алексеева. – Л.: Наука, 1965. – 823 с.
14. Якубович Д.П. Перевод Пушкина из Шекспира / Д.П. Якубович // Звенья. – М.-Л.: ГЛМ, 1936. – Т. 6. – С. 144–148.

#### References

1. Alekseyev, M.P. *Pushkin. Sravnitel'no-istoricheskiye issledovaniya* [Pushkin. Comparative researches]. Leningrad, Nauka, 1972, 407 p.
2. Anikst, A. *Shakespeare. Remeslo dramaturga* [Shakespeare. Craft of the playwright]. Moscow, Sovetskiy pisatel, 1974, 607 p.
3. Kagarlitskiy, Yu.I. *Shakespeare i Volter* [Shakespeare and Voltaire]. Moscow, Nauka, 1980, 112 p.
4. Levin, Yu.D. *Shakespeare i russkaya literature XIX veka* [Shakespeare and Russian literature of XIX century]. Leningrad, Nauka, 1988, 325 p.

5. Lotman, Yu.M. *Pushkin* [Pushkin], S-Peterburg, Iskusstvo SPb, 1995, 845 p.
6. "Moskovskiy telegraf" ["Moscow telegraph"], 1831, no. 2, 316 p.
7. Pushkin, A.S. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 6 t.* [The complete works: in 6 volumes]. Moscow, GIHL, 1950, Vol. 6, 768 p.
8. Pushkin, A.S. *Sobraniye sochineniy: V 10 t.* [The works: in 10 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1977, Vol. 9, 460 p.
9. Pushkin, A.S. *Mysly o literature i iskusstve* [Ideas on the literature and art]. Kiyev, Mystetstvo, 1984, 318 p.
10. Sokolyansky, M.G. *I nest` yemu kontsa* [There is no to it an end]. Odessa, Astroprint, 1999, 138 p.
11. Sokolyansky, M. "Pamyatnik mgnoveniyu" (o sonetnoy forme v poezii Pushkina) ["A monument to an instant" (about Sonnet form in Pushkin`s poetry)], Toronto Slavic Quarterly, 2012, no. 40, pp. 91-100.
12. Tolstoy, A.K. *O literature i iskusstve* [About literature and art]. Moscow, Sovremennik, 1986, 334 p.
13. *Shekspir I russkaya kultura* [Shakespeare and Russian culture]. Leningrad, Nauka, 1965, 823 p.
14. Yakubovych, D.P. *Perevod Pushkina iz Shekspira* [Pushkin`s translation from Shakespeare]. Zvenya [Links]. Moscow-Leningrad, GLM, 1936, Vol. 6, pp. 144-148.

Про пушкінське сприйняття творчості Шекспіра існує чимало наукових праць. Проте особливе місце видатного поета в опануванні шекспірівської спадщини російською культурою прояснене не повною мірою. У запропонованій статті йдеться про те, що ніхто з російських письменників до Пушкіна і навіть після нього не йшов шляхом пізнання та засвоєння уроків Шекспіра комплексно у сфері таких різних творчих галузей та жанрів, як літературна критика, лірика, художній переклад і, нарешті, повноформатна драматургія. Широкий діапазон та різноманітність цих підходів, так само як їх співвідносність між собою, визначають унікальність ролі Пушкіна у засвоєнні шекспірівської спадщини російською культурою.

*Ключові слова: Пушкін, Шекспір, драматургія, засвоєння, традиція, комедія, трагедія, сонет.*

The goal of this essay is to accentuate the unique place of Alexander Pushkin in the process of appropriation of Shakespeare's literary heritage by Russian culture. No Russian writer before and after Pushkin has followed **Shakespearean traditions in such the different kinds and genres, as literary criticism, lyrical poetry, translation, and even full-length drama.** The great scope and variety of Pushkin's creative approaches to Shakespeare's works, as well as their correlation, determine the unique role of Pushkin in the history of the appropriation of Shakespearean traditions by Russian culture.

*Key words: Pushkin, Shakespeare, dramaturgy, appropriation, tradition, comedy, tragedy, sonnet.*

*Одержано 23.03.2015.*

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.133.1

**С. АБДУЛАЗИЗОВА,**

*лаборант Научно-исследовательского центра Исламоведения  
Бакинского государственного университета (Азербайджан)*

### ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ГЮГО

Обращение Виктора Гюго в своем творчестве к восточной поэзии свидетельствует о переменах в его эстетическом кредо, последовавших за Великой Французской буржуазной революцией. В основе этой стилистической реформы Гюго лежит опора на выражение человеческих чувств в языке поэзии, которая свойственна классическому направлению в поэзии. Обращение к восточной тематике должно быть характеризовано прежде всего как отход от социальных потрясений эпохи.

*Ключевые слова: Виктор Гюго, Восток, романтизм, поэзия, драматургия.*

**В** последние годы прогрессивного романтизма периода реставрации творчество Виктора Гюго и его соратников способствовало освобождению духа французской поэзии от яда классицизма, от безнадежности писанины реакционных его представителей, что было подобно буре, разгоняющей тяжелый, удушающий туман [1, с. 151–152]. 1830-е годы, бывшие преддверием революции, впоследствии способствовавшей формированию атмосферы общественного прогресса, сделали творчество Виктора Гюго более интенсивным и разнообразным. Он испытывает свои силы как в лирическом, так и прозаическом и драматическом жанрах. В симбиозе подобных жанров великого французского романтика обращение, в том числе и к восточным мотивам, стало знаменательным событием в его творчестве.

Вместе с тем, говоря о национальном и восточном колоритах в поэзии, драматургии и прозе Гюго и их значении, стоит подчеркнуть еще один характерный момент: современная жизнь в творчестве великого французского романтика в начале его творческой деятельности изображалась в виде небольших произведений, пейзажных зарисовок. Национальный читатель непосредственно из его произведений мог почерпнуть знания о прошлой жизни, зачастую очень далекой от границ своей страны.

Характерно также и то, что в изображении восточной темы, ее раскрытии В. Гюго прежде всего предпочитал обращение к поэтическому материалу, занимавшему обширное место в его художественном творчестве. Можно сказать, что в целом он свое творчество начинал именно с восточной тематики, через которую он передал восточные мотивы, используя для анализа необходимый творческий материал.

У Гюго можно выделить ряд ассоциативных связей с представителями романтизма из других стран и регионов. Считаем, что французский поэт в определенной мере противопоставляет Восток и испорченные нравы Запада. Это следует подчеркнуть также и потому, что обращение поэта к восточным поэтическим мотивам связано с его стремлением показать путь нравственного очищения народа, его движения вперед.

В оценке некоторых исследователей восточный и западный колориты в творчестве Гюго есть проявление вечного противостояния восточной и западной духовности. Однако с этим не все согласны, считая, что это есть всего лишь самобытность творческого подхода

поэта. Восток и национальные элементы в творчестве автора составляют единство и одновременно есть противоположные, автономные силы. Эти силы то сближаются во временном развитии, то идут в тесном единстве и развитии.

В начале 1820 г., т. е. еще в раннем юношеском возрасте, Виктор Гюго был известен как лирический поэт, который писал торжественные песни и гимны – оды. Он создал такие произведения, как «Восточные мотивы», «Баллады и оды», в 1830 г. было опубликовано четыре поэтических сборника, а во второй половине XIX в. было издано три тома, сыгравших знаковую роль в его творчестве, это – «Легенда веков» («Мечь», «Созерцание», «Страшный год»). Значительное место в его творчестве занимают романы («Собор Парижской богородицы», «Отверженные», «Десять третий год», «Человек, который смеется» и т. д.), Гюго также создал такие прекрасные романтические драмы, как «Кромвель», «Марион Делорм», «Эрнани».

Следует также отметить, что ранние оды Гюго по своему духу не выходят за пределы классических традиций. Однако, начиная с середины 1820-х годов, в его поэтических взглядах стали происходить эволюционные изменения. Как подчеркивают исследователи, «здесь классицизм и романтизм все время противопоставляются друг другу» [2, с. 186].

Гюго, выдвигавший на первый план в поэзии понятия национального и местного колорита, требовал от персонажей стать непосредственным участником драматических событий, их свидетелем. Это совпало с эстетическими тенденциями в художественном творчестве художника, меняющихся с течением времени при создании произведений. Реализация личностной авторской программы требовала от него необходимости быть беспристрастным, независимым, ясным с точки зрения истинной поэзии» [2, с. 17].

Одним из примечательных аспектов его работы является простота текста. «Простота является одним из характерных симптомов истинного мастерства и всегда проявляет себя в таланте писателя. Тем не менее, простота не означает примитивность или поверхностность. Выбранная тема, полученный жизненный материал не должны быть ограниченными, в таком случае артистизм умирает, эмоциональные особенности, которые необходимы для поэзии, исчезают» [3, с. 49]. Не случайно, что простота формы поэзии Виктора Гюго является наиболее удачным проявлением поэтической художественности.

Обращение в поэзии Виктора Гюго к теме Востока после Великой Французской революции свидетельствует о внутренней реструктуризации его эстетической программы. «В основе этой стилистической реформы Гюго лежит свойственное поэзии классицизма превращение выражения человеческих чувств в поэтический язык» [4, с. 73]. И в его стихах, таких как «Арабский цикл», хотя и нет определенных тематических периодов, есть обращение к Востоку, что, прежде всего, следует рассматривать как признак отдаления поэта от социальных проблем.

В августе 1829 г. после публикации окончательного варианта книги «Оды и баллады» Виктора Гюго появляется одно из наиболее совершенных его произведений: опубликованы «Восточные мотивы». Эта работа имеет определенное положение в поэтическом видении поэта. Если в поэзии Виктора Гюго в 1830-х годах, к примеру в «Песнях сумерек», социальная проблематика занимает важное место, то в «Восточных мотивах» («Ноябрь»), представляется абстрактное описание реальности. Они вобрали в себя всю экзотику Востока. Изображение новой для себя восточной среды, восточного образа жизни помогло Гюго в воссоздании точного исторического образа Парижа того времени.

Напомним, что в поэзии Виктора Гюго при обращении к восточной тематике видны возникающие новые художественные явления, что проявляется иногда в колорите стихотворения, иногда – в игровом ритме и т. д. Эти художественные инновации проявились в творчестве Виктора Гюго, скажем, в постановке тематике, тесно связанной с мировоззрением героя восточного типа и восточного образа жизни. По мере того, как растет осведомленность писателя о Востоке, это начинает проявлять себя в различных художественных формах. Также с использованием новых восточных мотивов в романтических произведениях стали появляться новые оттенки и нотки. В результате, Виктор Гюго, с одной стороны, проявлял себя как художник-романтик, с другой стороны, как человек, близко знакомый с восточным миром, как западный писатель, которому удалось достичь здесь определенного успеха.

Доказательством сказанному служит то, что исследователи постоянно подчеркивают такой факт: после июльской революции, в поэзии Гюго одним из знаковых символов его философских взглядов на современный мир стал образ титана. Как мы знаем, «принципы романтического изображения... чрезвычайно разнообразны. Это разнообразие должно быть принято во внимание. В романтическом стихотворении принято изображать в символическом стиле слово, строку, куплет, а порой и все произведение» [5, с. 124]. В этом смысле путь Гюго в восточную тематику («Восточные мотивы») оказывает на читателя незабываемое воздействие, автор стал пользоваться заслуженной репутацией среди широкого круга читателей. Но настоящая известность пришла к нему намного позже.

До этого же западноевропейские исследователи, в том числе один из самых известных авторов в изучении творений французского романтика А. Тибодэ справедливо отметил, что за исключением «Мести», в поэзии Виктора Гюго нет другого настолько политизированного произведения» [6, с. 74].

Мы хотели бы довести до внимания точку зрения по этому вопросу российского исследователя Данилина: «В годы июльской монархии воображение Виктора Гюго ограничивается темами любви, интимной лирики, лишь иногда он рассматривает политическую тематику» [7, с. 130].

Отметим, что в этот период в лирике Гюго выступает активный образ народа, напоминающий нам динамику развивающихся массовых сцен Шекспира:

Попробуйте понять, что вас в грядущем ждет:

Вы видите, народ час от часу растет...

Народ идет. Настал его прилива час.

Смывая прошлое, навек он смоев вас!

Эти строки указывают на превращение Виктора Гюго в республиканца. Его лирика существенно отличается от исторического романа и драмы в описании Франции того времени. В драмах Гюго, за некоторыми исключениями, герои почти отказываются от монархического правления.

Новаторская форма поэтической системы в представлении материала открывает дорогу новым образам, ритму и метафорам. Здесь красочные пейзажи и увлекательные ароматы Востока начинают превосходить характер представлений средних веков. В свою очередь, характерное для творческого духа романтики средневековое понимание экзотики заменено экзотикой восприятия реального мира на восточный манер. Это выражается необычайно красочными, чувственными эмоциями, с широкой цветовой гаммой.

Е.М. Евнина справедливо отмечает, что сборник стихов «Мотивы Востока» в 1830 г., накануне революции, «был поистине новым словом поэзии» [8, с. 17]. Налицо прямая связь творчества Гюго с восточной тематикой и с точки зрения художественной выразительности.

В то время Восток был своеобразным, уникальным миром, захватившим умы и чувства всех передовых романтиков того времени. Могущественным пером Виктора Гюго освобождается от оков турецкого засилия территория восточной Греции. Таким образом, «Восточные мотивы» в поэзии Гюго возникли под влиянием народно-освободительного движения греческого народа, что в 20-х годах XIX в. привлекло внимание всех передовых людей в Европе [7, с. 131].

Хорошо известно, что один из поэтов, который одним из первых поддержал защиту этой страны и принял участие в борьбе за свободу, был Байрон, который погиб в этой борьбе в 1824 г. После Байрона с той же принципиальной позиции выступает Виктор Гюго. Е.М. Евнина подчеркивает, что «тема национально-освободительной войны, которая занимала большое место в поэзии поэта, выразилась в «Восточных мотивах». [8, с. 18]. В «Восточных мотивах» по своим тенденциям в изображении цветов, голосов, предметов, их пластичных форм и контуров значительно автор отошел как от классиков, так и романтиков [8, с. 20].

Отметим, что созданием «Восточных мотивов» Виктор Гюго внес значительный вклад в традиции романтизма. Для воспевания греческого патриотизма поэт находил новые, свежие оттенки изображения («Наварин», «Кнари»). Здесь он изобличает жестокость турок («Взятый город», «Ребенок»). Стихи, подобные этим, свидетельствовали о желании поэ-



та поддержать греков в их борьбе против турок, в их национально-освободительном движении.

Как известно, у всех представителей романтизма можно повстречать нотки грусти в произведениях. Корни этого **литературоведы видят в особенностях национального опыта**, кстати, вместо того, чтобы тщательно анализировать и оценить этот опыт, его порой игнорировали или просто от него отмахивались. Отметим, что указанная особенность отражена и в творчестве Гюго. Обладающий отличным драматическим чутьем, Гюго стремился воссоздать в своих произведениях из цикла «Восточные мотивы» живые, подлинные сцены. Он любил гармонию звуков, изображая в своих стихах их в виде демонического *zarateado* (т. е. чечетки), получал удовольствие от ритма строк, необычайной их гармонии. Закат солнца в садах Грюнеля заменяет ему декорацию, оттуда он заимствовал для себя «золото» и «огонь».

Последнее непосредственно относится к стилю «Восточных мотивов». Надо также добавить, что публицистические взгляды, выражающие содержание поэтических строк этого прекрасного сборника, способствуют нахождению и изображению свободлюбивого движения на Востоке. В качестве художественного приема применяется изображение различных аспектов и мотивов (к примеру, «местных», «восточных» и т. д.).

В контексте сюжета большинства стихотворений цикла «Восточные мотивы» становится ясно, что здесь поэт-публицист выступает против насилия, где бы оно не происходило. В своих стихах Гюго прежде всего встает на защиту униженных и оскорбленных. Среди французских романтиков XIX в. Виктор Гюго, воспевая, прежде всего, храбрых защитников республики, называет вступление французской армии на территорию Мексики необдуманым шагом.

«Идти оригинальным путем в творчестве означает постижение такой истины, как то, что надо идти туда, где есть жизнь; именно конкретная жизнь дает поэзии жизнь, конкретное содержание». Лишь содержание с опорой на конкретный жизненный материал может стать определяющим, истинным мерилom творческой мощи поэта. Стихотворение по своим внешним признакам является прекрасным, текучим, плавным, здесь нет такого уж богатого содержания, что свидетельствует не о поэтической жилке поэта, а о его стремлениях и способностях в отношении поэтической формы [3, с. 65]. Невозможно не согласиться с этим высказыванием. Анализ поэзии Виктора Гюго ясно показывает, что в его произведениях самым жизнеутверждающим и общечеловеческим является то, что он здесь исходит из самой сути конкретных жизненных истоков.

В поэзии Виктора Гюго поводом для воспевания Востока является такой фактор, как преддверие национально-освободительного движения народов (демократическая и независимая Греция, Мексика), что можно оценить как проявление самобытных и экзотических поисков поэта. Исследователи считают, что обращение В. Гюго к восточным мотивам в своей поэзии объясняется тем, что «именно в этом сборнике наиболее явно виден переход от тенденции классиков к интеллектуальной и красноречивой поэзии к тенденции романтиков к эмоциональной поэзии» [8, с. 19]. И это не случайно. Западная романтическая поэзия, «обогащенная обращением к Востоку, усовершенствованная восточными образами, одновременно превратилась в литературно-общественное движение, порождающее национально-освободительное движение» [9, с. 213].

Виктор Гюго в этом сборнике в качестве эпиграфа к одному из стихотворений взял слова из Библии: «И живите с нами; земля сия (*пространна*) пред вами, живите и промышляйте на ней и приобретайте ее во владение». В сборнике нашли точное отражение художественные особенности последующего творчества Виктора Гюго. Это, в первую очередь, специфичность и пластичность, многоцветие выразительности образов. Понятно, что романтиками также были использованы классические поэтические персонажи, однако эти образы, сравнения полностью имели новое содержание, выражали новые идеи и мысли» [10, с. 7].

#### Список использованных источников

1. Великовский С.И. Поэты французской революции 1789–1848 / С.И. Великовский. – М.: Академия наук СССР, 1963. – 278 с.

2. Михайлов А.В. Мартин Хайдеггер. Человек в мире / А.В. Михайлов. – М.: Московский рабочий, 1990. – 242 с.
3. Ağayev Əkbər. Əsrin tərənnümü / Əkbər Ağayev. – Bakı: Yazıçı, 1980. – 231 s.
4. Мамедханова Н. Романтизм в зарубежной литературе XIX века / Н. Мамедханова. – Баку: Мутарджим, 1996. – 92 с.
5. Salamoğlu Təyyar. «Mən bir kamançayam, tellərim inlər» (Əhməd Cavad romantizmi haqqında) / Təyyar Salamoğlu // «Azərbaycan» jurnalı. – 2012. – № 8. – S.116–125.
6. Евнина Е.М. Виктор Гюго / Е.М. Евнина. – М.: Наука, 1976. – 557 с.
7. Данилин Ю.И. «Возмездие» (Сборник стихов В. Гюго) / Ю.И. Данилин // Очерк французской политической поэзии XIX века. – М.: Наука, 1974. – С. 126–136.
8. Евнина Е.М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX–XX веков / Е.М. Евнина. – М.: Наука, 1967. – 261 с.
9. Turan Azər. Cavidnamə / Azər Turan. – Bakı: Elm və təhsil, 2010. – 576 s.
10. Сəфər Мəммəd. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm / Мəммəd Сəфər. – Bakı: Azərbaycan SSR EA, 1963. – 217 s.

### References

1. Velikovskiy, S.I. *Poety frantsuzskoy revolyutsii 1789-1848* [The poets of French revolution 1789-1848]. Moscow, Akademiya nauk SSSR, 1963, 278 p.
2. Mykhailov, A.V. *Martin Haidegger. Chelovek v mire* [Martin Heidegger. Human in the world]. Moscow, Moscovsky rabochiy, 1990, 242 p.
3. Agayev, E. *Əsrin tərənnümü* [Admiration of a century]. Baku, Yazychy, 1980, 231 p.
4. Mamedkhanova, N. *Romantizm v zarubezhnoy literature XIX veka* [Romanticism in foreign literature of XIX century]. Baku, Mutarzhim, 1996, 92 p.
5. Salamoglu, T. "Mən bir kamançayam, tellərim inlər" (Əhməd Cavad romantizmi haqqında) ["I'm comanchi, tellərim modules" (Ahmad Dzhavad about romanticism)]. *Azerbaijan journal* [Azerbaijan journal], 2012, no. 8, pp.116-125.
6. Yevnina, Ye.M. *Viktor Gugo* [Victor Hugo]. Moscow, Nauka, 1976, 557 p.
7. Danilin, Yu.I. "Vozmezdiye" (*Sbornik stikhov V. Gugo*) ["Punishment" (the Collection of V. Hugo's verses)]. *Oчерk frantsuzskoy politicheskoy poezii XIX veka* [Sketches of French political poetry of XIX century]. Moscow, Nauka, 1974, pp. 126-136.
8. Yevnina, Ye.M. *Zapadnoyevropeyskiy realizm na rubezhe XIX-XX vekov* [Western-European realism at the turn of XIX-XX century]. Moscow, Nauka, 1967, 261 p.
9. Turan, Azer. *Cavidname* [Cavidname]. Baku, Elm and tehsil, 2010, 576 p.
10. Jefer, Memmed. *Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm* [Azerbaijan literature of Romanticism]. Baku, Azerbaijan SSR EA, 1963, 217 p.

Звернення Віктора Гюго у своїй творчості до східної поезії свідчить про зміни в його естетичному кредо, що сталися після Великої Французької буржуазної революції. В основі цієї стилістичної реформи Гюго лежить опора на вираження людських почуттів у мові поезії, яка властива класичному напрямку в поезії. Звернення до східної тематики має бути охарактеризоване насамперед як відхід від соціальних потрясінь епохи.

*Ключові слова: Віктор Гюго, Схід, романтизм, поезія, драматургія.*

Handling of Victor Hugo in his work to the eastern poetry shows the changes in his aesthetic credo that followed the French Revolution. The basis of this stylistic reform Hugo is relying on the expression of human feelings in the language of poetry, which is characteristic of the classical direction in poetry. Appeal to the east topics should be characterized primarily as a departure from the era of social upheaval.

*Key words: Victor Hugo, East, romanticism, poetry, drama.*

*Одержано 3.03.2015.*

УДК 811.133.1

**І.М. ГОРБАЧ,**

аспірант кафедри романської філології  
Київського національного лінгвістичного університету

## **ОБРАЗ АВТОДІЄГЕТИЧНОГО ОПОВІДАЧА В РОМАНІ Н. ФАРГА**

У статті досліджується автодієгетична форма оповіді. Розглянуто особливості втілення образу автодієгетичного оповідача в романі сучасного французького письменника. Аналіз проведено на матеріалі роману Н. Фарга *J'étais derrière toi*.

*Ключові слова:* автодієгетичний оповідач, суб'єктивна розповідь, автор, роман, протагоніст, монолог.

Питання визначення та класифікації оповідних інстанцій є предметом дослідження наратології. Вибір тієї чи іншої форми оповідної інстанції в художньому тексті відіграє важливу роль у зображенні розповіді та представленні точки зору читачу. Так, нарація від першої особи однини є характерною для автобіографічних текстів, що передбачають високий ступінь особистої імплікації головного героя, який водночас поєднує в собі функції головного персонажа та оповідача. В. Жув підкреслює ключову роль першоособового оповідача стверджуючи, що «всюдисущність наратора нівелюється і читачу пропонується поглянути на стан речей очима оповідача» [1, с. 128]. В нашій розвідці для визначення типу оповідача ми скористалися класифікацією французького літературознавця, одного із засновників сучасної наратології Ж. Женетта [2]. Так, згідно з типологією Ж. Женетта, нарація в досліджуваному романі *J'étais derrière toi* репрезентована автодієгетичним оповідачем в першій особі однини, який виступає об'єктом художнього зображення, протагоністом та оповідачем роману [2, с. 46].

Актуальність дослідження визначається загальним посиленням наукового інтересу до оповідних форм художнього тексту та першоособової форми нарації як одного із засобів авторської репрезентації в творі. Об'єктом дослідження є роман сучасного французького письменника Н. Фарга *J'étais derrière toi* [3]. Мета статті полягає у дослідженні автодієгетичного оповідача, як складової наративної структури роману *J'étais derrière toi* Н. Фарга та визначенні засобів репрезентації цієї оповідної форми.

Роман *J'étais derrière toi*, за словами самого автора, є автобіографічним і відображає реальні події з життя конкретного автора [4]. Оповідач, ім'я якого нам невідомо, «*un blanc, la trentaine bien entamée*» [3, р. 96], представлений в романі *je* («я»). Отже, автодієгетичного оповідача в досліджуваному романі ми розрізняємо за займенником першої особи однини *je* та похідними від неї формами *me* та *moi*. Історія починається в одному з італійських ресторанів в м. Романс. Протагоніст отримує від офіціанта записку, яку передала невідома йому клієнтка ресторану. На залишеному аркуші паперу було написано: *J'étais derrière toi* («Я була поряд»), ім'я Аліса та номер телефону. З цього моменту головний персонаж ретроспективно розповідає свою історію та історію своєї дружини Александрін, про події, які привели його до того моменту, коли читач вперше знайомиться з персонажем та розповідає про своє перебування в Італії. Вся історія характеризується переміщеннями у часі, і текст пронизаний ретроспекціями, проспекціями та інтроспекціями. В художньому тексті інтроспекція виражається мисленневою діяльністю персонажа / оповідача через

внутрішній аналіз ситуації, почуттів, емоцій, відчуттів [5]: *j'en crevais à petit feu dans ma tête, je me sentais chaque jour vide de mon sang, j'avais jour et nuit boule à l'estomac, tu sais, la boule que t'as là et qui te lâche plus, le mal-être mental directement transformé en douleur physique objective* [3, p. 14]. Зокрема дієслово *crever* передає душевні переживання, безвихідь, експресивно-модальне дієслово *se sentir* (що означає «*avoir conscience d'être dans tel ou tel état, d'éprouver tel ou tel changement; être perceptible, sensible* [6]) – сприйняття оповідачем, семи *vide de mon sang* та *le mal-être mental directement transformé en douleur physique objective* денотують емоційний стан мовця, почуття душевного та фізичного болю, внутрішнього спустошення.

Текст від першої особи з *Présent* як основного часу оповіді являє собою дискурс, що відтворює ситуацію дейксиса або висловлювання, оскільки будується з використанням елементів *je, tu, ici* і *maintenant*, які розглядаються як маркери ситуації спілкування (*embrayeurs saturés ou complets ou transparents ou directs*). Такий текст будується на опозиції *je – tu*, яка формує суб'єктивну розповідь, з локалізованим всередині неї оповідачем, погляд якого не виходить за межі тексту, бачить те, про що розповідається з близької відстані, а його голос звернений до *tu*. Інша поширена форма займенника в романі з автодієгетичною нарацією це *tu, toi, te* (ти, тобі), яка в романі *J'étais derrière toi* позначає потенційного читача, до якого звертається оповідач. Оповідач-протагоніст напряму комунікує з потенційним читачем, ставлячи йому питання, звертаючись до нього: *tu sais, je ne sais pas si tu as remarqué, tu vois ce que je veux dire?, je peux te dire, T'es sûr ?* [3, p. 67]. Слід також звернути увагу на те, що оповідач впродовж всього роману звертається до читача на «ти». Хоча б логічним було звернення до читача в другій особі множини, оскільки «розмова» в романі відбувається між незнайомими між собою: оповідачем та читачем. Проте звернення до читача на «ти» створює враження близькості, довірливої, частково приватної бесіди. Тобто оповідач звертається до якогось конкретного читача. Автодієгетичний оповідач напряму звертається до нього в формі питань та виразів *je te jure, tu sais, tu vois* [3, p. 11, 14], які є свого роду наративними стратегіями зворотнього зв'язку (*feedback*) що служать для підтримання бесіди: *Ero dietro di te: tu sais ce que ça veut dire en français?* [3, p. 11]. Те, що в романі регулярно вживається займенник першої особи однини *je* говорить про важливу роль автодієгетичного оповідача. Оскільки, саме його розповідь є значущою, і саме він є головним героєм роману, в той час коли потенційний читач виступає в романі близьким другом, знайомим.

Нарація в романі ведеться в чотирьох формах дійсного способу (*Indicatif*): *Présent, Imparfait, Passé composé* та *Plus-que-parfait*. Саме ці чотири граматичні часи ми зустрічаємо впродовж всієї оповіді в романі. Час *Futur simple de l'Indicatif* майже відсутній в тексті за винятком декількох фрагментів: *On sait rien l'un de l'autre, on ne se reverra pas [...]* [3, p. 95]; *[...] je ne la reverrai plus et c'est mieux comme ça* [3, p. 123]. Це пояснюється тим, що простий майбутній час не є важливим для висловлення, передавання думок, коли оповідь ведеться від автодієгетичного оповідача. Мета цього типу оповідача – висловити те, що він відчуває, та розповісти те, що з ним трапилося, тобто «поринути» у минуле. Тому є логічним, що теперішній та минулий часи домінують в його мовленні, у той час як вживання майбутніх часів є обмеженим. Так, *Présent de l'Indicatif* в мовленні оповідача, використовується для того, щоб звертатися до читача та, зокрема, щоб аналізувати свою історію та особисті переживання: *Bon, moi, à aucun moment je n'ai vraiment pensé à me faire prescrire du Prozac parce que j'ai, au fond, je crois, un ego surdimensionné qui me fait toujours me maintenir la tête hors de l'eau et toujours retomber sur mes pattes, quoi qu'il arrive* [3, p. 13]. Час нарації збігається з часом, у якому письменник живе в конкретний момент. Фокус оповіді зосереджується на самій події – монолозі оповідача. Синхронність розповіді відтворюється дієслівно-часовими формами *Présent* в поєднанні з прислівником *maintenant*. *Présent* свідчить про те, що подія розвивається «тут і зараз», а його функція полягає у відображенні розповіді через призму оповідача: *Maintenant je parle*. В наведених прикладах мова йде про самоаналіз, до якого вдається оповідач через монолог, повсякчас звертаючись до читача на «ти»; оповідач говорить сам про себе, характеризує себе *un ego surdimensionné*. В той час як форми *Passé de l'Indicatif* використовуються для того, щоб описати минулі події: «*Comme il voyait bien que je ne pigeais pas, il s'est naturellement tourné vers mon père et ma belle-mère qui, eux, parlent*

*l'italien, et il leur a expliqué qu'il y avait une fille à la table derrière la nôtre qui avait tenu absolument à me remettre son numéro de téléphone»* [3, p. 12].

Оповідач розповідає про різні періоди свого життя, перебиває себе, повертається до моменту розповіді, де він зупинився, або ж переходить до іншого моменту оповіді: *«J'appelle à Paris, je tombe sur Alexandrine superfroide, [...] je passe une heure et quart au téléphone à tenter de me justifier en vain»* [3, p. 52].

Оповідач починає свою розповідь від моменту отримання записки від незнайомки, проте цей момент не є початком історії. Дотримуючись методики аналізу Ж. Женетта [2, p. 73], зазначимо присутність анахронії в розповіді тобто відхилення від хронологічної лінійної оповідної норми. Серед типів анахронії Ж. Женетт розрізняє аналепис та пролепис. Такі явища, як аналепис та пролепис, чітко виражені в автодієгетичній нарації. Виклад події за допомогою пролепису (антиципація, раптовий забіг вперед від моменту «тут і тепер» історії) спрямовано на зняття наративної напруги в художньому тексті [2]. Аналепис в аналізованому романі – це повернення оповідача до спогадів про життя з дружиною. Розповідь ведеться «тут і зараз», але він постійно пригадує їх стосунки, якісь уривки з їхньої розмови. Звернемося до ілюстративного матеріалу: *«C'est le serveur qui m'a apporté une petite carte à la fin du repas, avec l'addition. [...] Au dos de la carte, il y avait écrit au stylo bille: Ero dietro di te – Alice»* [3, p. 12]. Фактично на початку роману оповідач розповідає, що він отримує картку з ім'ям незнайомої особи і надалі, звертаючись напряму до «свого» читача, розповідає, про своє життя, події які передували цій «картці» і знову оповідач повертається до цього моменту розповіді. В цьому прикладі дискурсивний маркер *donc* підсилений і служить для концентрації уваги читача, зосереджує увагу на продовженні теми розмови; дієслово *revenir* (зі словниковим значенням *venir à nouveau, une autre fois quelque part; regagner le lieu où l'on était, le lieu où l'on est habituellement; se présenter, se manifester de nouveau; rentrer après avoir accompli telle action* [6]) за рахунок префіксу *re-* означає повторюваність дії, прислівник місця *у* (*у – à ce sujet*), *у* свою чергу, вказує на повернення до того місця розповіді, де вона перервалася: *Et donc, j'y reviens – n'hésite pas à me dire si je fais trop de digressions –, à la fin du repas, le serveur me remet le carton du resto avec le numéro de téléphone d'une fille qui s'appelle Alice* [3, p. 45]. («Отже, повертаюся до того, з чого почав, – ти не соромся, кажи, якщо я відхилився від теми нашої розмови, – наприкінці вечері офіціант кладе мені на столик візитівку ресторану з номером телефону якоїсь дівчини на ім'я Аліса»).

Розповідь в романі постійно переривається оповідачем, який коментує свою власну розповідь за допомогою ремарок, звертань до читача, спогадів, вільного вираження думок. Відсутність логічної когерентності спричинена зміною напряму руху часу, перериваннями розповіді, що є необхідними елементами віддзеркалення внутрішнього світу оповідача. Читач є свідком внутрішнього дискурсу автодієгетичного оповідача, інакше кажучи, читач є свідком дискурсу, який відтворений словами, але частково зазнав логічного відображення та впливу граматики [7, с. 24]. Розповідь роману ведеться у формі потоку свідомості (термін вперше застосував Вільям Джеймс у 1890 р.), щоб створити ефект правдоподібності внутрішнього дискурсу. Це і пояснює той потік слів та речень, які творять автодієгетичну нарацію роману *J'étais derrière toi*. Складається враження, що розповідь оповідача ведеться в хаотичному порядку: *Alors moi, au serveur, je lui ai demandé, cette fois en anglais – tiens, d'ailleurs, tu as remarqué que les Italiens, quand tu leur demandes: «Do you speak english?», ils te répondent tous très humblement: «Just a little bit»? Djeustéliteulbite, avec l'accent, en faisant comme ça avec le pouce et l'index. Ils te répondent «Just a little bit», mais, en fait, ils le comprennent et le parlent vachement mieux que nous, l'anglais. Non? T'as pas remarqué? Donc oui, le serveur* [3, p. 13]. Для усного мовлення не є характерним лінійне розгортання розповіді, як для письмового мовлення, яке можна виправити та доповнити після написання [8]. Усному мовленню притаманними є пошук слів, ліричні відступи у вигляді роздумів, міркувань, спогадів, звернень до читача. У зазначеному фрагменті оповідач веде свою розповідь, яку він перериває посередині речення для переходу до зовсім іншої, не пов'язаної з розповіддю, теми. На графічному рівні перехід маркований тире. Оповідач залучає до своїх роздумів читача. Повернення оповідача до попередньої думки передається фразою: *Donc oui, le serveur* («Ну так от, повернемося до офіціанта»), що говорить нам про те, що



оповідач сам усвідомлює, що він відволікся від теми розповіді і намагається пригадати, на чому зупинився до цього. Нехронологічний порядок розповіді передається великою кількістю пунктуаційних знаків. Речення переривається вкрапленням англійських слів, що супроводжуються знаками запитання, лапками, комами, які є типовими для розмовної мови, якою веде свою розповідь сам оповідач.

Саме мовлення оповідача, яке є яскравим прикладом форми потоку свідомості, є спонтанним та виражається довгими фразами. Разом з тим складається враження, що оповідач поспішає висловитися, що він відчуває гостру потребу розповісти свою історію, про що свідчить такий фрагмент: «*Tout ce qu'elle pouvait rater, tout ce qu'elle pouvait objectivement faire de mal comme tout ce qu'elle avait marqué de faire avec moi pour me prouver sa tendresse, tous ses défauts tenaces depuis le premier jour: me faire la gueule vingt heures sur vingt-quatre, me faire la leçon à tout bout de champs, savoir installer comme personne un climat de tension, compliquer les situations, l'intimidation et la culpabilisation qu'elle exerçait sur moi sans vergogne, les mots gratuits qui font mal, ses regards noirs qui me glaçaient, bien me faire comprendre que j'avais toujours tout faux, jamais contente, toujours insatisfaite, trop exigeante, trop peu de câlins, trop peu de mots doux, trop peu de regards amoureux, la versatilité, l'imprévisibilité, les ambitions velléitaires, son pessimisme chronique, l'orgueil, la violence et la colère toujours menaçantes, bref, tout ce qu'au fond de moi je reprochais d'elle, je ne lui faisais jamais vraiment mettre le doigt dessus, tant je craignais qu'elle m'en veuille de la remettre en question, [...] fatigué d'avance par la perspective d'un conflit, j'aurais fini par me taire en lui disant, et en me disant: Tu as raison, Elle a raison*» [3, p. 59]. Речення ніби безмежний потік, який являє собою скупчення конструкцій *adverbe+adjectif*, що характеризують дружину протагоніста, її ставлення до чоловіка: *jamais contente, toujours insatisfaite*. У цьому випадку прислівник *toujours* («завжди») виступає в значенні тривалості, постійності дії, а прислівник *jamais* («ніколи») – в значенні регулярності відтворення дії. Також ряд іменників денотують негативну оцінку, характеристику дружини: *la versatilité, l'imprévisibilité, l'orgueil, la violence, la colère* («сім п'ятниць на тиждень, нестабільність, надмінність, жорстокість, гнів»). Так, в першій частині цього речення є багато повторів *trop exigeante, trop peu de câlins, trop peu de mots doux, trop peu de regards amoureux, me faire* («занадто вимоглива, зовсім неласкава, майже ніколи не вимовляла теплих слів, майже ніколи не було закоханих поглядів»), що є типовим для усного мовлення та свідчить про те, що оповідач не може відразу підібрати потрібне йому слово, щоб якнайкраще виразити свою думку. Так само як і ліричний відступ, перелік лексем є також типовим для усного мовлення. Мова йде про довге за структурою речення, що передає спонтанність мовлення оповідача. Проте навіть у спонтанному усному мовленні таке довге речення зі складною синтаксичною структурою було б складно вимовити. Нам видається, що такі речення служать для того, аби створити подібність бесіди оповідача з читачем, а з іншого боку, ефект усного мовлення для відтворення ефекту потоку свідомості. З наведеного вище фрагмента ми можемо зробити висновок, що оповідач не тільки хоче поділитися з читачем своїми почуттями, але він водночас намагається проаналізувати ситуацію. Розглянемо другу частину речення: *bref, tout ce qu'au fond de moi [...]* [3, p. 60]. Нарація від першої особи запрошує читача «увійти» у твір і довіритися автору та оповідачу-протагоністу роману. Оповідач розповідає читачеві не лише те, що він відчуває, він намагається усвідомити свою роль в сукупності всіх подій, свою поведінку, свої почуття. Він переосмислює свою поведінку в ситуації та причини такої поведінки *fatigué d'avance par la perspective d'un conflit, j'aurais fini par me taire en lui disant, et en me disant: Tu as raison, Elle a raison*. Протягом всієї розповіді оповідач ніби робить спробу зрозуміти, яку саме роль відіграє його поведінка, ставлення до всього що з ним відбувається в розвитку подій, які привели його до моменту, коли він веде розповідь своєї історії. Ф. Вайсман зазначає, що внутрішній монолог, зокрема, підходить для вивчення свого особистого «я» та свідчить про психологічний характер розповіді [7, с. 56]. В цьому романі оповідач ніби виступає психоаналітиком своєї власної особистості. Це свого роду інтроспекція, де оповідач ділиться з читачем найпотаємнішими думками, які можна довірити або собі, або своєму психоаналітику.

Отже, у результаті проведеного дослідження ми з'ясували, що автодієгетичний оповідач в першій особі однини є реалізацією авторської комунікативної стратегії в досліджуваному

романі. Автодієгетичний оповідач відкрито звертається до читача, розповідає про себе та інших героїв, оцінює ситуацію, аналізує свої вчинки, почуття, робить висновки. Оповідь у романі часто забігає вперед чи повертається назад, у зв'язку з цим послідовність викладу не є лінійною і не є узгодженою з хронологією перебігу подій в романі. Монологічна форма мовлення надає оповіді більш реалістичний та достовірний характер. Автодієгетичний оповідач в романі передає свою суб'єктивну точку зору, фокусує увагу читача на текстовому просторі, залучає його до комунікації. У перспективі доцільним убачається дослідити інші оповідні форми, які є складовою наративної структури романів Н. Фарга.

#### Список використаних джерел

1. Jouve V. *Poétique des valeurs* / Vincent Jouve. Paris: PUF, 2001. – 176 p.
2. Genette G. *Discours du récit*, éditions Points, coll. / G. Genette // «Essais», Paris: Points Publ., 2007. – 435p.
3. Fargues N. *J'étais derrière toi* / Nicolas Fargues. – Paris: Gallimard-Folio, 2006. – 240 p.
4. *Libération* (septembre 7, 2009) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.liberation.fr/livres/2009/09/07/nicolas-fargues-je-prends-mon-inspiration-du-cote-du-cinema\\_653237](http://www.liberation.fr/livres/2009/09/07/nicolas-fargues-je-prends-mon-inspiration-du-cote-du-cinema_653237)
5. Олешков М.Ю. Эмотивность как психолингвистическая категория [Текст] / М.Ю. Олешков // Личность, речь и юридическая практика: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 9. – Ростов н/Д.: ДЮИ, 2006. – С. 65–69.
6. *Dictionnaire de français Larousse en ligne* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
7. Weissman F.S. *Du monologue intérieur à la sous-conversation* / Frida S. Weissman. – Paris: Editions A.-G.: Nizet, 1978. – 144 p.
8. Blanche-Benveniste C. *Approches de la langue parlée en français* / Claire Blanche-Benveniste. – Paris: Broché, 2010. – 175 p.

#### References

1. Jouve, Vincent. *Poétique des valeurs*, Paris, PUF Publ., (2001), 176 p.
2. Genette, G. *Discours du récit*, coll. "Essais", Paris, Points Publ., 2007, 435 p.
3. Fargues, Nicolas. *J'étais derrière toi*. Paris, Gallimard-Folio, (2006), 240 p.
4. *Libération* (septembre 7, 2009). Available at: [http://www.liberation.fr/livres/2009/09/07/nicolas-fargues-je-prends-mon-inspiration-du-cote-du-cinema\\_653237](http://www.liberation.fr/livres/2009/09/07/nicolas-fargues-je-prends-mon-inspiration-du-cote-du-cinema_653237) (accessed 1 May 2015).
5. Oleshkov M.Y. *Emotivnost' kak psiholingvisticheskaja kategorija* [Emotiveness as a psychological category]. *Lichnost', rech' i juridicheskaja praktika: Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov*. [Proc of Personality, speech, and the practice of law: Interuniversity collection of scientific papers]. Rostov-on-Don, DUI, 2006, Issue 9, pp. 65-69.
6. *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. Available at: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> (accessed 1 May 2015).
7. Weissman, Frida S. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*. Paris: Editions A.-G., Nizet Publ., 1978, 144 p.
8. Blanche-Benveniste, Claire. *Approches de la langue parlée en français*. Paris: Broché Publ., 2010, 175 p.

В статье исследуется автодиегетическая форма повествования. Рассмотрены особенности воплощения образа автодиегетического рассказчика в романе современного французского писателя. Анализ произведен на материале романа Н. Фарга «*J'étais derrière toi*».

*Ключевые слова:* автодиегетичний розказчик, суб'єктивна розказ, автор, роман, протагоніст, монолог.

The article studies the autodiegetic narrative. The article deals with the features of the image of the autodiegetic narrator in the novel of contemporary French. The material for analysis was novel «I was behind you» by Nicolas Fargues.

*Key words:* subjective story, the author of the novel, the protagonist, a monologue.

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 82.09

**В.В. ЛЮБЕЦКАЯ,**  
*кандидат филологических наук,  
старший преподаватель кафедры русской филологии  
и зарубежной литературы ГВУЗ «КНУ»*

## **ПРОРОЧЕСТВО КОНЦА МИРА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»**

В данной статье осмысливается пророчество конца мира в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Мир в романе представлен в момент разрушения, он лишен своей изначальной целостности. Рассмотрена бесноватость главных героев произведения, которые безбожно отступили от истинной веры и фанатично погрузились в утопическую «идею», а также другие апокалипсичные знаки (насильственные смерти, самоубийства, душевные расстройства). Проанализирована поэтика заглавия «Бесы», которая не является аллегорией, а, скорее, представляет собой прямое указание на духовный характер революции.

*Ключевые слова:* роман-пророчество, художественный мир, целостность, раз-лад, бесовский источник, апокалиптичность, эсхатологические мотивы.

**М**ногие исследователи творчества Ф.М. Достоевского считают, что роман «Бесы» (1872 г.) недостаточно и неглубоко изучен. Критические высказывания по поводу данного произведения носят полемический характер; встречаются диаметрально противоположные мнения. В советский период роман часто комментировался негативно, односторонне и предвзято, а в современных работах актуализируется православное мировоззрение писателя, и через призму ортодоксальной веры рассматривается все творческое наследие Ф.М. Достоевского, в т. ч. и роман «Бесы». Так, авторитетный современный исследователь-богослов М.М. Дунаев утверждает следующее: «Вне Православия Достоевский постигнут быть не может. Всякая попытка объяснить его с позиции не вполне внятных общечеловеческих ценностей малосмысленна. Конечно, некоторые истины можно извлечь из творческого наследия писателя и вне связи с его подлинной религиозной жизнью – Достоевский для того слишком многоуровневый писатель. Но без скрепляющей все основы всякое осмысление любой проблемы останется и неполным, и шатким, и ненадежным» [1]. Неоспорим тот факт, что роман «Бесы» все-таки выделяется своей проблематикой из ряда других произведений писателя. «Если другие романы Достоевского были в основном посвящены судьбе конкретной человеческой личности (Раскольников, князь Мышкин, Аркадий Долгорукий), то в «Бесах» Достоевский впервые воссоздает портрет молодого поколения середины XIX в., его идейные и философские искания, политические амбиции и социальные устремления. Все это было столь своевременным, злободневным, что тогдашняя молодежь, прочитав роман, сконцентрировала свое внимание на политической, памфлетной части его проблематики, стремясь отыскать в произведении свой портрет, и находила «зловонную карикатуру» [2]. А еще роман называли «кошмаром мистических экстазов» и «психопатией» [3, с. 127]. Действительно, произведение заряжено и заражено бесовством и бесноватостью, которые присутствуют в романе наравне с православными мотивами и на их фоне. Философская и религиозная проблематика романа «Бесы» всегда осмысливалась как наиболее значительная. По сегодняшний день шокирует

идейное содержание «Бесов», тот мрачный ужас, который наполняет роман. Трагедия героев заключается «не столько в ложности их политических устремлений, которые явились следствием заблуждения духовного, сколько в утрате религиозно-нравственной обусловленности поступков, в открытом предпочтении зла добру, воли антихриста – воле Божией. Именно такое прочтение романа ... было адекватно замыслу Достоевского» [2]. Учитывая обилие разнообразных работ о творчестве Ф.М. Достоевского, роман «Бесы» действительно представляется как наименее изученный художественный феномен. Конечно, не единожды осмысливалось идейное содержание романа в неразрывной связи с его художественной формой, выявлялась идейно-художественная целостность произведения. Нам необходимо остановиться на особенностях художественного мира, в который нас погружает писатель, ведь роман «Бесы» – роман-пророчество, в котором мир представлен в момент разрушения, в момент своего конца. Эсхатологические и апокалипсические мотивы романа совершенно не скрыты, они явны как для современников Ф. М. Достоевского, так и для исследователей XX–XXI вв. Но чем обусловлена эта конечность, потеря целокупности, разлад, наполняющий мир, еще предстоит выяснить.

Прижизненная критика, оценивая роман, обращала в основном внимание на то, как в «Бесах» изображены представители русского революционного движения 1860-х годов. Говорили о «карикатурности» и чрезмерной «фантастичности» героев Ф.М. Достоевского, даже не представляя, насколько он близок к истине, насколько в «Бесах» он реалист, верно отобразивший революционное беснование. Революция – как идея, вдохновляла даже тех, против кого она совершалась, но в своем реальном воплощении она была далека от декларируемых постулатов и идей, превратив все «высокое» в кровавую драму и разрушив собственный дом. Ф.М. Достоевскому удалось проникнуть в эту нехитрую «тайну» в своем произведении, гораздо сложнее было от подобных «тайн» и секретов (или даже правды) перейти к истине. Есть ли это стремление в «Бесах» – остается вопросом, или, может быть, важнее было показать только массу безумных человеческих «тайн», таких далеких от Божественной правды и призванных только разделять, но не соединять общество. Глумление над нигилизмом, о котором так громко кричало большинство критиков, только один из векторов романа, а вот «презрение к смуте», о которой так хорошо сказал М.Е. Салтыков-Щедрин, – наличный факт произведения, появившегося совсем не от рук «дрожавших от гнева» и выводящих «мечущихся марионеток» [4]. «Бесы» – произведение гениального писателя, то есть многие, и М.Е. Салтыков-Щедрин в том числе, не могли не признать «высокой художественной прозорливости» Ф. М. Достоевского, не могли не увидеть в его героях лиц, «полных жизни и правды» [4]. **Современники Ф.М. Достоевского, писатели и критики – реалисты в традиционном понимании этого слова, обращали внимание на то, что героев произведений Ф.М. Достоевского «никак нельзя назвать «типическими характерами», а все катаклизмы, которые с ними происходят, не могут именоваться «типическими обстоятельствами». Дело Нечаева, взятое Достоевским за основу фабулы «Бесов», признавалось современниками «преступным исключением», а вовсе не началом грядущей катастрофы» [2]. Но катастрофа была неизбежной, этой катастрофе, началу конца и посвящен роман Ф.М. Достоевского «Бесы». Ф.М. Достоевский знал о неприятии его романа, но знал и о своей правоте. В личном письме к Н.А. Любимову, сотруднику «Русского вестника», Ф.М. Достоевский говорил о «высочайшей степени» изображенной им реальности: «В «Бесах» было множество лиц, за которые меня укоряли как за фантастические, потом же, верите ли, они все оправдались действительностью, стало быть, верно были угаданы. Мне передавал, например, К.Н. Победоносцев о двух, трех случаях из задержанных анархистов, которые поразительно были схожи с изображенными мною в «Бесах» [5]. Как бы читающая публика не была «оскорблена романом» Ф.М. Достоевского (по Л.И. Сараскиной), интерес к его исключительным героям, являющимися в мир со всей оригинальностью их идей, был всеобщим. Помимо исключительности героя, Ф.М. Достоевский создает и исключительные обстоятельства для него. В ситуации «на грани пропасти» ярче и отчетливее выступают скрытые доселе качества человеческой души. Исключительный герой в исключительных обстоятельствах – романтическая черта, поэтому критика считает метод Ф.М. Достоевского фантастичным, уклоняющимся от реализма. Как верно отмечает Н.О. Савина: «... в этой глубинности, исключительности и скрыты особенности реализма**

Достоевского, осознаваемого им самим: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем, это исконный настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают» [2]. Реализм Ф.М. Достоевского особый и особенный, личный опыт и художественное прозрение интимно смыкаются в творчестве писателя. Так, наряду с современным, политическим прочтением романа «Бесы» существует и религиозно-философское, как уже было отмечено выше. Ф.М. Достоевский выказывает тайну своей современности в еще нераспознанной и невысказанной религиозной тоске. Созерцая житейские мелочи, обыденные события, у Ф.М. Достоевского всегда решается последняя судьба человека. Изучая человеческую личность, писатель достигает «хтонических глубин», «таинственных токов первобытия» (по Г. Флоровскому). Почти все герои романа «Бесы» одержимы, каждый бесноват сам в себе, что и определяет эсхатологический характер произведения.

Основное действие «Бесов» происходит в небольшом губернском городе, в поместье Варвары Петровны Ставрогиной. Она дочь богатого откупщика, получившая в наследство состояние отца и имяние Скворешиники. Покойный муж Варвары Петровны, генерал-лейтенант Ставрогин, не был богат, но был знатен и имел связи в высшем обществе. Постепенно, после смерти мужа, светские связи все более ослабевают, а попытки их восстановить оказываются безуспешными. Однако Варвара Петровна пользуется большим уважением в губернии, влияя на многих ее жителей, не исключая и самого губернатора. В имении Варвары Петровны живет и ее старый друг – Степан Трофимович Верховенский, некогда «прославленный деятель», имя которого «одну самую минуточку ... произносилось чуть не на ряду с именами Чаадаева, Белинского, Грановского и только что начинавшего тогда за границей Герцена» [6]. Однако слава его прошла быстро, и по необходимости он стал учителем Николая Всеволодовича Ставрогина и Лизаветы Николаевны Тушиной. Классическая дружба Варвары Петровны к Степану Трофимовичу могла перерасти в нечто большее; определено, что первое время Степан Трофимович имел все шансы жениться на Ставрогиной, на это цинично обращает внимание Степана Трофимовича его единственный сын от первого брака – Петр Степанович Верховенский. Однако этого не случилось и добрый, безобидный, но слабый и непрактичный Степан Трофимович вместо мужа занял место приживальца в имении Ставрогиной, которому она покровительствует как своему старому другу.

Стоит отметить, что эта «дружба» носит специфический характер, она соподчинена некоей необходимости. Варвара Петровна женщина незлая, но деспотичная и властная, своей сильной и даже жертвенной привязанностью к Степану Трофимовичу поработала и ломает его хрупкую натуру. Ф.М. Достоевский очень точно и подробно описывает совместную жизнь и отношения двух «друзей»: «Есть дружбы странные: оба друга один другого почти съест, хотя, всю жизнь так живут, а между тем расстаться не могут. Расстаться даже никак нельзя: раскапризавшийся и разорвавший связь друг первый же заболит и пожалуй умрет, если это случится» [6]. Степан Трофимович стал болезненной и невоплощенной мечтой для Варвары Петровны. Его роль была определена ею так: он видный и талантливый ученый, мыслитель, а она его покровительница, помогающая «гению» советами и деньгами: «В ней таилась какая-то нестерпимая любовь к нему, среди непрерывной ненависти, ревности и презрения. Она охраняла его от каждой пылинки, нянчилась с ним двадцать два года, не спала бы целых ночей от заботы, если бы дело коснулось до его репутации поэта, ученого, гражданского деятеля. Она его выдумала, и в свою выдумку сама же первая и уверовала. Он был нечто в роде какой-то ее мечты... Но она требовала от него за это действительно многого, иногда даже рабства. Злопамятна же была до невероятности» [6].

Степан Трофимович человек довольно возвышенных взглядов, он убежден в силе искусства и полагает, что главное условие существования мира есть красота. Но удержаться на этих позициях он не в силах; не в силах отстоять свои искренние убеждения, потому что ленив и развращен провинциальной жизнью. Его первоначальные занятия – изучение словесности, истории, написание научных трудов, все больше вытесняют пустые разговоры, в которых он все время старается подать себя как мученика, лишённого признания и карьеры. Больше, чем наукой, увлечен Степан Трофимович игрой в карты и шампанским. Все эти



удовлетворения дешевых потребностей осуществляются за счет Варвары Петровны, которая хотя и негодует, но позволяет ему так себя вести, зная, что когда она захочет в буквальном смысле воспользоваться им, Степан Трофимович не в силах будет ей отказать. И действительно, Варвара Петровна чуть не женила насильно своего друга «на чужих грехах», сватав ему свою воспитанницу Дарью Павловну, ранее имевшую связь с ее сыном. И Варвара Петровна, и Степан Трофимович герои прошлого времени, относительно безобидные и чудаковатые старики, ощущающие изменения и разлом мирного мира, неуклюже старающиеся вписаться во все новое, но уже бессильные и отживающие свою жизнь. Так на прощальном вечере Кармазинова выступление Степана Трофимовича было освищено, напрасно он метал бисер перед свиньями, оценить по достоинству его пламенную речь было просто некому. Безусловно, что старый мир хранит в себе корни разлада, именно из него, хоть и в опровержение ему, рождается будущее. Однако прежний мир имел некий уклад, тяготеющий к целому, что отличает его от нового мира. О начале конца, об отсутствии божественного присутствия очень часто, хоть и бессвязно, говорит Степан Трофимович Верховенский, «мяконецкий либерал сороковых годов». Для него жизнь возможна без науки, без хлеба, но не без красоты: «... без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут! Сама наука не простоят минуты без красоты» [6]. Красота призвана спасти мир, без стремления к красоте человеческое существование онтологически ущербно.

Совсем иным, бездушным и страшным, вышел сын мечтательного отца Верховенского – Петр Верховенский. Он не пророк, не предвестник, а носитель разрушающего начала. Петр Степанович настолько неуловим в своих истинных побуждениях, намерениях, мыслях и поступках, что сперва кажется мелким бесом, играющим второстепенную роль. Даже его внешность рассказчик затрудняется описать однозначно: «Это был молодой человек лет двадцати семи или около ... с жидкими белокурыми ... волосами и с клочковатыми, едва обозначившимися усами и бородкой ... как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но однако ж совсем не сутуловатый и даже развязный. Как будто какой-то чудаки, и однако же все у нас находили потом его манеры весьма приличными, а разговор всегда идущим к делу. Никто не скажет, что он дурачок собой, но лицо его никому не нравится ... Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится ... В нем большое самодовольство, но сам он его в себе не примечаетнисколько ... Его мысли спокойны, несмотря на торопливый вид, отчетливы и окончательны» [6].

Пронирливый и хитрый, следующий тенью за Николаем Ставрогиным, которого он интуитивно ставит выше себя как идеал для воплощения идеи; именно он виновник беспорядков в губернии, в которую он приезжает со Ставрогиным; он – главный вдохновитель и создатель революционной ячейки, способный на все, и даже на убийство, если необходимо механически, а не органически, соединить людей – злодеянием, преступлением, кровью. Каждый из тех, кто «сочувствует» революции, нужен для Петра Верховенского – в качестве лидера (Николай Ставрогин), в качестве прикрытия (суицидальный Кириллов), в качестве жертвы (Иван Шатов). Общее дело, о котором твердят «посвященные» (Липутин, Виргинский, Толкаченко, Лямшин), «пятерки», все стремления к необходимым решительным действиям приводят лишь к одному вопиющему факту (помимо городских беспорядков) – к убийству Шатова, который мог бы донести на своих «подельников», членов революционного движения. Но главная причина не в том, что он может «донести» (Шатов человек исключительной честности), а в том, что он решил выйти из дела, оставить его ради обычной жизни, которая, как оказалось, и важнее, и глубже некоего «дела».

Вся политика в романе Ф.М. Достоевского представляет сплошное шатание и сумбур. В седьмой главе романа, имеющей характерное название «У наших», Ф.М. Достоевским искусно описывается внешний вид и внутреннее состояние присутствующих у Виргинского на вечере «гостей»: «Собравшиеся на этот раз к Виргинскому гости (почти все мужчины) имели какой-то случайный и экстренный вид ... Всех дам в комнате было три: сама хозяйка, безбровая ее сестрица и родная сестра Виргинского... Арина Прохоровна ... сидела, обводя смелыми глазами гостей и как бы спеша проговорить своим взглядом: «видите, как я совсем ничего не боюсь». Прибывшая девица Виргинская ... студентка и нигилистка, сытенная и плотненькая как шарик, с очень красными щеками и низенького роста, помести-

лась подле Арины Прохоровны ... с каким-то свертком бумаг в руке, и разглядывала гостей нетерпеливыми прыгающими глазами ... все собравшиеся подозревали друг друга и один пред другим принимали разные осанки, что и придавало всему собранию весьма сбивчивый и даже отчасти романический вид» [6]. Из этого тайного собрания ничего не смогли извлечь ни приглашенные «гости», ни Ставрогин с Верховенским, которых ждали с огромным нетерпением, все по той же причине сумбура, постепенно перерастающего в сплошной хаос. Сама «идея» вырождается в ненужную, беспричинную, безрезультатную жестокость. То, что представлялось политической недалекостью, обернулось у Ф.М. Достоевского пророчеством.

Изначально считалось, что роман «Бесы» задумывался как антинигилистический роман-памфлет. Но именно с появлением Николая Ставрогина как главного героя проблематика произведения усложняется. Н.О. Савина пишет: «С одной стороны, несомненное значение сохраняет полемика с нигилизмом, а с другой стороны, углубляется исследование религиозных и философских проблем» [2]. Николай Всеволодович Ставрогин – один из главных героев романа, весьма яркая и неоднозначная фигура. Он является участником ключевых событий романа наравне с Петром Верховенским, который пытается вовлечь Ставрогина в свои планы. Сам же Николай Ставрогин никаких планов не имеет, а просто развлекается как человек, наделенный антисоциальными чертами. Он умный и красивый, однако совершенно непредсказуемый человек. Многие приписывают его странные поступки в обществе психическому расстройству, но узнать это наверняка совершенно невозможно. Так, с самого начала, в свой первый приезд к матери, Николай Ставрогин сделал невозможную дерзость Петру Павловичу Гаганову, протасив «его за нос двумя пальцами ... по зале два-три шага»: «Все это было очень глупо, не говоря уже о безобразии – безобразии рассчитанном и умышленном, как казалось с первого взгляда, а стало быть составлявшем умышленное, до последней степени наглое оскорбление всему нашему обществу» [6]. Но мнение общества не волнует Ставрогина, он продолжает поступать по своей воле и соответственно со своими странными желаниями, то есть безумно, эксцентрично и жестоко, как главный «бес». Это и его отношения с сестрой Шатова – Дарьей, которая, не смотря ни на что, всюду и всегда готова следовать, словно под гипнозом, за Ставрогиным; и оскорбление Лизы Тушиной, которую приводит к Ставрогину Петр Верховенский; совращение девочки (глава «У Тихона»); хладнокровная дуэль; посещение революционер-тайная женитьба на слабоумной сестре капитана Лебядкина – Марья Тимофеевна Лебядкиной. Женится Ставрогин на сумасшедшей, а может быть и юродивой, «Хромоножке» на спор. Он исправно играет роль великодушного князя перед душевнобольной женщиной, снабжает ее и капитана Лебядкина деньгами, однако малоумная Хромоножка, олицетворяющая собой евангельскую святую, детскую простоту, видит и скрытый, точнее, тщательно скрываемый и до конца непознанный даже самим Ставрогиным, его второй образ, суть или сущность, находящуюся в нем. При их встрече в доме Лебядкина Марья Тимофеевна словно не узнает Ставрогина, пугается его, сотрясается всем телом, хочет закричать и заплакать. В ходе их разговора она долго приглядывается к своему «мужу», а потом отвергает его как самозванца, как чужого. В ее словах «а кто тебя знает, кто ты таков и откуда ты выскочил» [6], именно «выскочил», как черт из табакерки, скрыто столько ненависти, злости на человека, выдающего себя за ее «сокола»: «А я-то сижу, дивлюсь: что за сова слепая подъехала? Нет, голубчик, плохой ты актер, хуже даже Лебядкина ... Весь ваш обман насквозь вижу, всех вас, до одного, понимаю ... Похож-то ты очень похож ... Только мой – ясный сокол и князь, а ты – сын и купчишка!» [6]. То, что происходит дальше, не поддается никакому логическому объяснению, Марья Тимофеевна уже знает то, на что еще не решился Ставрогин. Она говорит об убийстве ножом, и слова эти тоже окажутся пророческими, Марья Тимофеевна Лебядкина вместе со своим братом будет зарезана Федькой Каторжным на деньги Ставрогина: «Прочь, самозванец! – повелительно вскричала она, – моего князя жена, не боюсь твоего ножа! – Ножа! – Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал! ... – Гришка От-репье-в а-на-фе-ма!» [6]. Возвращаясь в бешенстве от жены, Ставрогин все повторяет про себя «нож, нож», и снова натывается на Федьку Каторжного, предлагавшего ему ранее свои услуги: «Нож, нож!» – повторил он в неутолимой злобе, широко шагая по грязи и лужам, не разбирая дороги. Прав-

да, минутами ему ужасно хотелось захохотать, громко, бешено; но он почему-то крепился и сдерживал смех. Он опомнился лишь на мосту, как раз на самом том месте, где давеча ему встретился Федька; тот же самый Федька ждал его тут и теперь и, завидев его, снял фуражку, весело оскалил зубы ... Его вдруг поразила мысль, что он совершенно забыл про него и забыл именно в то время, когда сам ежеминутно повторял про себя: «нож, нож» [6].

Страшный конец ожидает и Николая Ставрогина, он покончит с собой совершенно неожиданно в имении матери, словно устав от жизни, насмотревшись на нее и насладившись вдоволь, но оставшись абсолютно разочарованным во всех и во всем. Находят труп Николая Всеволодовича Дарья Шатова и его мать Варвара Петровна, описанием этого события и заканчивается роман Ф.М. Достоевского «Бесы»: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей. На столике лежал клочек бумаги со словами карандашом: «Никого не винить, я сам». Тут же на столике лежал и молоток, кусок мыла и большой гвоздь, очевидно припасенный про запас. Крепкий шелковый снурок, очевидно заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был жирно намылен. Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты. Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» [6]. В характере и судьбе Николая Ставрогина видна явная потенция «человекобоязнь», которое таит в себе опасность и отражается на судьбах окружающих, реализуясь в хаосе и кошмаре бесовских действий. Внешне кажется, что Николай Всеволодович Ставрогин самоотстраняется от всей революционной бесовщины и отказывается от соблазняющих предложений Петра Степановича Верховенского, из высокомерия, из презрения и равнодушия к окружающим: «Ставрогин как бы безучастен к революционному мельтешению. Он погружен в свою частную жизнь, личные интересы, без его воли пересекающиеся с действиями одержимых бесами нигилистов. А между тем он какими-то таинственными связями соединен со всеми действующими лицами романа, и именно его воля в конечном итоге вершит все то, что обрушивается катастрофой на мирную обывательскую жизнь безмятного губернского города в глубине российской действительности» [1]. Николая Всеволодовича Ставрогина можно было бы причислить к типу лишнего человека, но «он не успел уже перейти в качественно иное состояние, так что любой лишний рядом с ним покажется слишком ясен, прозрачен, даже отчасти примитивен во всех проявлениях своего характера. «Великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость» – точнейшая характеристика Ставрогина, данная духовидцем Тихоном, принявшим исповедь его» [1]. М.М. Дунаев считает, что Ставрогин одержим бесом (или бесами), о чем свидетельствуют его галлюцинации. Образ Ставрогина – трагический и пророческий, он сверхчеловек без веры в Бога, погруженный в свое своеволие, пребывающий в пространстве романа в состоянии надрыва. Стоит отметить, что роман «Бесы» наполнен множеством душевных отклонений, а также смертей, как насильственных, так и самоубийствами, совершенными при странных обстоятельствах и имеющих странные мотивы (например, самоубийство Кириллова). У Ф.М. Достоевского каждый герой и лик, и образ, и голос, повествующий о смысле человеческой жизни, о высшей, дарованной Богом человеку свободе, и о его своеволии, которое так часто оборачивается саморазрушением.

Трагически сталкивая свободу и своеволие, Ф.М. Достоевский показывает как свобода, ставшая своеволием, у одного оказывается тиранией для другого (в «Бесах» это отношения Варвары Петровны с ее ближайшим окружением: со Степаном Трофимовичем, Дарьей Павловной, подругой Прасковьей Ивановной Дроздовой, попутчицей умершего друга Софьей Матвеевной. Отношения Николая Ставрогина с матерью, с Лизаветой Николаевной Дроздовой, с Иваном Павловичем Шатовым, с юродивой женой Марией Тимофеевной Лебядкиной и даже с Петром Верховенским. Отношения Петра Верховенского с отцом, с губернаторшей Юлией Михайловной и ее мужем, с членами ячейки и, в свою очередь, с Николаем Ставрогиным). Г. Флоровский пишет об этом следующее: «Достоевский видит и изображает этот мистический распад самодовлеющего дерзновения, вырождающегося в дерзость и даже в мистическое озорство. Показывает, как пустая свобода ввергает в рабство, – страстям или идеям. И кто покушается на чужую свободу, тот и сам погибает ... Одержимость мечтой еще опаснее, чем бытовая нелюдимость... И не были ли русские радикалы и нигилисты именно одержимы...» [7]. Философ, продолжая свою мысль, говорит о том, что свобода праведна через любовь, которая возможна в свободе и через лю-

бовь к свободе ближнего. А несвободная любовь вырождается в пагубную страсть, оборачивается насилием и тиранией: «С пугающей прозорливостью Достоевский изображал эту антиномическую диалектику несвободной любви... Такая любовь в несвободе и чрез несвободу только выжигает воспаленное сердце, и сожигает мнимо-любимых, – убивает их обманом и презрением. И не в этой ли антиномии один из фокусов трагедии в «Бесах» [7]. Утраченную органическую цельность нельзя обрести без усилия. Разделение стало всеобщим принципом, «так что и «целый мир» в самом себе разделился, и целый человек распался» [8]. Вовлечение в кризис обрывает «органическую эпоху» (по Г. Флоровскому). Ф.М. Достоевский ставит вопрос о том, как выйти из разлагающегося и распадающегося быта и изображает в своем романе именно проблематику этого распада.

Итак, роман «Бесы» – это подлинная трагедия, повествующая о конце мира, это произведение-пророчество. В «Бесах» открыта апокалипсическая полоса в истории русского чувства. Н.А. Бердяев в своей работе «Духи русской революции» утверждает, что Ф.М. Достоевский открыл бесноватость в русских революционерах: «Он почуял, что в революционной стихии активен не сам человек, что им владеют не человеческие духи. Когда в дни осуществляющейся революции перечитываешь «Бесы», то охватывает жуткое чувство. Почти невероятно, как можно было все так предвидеть и предсказать. В маленьком городе, во внешне маленьких масштабах давно уже разыгралась русская революция и вскрылись ее духовные первоосновы, даны были ее духовные первообразы» [9]. Однако пророчество приняли за пасквиль. Но, как утверждает Н.А. Бердяев, «после опыта русской революции, даже враги Достоевского должны признать, что «Бесы» – книга пророческая. Достоевский видел духовным зрением, что русская революция будет именно такой и иной быть не может. Он предвидел неизбежность беснования в революции. Русский нигилизм, действующий в хлыстовской русской стихии, не может не быть беснованием, исступленным и вихревым кружением. Это исступленное вихревое кружение и описано в «Бесах» [9]. В целом роман «Бесы» можно назвать «пророчеством» ровно настолько, насколько в нем говорится о вечном, непреходящем. Так, Ф.М. Достоевского как истинного творца более всего интересуют глубины души человеческой, таким образом, роман «Бесы» можно назвать и пророчеством о метущихся душах, о страшном конце, который ожидает души темные, заблудшие (факты самоубийств в романе). Можно сказать, что через безобразия, замутненный человеческий лик писатель стремился прозреть горную Истину, которая призвана спасти мир. Само название романа «Бесы» – не аллегория, но прямое указание на духовный характер революции. М.М. Дунаев считает, что «духи революции – бесы в прямом смысле. Они завладевают душами соблазвившихся революционной утопией и не отпустят их задаром» [1]. Одним из эпиграфов к роману Ф.М. Достоевский взял евангельский текст (Лк. 8, 32:36) и в письме А. Майкову (в октябре 1870 г.) разъяснил смысл своего выбора, указав, что «бесы» и есть собственно тема романа, описание того, как эти бесы вошли в стадо свиней: «...факт показал нам ... что болезнь, обуявшая цивилизованных русских, была гораздо сильнее, чем мы сами воображали, и что Белинскими, Краевскими и проч. дело не кончилось. Но тут произошло то, о чем свидетельствует евангелист Лука: бесы сидели в человеке, и имя им было легион ... Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых. Так и должно было быть. Россия вылевала вон эту пакость, которую ее окормили, и, уж конечно, в этих выbleванных мерзавцах не осталось ничего русского. И заметьте себе, дорогой друг: кто теряет свой народ и народность, тот теряет и веру отеческую и Бога» [10]. В «Бесах» все предугадано: и ненависть ее вершителей к России, и опора на уголовный элемент, и главная опасность – безбожие революционных утопий, их отступление от истинной веры. Замена и подмена веры «идеями» в конечном итоге приводит к духовному оскудению, к всеобщему разладу. Ф.М. Достоевский в художественной форме раскрывает многие сложные философские проблемы, такие как безверие, своеволие, проблему зла, вошедшего в «целый мир». Слишком сильные бесы овладели душами многих людей, что объясняет мрачный колорит романа «Бесы», является знаком конца мира, проясняет столь трагичные судьбы героев произведения и определяет его пророческий, апокалиптический характер, глубокоосмысленно повествуя не только о настоящей, но и о грядущей катастрофе.



### Список использованных источников

1. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений [Электронный ресурс] / М.М. Дунаев. – Режим доступа: <http://omiliya.org/article/vera-v-gornile-sommenii-mikhail-dunaev.html>
2. Савина Н.О. Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»: проблематика и особенности поэтики: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Н.О. Савина. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/roman-f-m-dostoevskogo-besy-problematika-i-osobennosti-poetiki>
3. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников / под общ. ред. В.В. Григоренко, Н.К. Гудзия, С.А. Макашина, С.И. Машинского, Б.С. Рюрикова. – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 2. – 1964. – 520 с.
4. Фридлиндер Г.М. Достоевский / Г.М. Фридлиндер // История русской литературы: в 10 т. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. 9: Литература 70–80-х годов. Ч. 2. – 1956. – С. 7–118.
5. Достоевский Ф.М. Письма (1876) [Электронный ресурс] / Ф.М. Достоевский. – Режим доступа: <http://libatriam.net/read/396390/>
6. Достоевский Ф.М. Бесы [Электронный ресурс] / Ф.М. Достоевский. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0080.shtml)
7. Флоровский Г. Пути русского богословия [Электронный ресурс] / Г. Флоровский. – Режим доступа: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=416/>
8. Домашченко А.В. Филология как проблема и реальность: учебное пособие / А.В. Домашченко. – Донецк: БДПУ; ДонНУ, 2011. – 175 с.
9. Бердяев Н.А. Духи русской революции [Электронный ресурс] / Н.А. Бердяев. – Режим доступа: <http://www.yabloko.ru/Publ/Articles/berd-1.html>
10. Достоевский Ф.М. Письма. 1869–1870 гг. [Электронный ресурс] / Ф.М. Достоевский. – Режим доступа: <http://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/494.htm>

### References

1. Dunayev, M.M. *Vera v gornile somneniy* [Faith in a hearth of doubts]. Available at: <http://omiliya.org/article/vera-v-gornile-sommenii-mikhail-dunaev.html>
2. Savina, N.O. *Roman F.M. Dostoyevskogo "Besy": problematika i osobennosti poetiki*. Avtoref. diss. kand. philol. nauk [F.M. Dostoyevsky's novel "The Possessed": problematics and features of poetics. PhD. philol. sci. diss. avtoref.]. Available at: <http://www.dissercat.com/content/roman-f-m-dostoevskogo-besy-problematika-i-osobennosti-poetiki>
3. *F.M. Dostoyevsky v vospominaniyah sovremennikov* / red. V.V. Grigorenko, N.K. Gudziy, S.A. Makashin [F.M. Dostoyevsky in contemporaries Memoirs]. Moscow, Art. Lit., 1964, Vol. 2, 520 p.
4. Fridlender, G.M. *Dostoyevsky* [Dostoyevsky]. *Istoriya russkoy literatury: v 10 t.* [History of Russian literature: in 10 vol.], Moscow-Leningrad, AS USSR edition, 1941–1956, Vol. 9, pp. 7–118.
5. Dostoyevsky, F.M. *Pis'ma (1876)* [Letters (1876)]. Available at: <http://libatriam.net/read/396390/>
6. Dostoyevsky, F.M. *Besy* ["The Possessed"]. Available at: [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0080.shtml)
7. Florovsky, G. *Puti russkogo bogosloviya* [Russian divinity ways]. Available at: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=416/>
8. Domashchenko, A.V. *Filologiya kak problema i real'nost': uchebnoye posobiye* [Philology as problem and reality: Study guide]. Donetsk, BДPU-DonNU, 2011, 175 p.
9. Berdyayev, N.A. *Guhi russkoy revolyutsii* [Spirits of Russian revolution]. Available at: <http://www.yabloko.ru/Publ/Articles/berd-1.html>
10. Dostoyevsky, F.M. *Pis'ma (1869-1870)* [Letters (1869-1870)]. Available at: <http://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/494.htm>



У статті осмислюється пророцтво кінця світу, що міститься у романі Ф.М. Достоевського «Біси». Світ у романі подано в момент руйнування, він позбавлений початкової цілокупності. Розглянуто біснуватість головних героїв твору, які безбожно відступили від істинної віри та фанатично занурилися в утопічну «ідею», а також інші апокаліптичні знаки (насильницькі смерті, самогубства, душевні хвороби). Проаналізовано назву роману «Біси», яка не є алегорією, а, швидше, є прямою вказівкою на духовний характер революції.

*Ключові слова: роман-пророцтво, художній світ, цілокупність, роз-лад, бісівський виток, апокаліптичність, есхатологічні мотиви.*

The prophecy of the end of the world, which is contained in the novel of F.M. Dostoevsky's «Demons», is interpreted in this article. The world in the novel is presented at the moment of its destruction; it is voided of original entirety. The spirit possession of main characters of art work is considered; they godlessly departed from the true faith, totally immersed in utopian «idea», as well as other apocalyptic signs (violent death, suicide, mental illness). It is analyzed the title of the novel «Demons», which is not an allegory, but a direct indication of the spiritual character of the revolution.

*Key words: novel-prophecy, art world, entirety, dis-tune, demons source, apocalypticism, eschatological motifs.*

*Одержано 23.03.2015.*

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)*

## **МЕМУАРНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА СВЕРСТЮКА: ОСОБИСТІТЬ У ПРОТИБОРСТВІ З НЕЛЮДСЬКІСТЮ**

Розкрито – в тому числі й на такому рівні твору, як текст, – специфічний метод Є. Сверстюка, завдяки якому згаданий письменником навіть начебто буденний факт із особистого життя набуває ознак нищівного аргументу проти тоталітарної системи. Охарактеризовано ефективність поетики письменника, що служить пробудженню людини в людині. Вказано на те, що одним із наскрізних мотивів в есеях Є. Сверстюка, який спирається і на власний життєвий досвід, є мотив збереження людиною *честі імені* та *честі свого народу*. Проаналізовано інтертекстуальну природу заголовка есе «Поле честі», який спрямовує думки читача в підтекст, до віршів Лесі Українки «Якби вся кров моя» і «О, як тяжко тим шляхом ходити...» та ін. Доведено, що в умовах тоталітарного режиму така організація підтексту була єдиною можливістю вказати шлях до правди. Акцентовано увагу на тому, що в книзі Є. Сверстюка «Не мир, а меч» концепт *честь людини / честь нації* цементує всі есеї у нерозривну цілісність, яку треба взяти за єдиний *гіпертекст*. Визначено ключову позицію есе «Василь Стус. Міра присутності» і «Батько» в системі художнього цілого як таких, у яких подано національний український характер і менталітет.

*Ключові слова: інтенції, інтертекстуальність, життєтворчість, мемуарні мотиви, наратор, поетика, поле честі, твір, текст, підтекст, честь.*

*«Цінності наскрізь матеріалізовані,  
а вартість сьогоднішнього “кайфу” важить  
більше за вартість цілого корабля, на якому пливемо».  
Євген Сверстюк. На полі честі*

*Господи, гніву пречистого  
прошу – не май за зле.  
Де не стоятиму – вистою.  
Спасибі за те, що мале  
людське життя, хоч надією  
довожу його в віки.  
Думою тугу розвіюю,  
щоб був я завжди такий,  
яким мене мати вродила  
і благословила в світи.  
І добре, що не зуміла  
мене від біди вберігти.  
Василь Стус. Господи, гніву пречистого*

*Учителем моим был один хороший человек –  
А.Ф. Козловский, оператор.  
Это был старый человек из Ленинграда.  
Он мне говорил: «Я тебе, Сашко, даю одно золотое правило:  
не иди на компромисс ... Пойдешь на компромисс  
на пять копеек – он вырастет в сто рублей,  
и ты не будешь знать, как его расхлебать».  
Этого правила я придерживаюсь до сих пор и,  
по-видимому, буду придерживаться всю жизнь.  
Александр Довженко. За большое киноискусство*

Завершився земний шлях великого українця, лауреата Шевченківської премії – Євгена Сверстюка (13 грудня 1928 – 1 грудня 2014), яскравого письменника, філософа, дисидента, літературознавця, суспільного діяча, засновника і головного редактора православно-християнської газети «Наша віра», Президента українського ПЕН-клубу, і настав час заглибитися в його доробок, взятий уже за єдиний гіпертекст, цілісність якого ґрунтується на шляхетній меті його життєтворчості і життєдіяльності – служіння рідній Україні й боротьбі за людину в людині. Це величезне і відповідальне завдання не може бути вирішене за одну мить. І хоча дослідники неодноразово зверталися до творів Є. Сверстюка, знявши в своїх рецепціях перший шар їхніх смислів – певною мірою це вже проаналізовано Г. Кушнір (див. детально: [2]) – головне і багатоаспектне осмислення текстів письменника ще попереду. Одним із першочергових завдань стає завдання осмислення сверстюківського стилю, майстерності письменника. Передусім ідеться про смислотворчу і функціональну роль мемуарних мотивів у його творах. Ось чому мета статті полягає в тому, щоб, розкриваючи – в тому числі й на такому рівні твору, як текст, – специфічний метод Є. Сверстюка, завдяки якому згаданий письменником навіть начебто буденний факт із особистого життя набуває ознак нищівного аргументу проти тоталітарної системи, охарактеризувати ефективність його поезики, що служить пробудженню людини в людині.

Треба зауважити, що аналіз сверстюківських творів спирається на термінологічне визначення поняття *тексту*, дане Р. Гром'яком у 2006 р.:

«Текст – один з компонентів (рівнів) літературно-художнього твору. <...> ...бінарна опозиція твір / текст (як явища, поняття і терміни) має структурно-функціональний характер» [1, с. 270].

Одним із наскрізних мотивів в есеях Є. Сверстюка, що спирається і на власний життєвий досвід письменника, є мотив збереження людиною *честі імені*, яка зобов'язана за будь-яких умов залишатися вірною самій собі. Проте – це лише принциповий, але все ж таки тільки один бік справи. Повної своєї ваги він набуває тоді, коли потреба відстоювання власної особистості тісно пов'язується з потребою відстоювати *честь* свого народу. Особливість історичних умов для українця полягала в тому, що, відстоюючи право бути *завжди таким, яким його народила мати*, він відстоював тим самим і гідність нації. І навпаки, поступаючись народними інтересами, людина ганьбила і свою *честь*. І, якщо взяти книгу Є. Сверстюка «Не мир, а меч», де концепт *честь людини / честь нації* цементує всі есеї у нерозривну цілісність, за єдиний *гіпертекст*, то стане очевидним, що кожен з його есеїв, – чи то «Панове, де ваші шпаги?», «На полі честі», «Про національну честь», «Постать Стуса над плином часу», «Батько», «Хто є хто на службі народу?» або гострий памфлет «Найбільша геополітична катастрофа ХХ століття» та ін., – завершений сам по собі, водночас є *структуро- і смислотворчим елементом* твору. Зв'язок таких *есе-елементів* служить всебічному висвітленню послідовно гуманістичної концепції письменника, чій творині набагато глибше – завдяки яскраво зображеним картинам і характеристам – охоплюють життя, світ і людину в ньому, ніж звичайна традиційна публіцистика, бо вони позбавлені прямолінійності й одноплановості, мають глибинний підтекст, що пробуджує творчі потенції реципієнта, спонукаючи його на різноманітні інтенції. Як філософ, письменник і громадянин Є. Сверстюк, виходячи з того, що людська особистість акумулює в собі менталітет свого народу, доводить, в тому числі і біографічними епізодами, тобто пережитим і вистражданим, що важкий – бо в кризових ситуаціях потребує жертвності – життєтворчий вибір людини полягає в межах парадигми *честь – безчестя*.

Втрата *честі імені* в концепції людини в Є. Сверстюка, як і у М. Руденка, означає й втрату в собі людської гідності і всіх ознак особистості. Така людина стає гвинтиком у системі, звичайним – незалежно від щабля посади – функціонером, що виконує чужу волю. Сам по собі такий функціонер був *Ніхто й Ніщо*, якому системою – в межах його повноважень – дозволялося знущатися з людини і душити прояви нестандартного мислення. У поезії обох письменників це явище виражено емоційно в сатиричних тонах. Насамперед такий персонаж в їхніх творах був позбавлений імення: у Є. Сверстюка – це «розмальована дамочка», що безцеремонно «розмалювала» його статтю; у М. Руденка – «пихата особа жіночої статі», «вельможна дама», яка, «тримаючи люстерко перед очима, ретельно фарбувала губи», зневажаючи людину, яка прийшла вирішити важливу справу. Кожна з них мала свої поведки, які теж регламентувалися номенклатурною посадою. Порівняння описів схожих життєвих і певною мірою буденних ситуацій, в яких опинилися обидва письменники, а також зображень двох дам, від яких залежало вирішення їхньої справи, підкреслює невинятковість, типовість і обставин, і образів:

Є. Сверстюк. На полі честі	М. Руденко. Найбільше диво – життя
<p>«Я вступив у бій від першої публікації в 1954 році – “обговорення підсумків дискусії з філософських питань психології”. <i>Розмальована дамочка розмалювала</i> мою статтю. Я вперше побачив, яка нахабна дурість.</p> <p>– То що ж, ви краще знаєте і за мене, і за професора Костюка?</p> <p>– То чого ж ви зразу не сказали, що Григорій Силевич читав? Я б відразу дала до друку» (Курсив мій. – Л.О.) [4, с. 13].</p>	<p>«...ось Євгенія приїхала на дачу серед тижня й привезла мені лист із ЦК. Вона аж світилися від радості, я теж покладав великі надії на майбутню розмову – отож ми почувалися в той день майже щасливими. Мене запрошували до кімнати № 1. Я знав, що то приймальня Першого секретаря ЦК КПУ, – отже, зі мною розмовлятиме якщо не сам Хрущов, то принаймі Подгорний. &lt;...&gt;</p> <p>До приймальні мене викликали першим. &lt;...&gt; За столом сиділа пихата особа жіночої статі – перша секретарка Першого секретаря. Вона довгенько не звертала на мене уваги, буцімто мене взагалі не існувало. <i>Тримаючи люстерко перед очима, ретельно фарбувала губи</i>, відтак зателефонувала в гараж ЦК і наказала через півгодини подати їй машину – вона має виїхати в Кончу-Заспу. “Еге, сусідонько, – подумав я. – Ти ж таки нікого й не приймеш, окрім мене. Я з Кончі, а ти в Кончу”.</p> <p>Та ось нарешті <i>вельможна дама</i>, не обертаючи до мене голови, запитала:</p> <p>Що ви хотіли сказати Першому секретареві ЦК?</p> <p>Це її запитання я пам’ятаю дослівно – воно було презирливо поціджене крізь зуби. Дама ніби давала мені зрозуміти, що вважає мене не сповна розуму і тримається відповідно. А радше взагалі не думає про мене – її думки зайняті трояндами біля дачних вікон та сімейним обідом.</p> <p>– Я не зумію вам пояснити, – зічнено відповів я.</p> <p>– Ну то скажіть, на яку тему ви хотіли розмовляти.</p> <p>– На сільськогосподарську, – буркнув я, аби щось сказати.</p> <p>Дуже добре, – підвелася вона за столом, мов генерал, що готується віддати наказ. – Перший секретар ЦК радить вам їхати в колгосп і впроваджувати ваші ідеї в життя.</p> <p>Мене душив сміх – ледве утримався від істеричного реготу. На душі було тяжко й гірко...» [3, с. 408–409].</p>

У зіставленні сверстюківського і руденківського текстових фрагментів асоціативно в уяві реципієнта «зустрілися» дві гоголівські дами – «*дама приятная и дама приятная во всех отношениях*», але тепер вони були в іншому статусі: одна – просто *розмальована дамочка*, друга – *дама вельможна*. Обидві вони, – на перший погляд, парадоксально, але *вельможна* більшою мірою – не грали жодної самостійної ролі: спустошені маріонетки служили системі звичайним знаряддям спустошення душ людей. Невипадково і Є. Сверстю-

ком, і М. Руденком акцентується увага на синонімічних дієсловах – *розмальовувати* і *фарбувати*. Крім свого нейтрального домінуючого значення, що лежало на поверхні розповіді, ці дієслова ситуаційно набували змісту агресивного, бо цілили в душу, принижували гідність. То були яскраво зображені в мемуарних сценах слуги системи, *типи / варіанти* характерного *типу / інваріанта*, які мали одну сутність, що виражалася в байдужій зневазі до *Іншого*, яка по-різному виявлялася залежно від шабля «влади». Посідаючи більшу чи меншу посаду, такий тип людей не усвідомлював, що принизливе ставлення до залежного від тебе принижує і його власну гідність.

Але, якщо в Є. Сверстюка опис першого епізоду – там де *дамочка* опинилася в позиції чехівського хамелеона – містить у собі елементи комізму, то епізод в редакції «Літературна Україна» подається в іншому за своєю тональністю ключі. Речення / погроза: «*Статтю будуть читати там і робити про вас висновки*» [4, с. 16], – **прямо вказувало на дамоклів меч, що навис над головою автора.** Це був уже виклик. *Поле честі* постало *полем бою*, а автор статті про Лесю Українку – перед доленосним вибором: прийняти виклик і, вірогідно, загинути у боротьбі за свою *честь*, за право говорити правду, виражати вільно власне світобачення або, рятуючи життя, створюючи бажаний для влади облудний образ великої української поетеси, скласти зброю, зрадити собі і своєму народові, його моральним устоям. У цьому змаганні з редактором Є. Сверстюк переміг: стаття «На полі бою» – алюзії з духовним строєм Лесі Українки очевидні – була опублікована в газеті «Літературна Україна» 30.07.1963 р. Проте, видаючи книгу «Не мир, а меч», письменник **вважав за потрібне дати примітку, яка тепер уже не асоціативно, а документально підтверджувала безпосередній зв'язок заголовку статті з твором поетки:**

«В основі назви, – зауважує Є. Сверстюк, – вірш Лесі Українки “Якби вся кров моя”, де є такі рядки:

Чому втекти не смію з поля честі

Або на власний меч грудьми упасти?» [4, с. 482].

Ця примітка спрямовує увагу до тексту Лесі Українки, яка лексичним складом і відповідними виразами вірша – «*одваги меч двосічний*», «не кидай *зброї*, не відступай, не падай...», «*Рука стискає невидиму зброю*», «*боеві кроки*» – перетворила *поле честі* у синонім *поле бою*, а *поле бою* в *поле честі* [5, с. 250]. Заголовок статті «Поле честі», інтертекстуальна природа якого була очевидною, спрямовував думки читача у підтекст, до вірша «Якби вся кров моя» і не лише до нього, а й до такого, а й до того, «О, як тяжко тим шляхом ходити...» та ін. У тих умовах організація певного підтексту була єдиною можливістю вказати шлях до правди.

Активізовані у пам'яті під час сприйняття книги Є. Сверстюка «Не мир, а меч» вірші Лесі Українки «Якби вся кров моя...» та «О, як тяжко тим шляхом ходити...» збагачують парадигматичний образ *поля честі* – *поля бою*, з якого не *сміли втекти* ні Олекса Тихий («Учитель Тихий»), ні Н. Світлична, ні Алла Горська («Надійка. Жінка, яку ніхто не захищав»), ні В. Стус («Василь Стус. Міра присутності» та ін.), ні особисто Є. Сверстюк... Ці та інші достойники, хто більш, а хто менш згадані Є. Сверстюком, – усі вони героїчно, мужньо боронили *честь людини* і *честь свого народу*.

Водночас і *текст*, і *підтекст* сверстюківських творів розкривали злочинну абсурдність того устрою, коли лицемірно звучало гасло «Всё ради человека, всё для человека», людина мала йти хресною дорогою страждань за те, щоб боронити найважливіше з гуманістичних засад – *честь*, «сукупність *вищих моральних принципів*, якими людина керується у своїй громадській і особистій поведінці» (Курсив мій. – Л.О.) [4, с. 316]. Усі названі Є. Сверстюком «*трагічні герої темної драми*» покоління, що передувало поколінню Є. Сверстюка, і його покоління природно йшло традиційною дорогою *честі* батьків. Це переконаливо і яскраво доведено у згадках письменника в есе «Батько»: за цими *вищими моральними принципами* у найтяжчих – а часом у трагічних умовах – жив і працював Ліксандер Заблоцький (Олександр Сверстюк), *простий, невчений селянин*, працюючий господар, який «завжди знав більше, ніж умів висловити» [4, с. 427]. У *ментальності українського народу* була природна потреба: «*Класти на собі честь*, не бажати принижуватися і не втрачати свою гідність» [4, с. 317]. **Але історична доля України така, що ця природна потреба вимагала від людини героїчної стійкості.** А саме поняття *честь особи* в українських *лицарях честі* нерозривно пов'язувалося з поняттям *честь нації*. І для таких людей, як Василь Стус, боро-



нити *власну честь* означало й оборону *честі України*, її народу і людяності загалом. Проте таким розширенням поняття *поле честі* в Є. Сверстюка не обмежується, бо воно вміщує в собі і *честь святині*, яку треба захищати. І образ «поля честі» починає пов'язуватися з образом *поля*, яке треба зорати і засіяти, а тому і з'являються вислови: «*поле культури і релігії*» [4, с. 480]. Усе це обумовлюється частотністю вживання в текстах книги «Не мир, а меч» слова *честь*, яка є високою, а його інтенціональне поле завдяки контекстуальним синонімам, що групуються навколо словосполучень «*честь і гідність*», «*честь імені*», «*правила честі*», «*національна честь*», «*чесні поривання*», «*чесно мислять*» та ін., велике і різноманітне за відтінками смислів.

У зв'язку з тим, що поняття *Честі* є стрижневим поняттям книги «Не мир, а меч», яке виконує в її структурі роль несучої конструкції, цикл есе, присвячений Василю Стусу, набуває особливого значення.

У цьому циклі ключову позицію посідає твір «Василь Стус. Міра присутності», який складається із семи озаглавлених *есе / розділів*, які мають заголовки з яскраво вираженим кодовим змістом – «Відлуння смерті», «Високе слово», «Героїчна постать», «Поле літератури», «Інформаційний простір», «Стуса люблять», «Слава», – та написаного віршем у прозі своєрідного злегка ритмізованого *Вступу*:

«Вже вкотре збирає нас поет, якого місія – єднати людей. Василь Стус – вольова людина: йому вдалося зреалізувати свій талант за умов, де інші гаснуть і посилаються на нестерпні умови.

Василь Стус – щаслива людина: його спадщина не пропала, хоча лежала в пропасті. Знайшлося кому рятувати його творчість – зібрати, опрацювати, видавати. І то в наш час, коли скрізь бракує розумних рук.

Загиблий Василь Стус зробив більше за багатьох інших, кому поталанило вернуться.

Він справді “у смерті повернувся до життя”» [4, с. 300].

Специфіка строгої структури цього твору полягає в тому, що всі есе, з одного боку, є завершеними за змістом і можуть сприйматися окремо; а з другого боку, кожен з них розгортає те чи інше ключове положення *вступу*, а тому всі вони тісно з ним пов'язані, тоді як *Вступ* залишається цілком самостійним за своїм пафосом і тональністю. *Вступ* є витокком, всі есе логічно – їх не можна переставляти місцями – «витікають» з нього. Але водночас *Вступ* – завдяки зворотному читанню – постає у свідомості реципієнта завершенням твору, набуваючи ознак *Епілогу*; він уподібнюється морю, до якого «впадають» всі есе-річки. У такий спосіб автором створюється своєрідний *вінок з есе*.

Щоб глибше усвідомити органічність і гармонію твору «Василь Стус. Міра присутності» доцільно детальніше розглянути структуру його тексту, акцентуючи ключові *вислови / елементи*, своєрідні кільця, з яких, по-перше, створюється ланцюг, що цементує всі есе в єдине ціле; по-друге, ці *вислови / елементи*, створюючи вертикаль змісту, за принципом градації поступово звеличують емоціональне сприйняття образу *Поета*, усвідомлення унікального значення його постаті в духовному світі України.

Схематично цей смисловий ланцюг зв'язків з опірних слів і висловів, який позбавляє твір позірної фрагментарності, виглядає так:

«...у смерті **повернувся до життя** («Вступ») – «Написав **звинувачення** (КГБ – Л.О.)... Воно **звучить** Воно **завжди звучатиме**» («Відлуння смерті») – «**Слово** Василя Стуса **зайняло свою висоту й утримує**» («Високе слово») – «...він ...**словом і ділом здобувся на постать героя** – не можуть (байдужі – Л.О.) **обминати культурного поля навколо**» («Героїчна постать») – «...**будить, тривожить і не дає спокою тим, хто доторкнувся до його “палімпсестів”**» («Поле літератури») – «він **стоїть у своєму культурному небі**» («Інформаційний простір») – **Він любив – і його люблять... Бог же дав ... сонце свободи** («Стуса люблять») – «**Василь Стус на перехресті, де написано: “блажен муж, котрий не стає на путь нечестивих”**» («Слава»).

Зосередженість на константних поняттях: *життя* – *звинувачення* – *звучить / звучатиме* – *слово* – *герой* – *будить* – *тривожить* – *любив* – *Бог* – *свобода*, що, концентруючись, як у фокусі, у *Біблійну істину*: «**Блажен муж, котрий не стає на путь нечестивих**», – дає змогу глибоко зрозуміти внутрішню логіку в розв'язковій темі – «Василь Стус. Міра присутності» – і усвідомити закономірність висновку *Вступу*: «Він справді “у смерті повернувся до життя”» (Курсив мій. – Л.О.).

Велику роль у цьому процесі відіграють пробіли, які створюють паузу, хвилину мовчання, потрібну для переживання сказаного і розмислів над ним. І в цих роздумах до основних положень есе «Василь Стус. Міра присутності» (2000) починають притягуватись своїм співзвуччям не лише інші твори про В. Стуса – «Пам'ятник Василю Стусові» (2005), «Нецензурний Стус» (2003), «Постать Стуса над плином часу» (1998), а й інші оповіді, зокрема такі, як «Висока ніша Гедройця» (2006) або «Козацький корінь», нарис про «недооцінену в літературі особистість Миколи Руденка» (1996) [3, с. 493] та ін.

Паузи – час співвіднесення есе «Високе слово» і набатного есе «Поле літератури» з епіграфами із Євангелії від Матфія (Єв. від Мт. 10. 13) і «Послання апостола Павла до євреїв» (Посл. ап. до єв.). Це ставить невмируще слово В. Стуса в сакральний контекст, епіграфи кидають відсвіт і на подвиг Поета, який свідомо піднявся на Голгофу, щоб рятувати власну *честь і честь України*.

Підсумовуючи те, що сказане про цикл есе, присвячених В. Стусові, важливо наголосити, що Є. Сверстюк повертає поета на «поле культури» людства. Гуманістична спрямованість цього циклу та інших есе може бути виражена завершальною тезою з твору «Висока ніша Гедройця»:

«Фактично культура єднає людей і народи. Культура самоповаги і відкритість. Любов, що є в основі життя, відкритість на іншого народу і правда для всіх. <...> Очі людей завжди в чеканні спрямовані на високі ніші, де вітер свище мельодію чекання.

А культура прокладає сходи нагору – молодим і сміливим» [4, с. 368].

Висловлена Є. Сверстюком думка в есе «Висока ніша Гедройця» кидає відблиск на всю книгу і на всю життєву позицію письменника.

Отже, зазначимо, що в есеях Є. Сверстюка мемуарні мотиви відіграють специфічну роль. Вони не часто лежать на поверхні, відходячи на другий план, іноді навіть не акцентуються, але завжди присутні, виконуючи різноманітні смисло-, формо- і структуротворчі функції. Картини минулого можуть іти за законом пам'яті – фрагментарно, а тому розділ про власне життя буде названий «Згадками». Проте складається враження, що в них віддзеркалено весь життєвий шлях Є. Сверстюка, змальовано у стриманих тонах автопортрет, виражено сверстюківське ставлення до світу і людей. У цих згадках Є. Сверстюк як наратор і свідок, згідно зі своєю натурою, більше уваги приділяє тим, з ким звела його доля, залишаючи самого себе десь на маргінесах оповіді. Але при цьому факти власної біографії, факти пережитого емоційно, факти особистої переконаності у правоті своїх вчинків давали письменникові велике моральне право виступати з позицій великої і мужньої Правди. У подальшому дослідженні структури розділу «Згадки» важливо не залишати поза увагою їх авторське датування, тому що воно вказувало на те, що люди, про яких він розповідав, постійно жили в його душі. Такого роду автобіографічність особливо яскраво проявляється, коли він пише про В. Стуса.

Ще раз треба наголосити на значущості *нарису / портрету* – «Батько». Тепер, після уходу автора в інші світи, автобіографічність цього твору, як і інші фрагменти спогадів, «Батько» набуває особливої ваги, бо настав час осмислення земного шляху Є. Сверстюка як його життєтворчості, яку не можна досягнути без її коренів. Але тільки цим значення *нарису* «Батько» не обмежується. Зміст *нарису / портрету* «Батько» поглиблюється, якщо його розглядати разом з циклом есе, присвячених В. Стусові. При зіставленні цих творів вимальовується не лише індивідуальний характер, а й тип українського національного характеру. Український характер, українська ментальність, українська культура, взяті у відношеннях з ментальністю *Інших* народів, – це окремих вимір творчості Є. Сверстюка, що потребує подальшого детального дослідження.

#### Список використаних джерел

1. Гром'як Р. Текст літературно-художнього твору: епістологічно-когнітивні роздуми / Р.Т. Гром'як // Орієнтації. Розмисли. Дискусії. 1997–2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 268–294.
2. Кушнір Г.О. Християнські мотиви в есеї Є. Сверстюка «Собор у риштованні» / Г.О. Кушнір // Вісник Харківської державної академії культури. – 2012. – Вип. 36. – С. 21–30.

3. Руденко М. Найбільше диво – життя. Спогади / М. Руденко. – К.: ТОВ «Видавництво «КЛІО»», 2013. – 690 с.
4. Сверстюк Є. На полі честі / Є. Сверстюк // Не мир, а меч. – Луцьк: ВМА «Терен», 2009. – С. 6–67.
5. Словник української мови (СУМ): 11 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 1. – 779 с.
6. Українка Л. Твори: в 10 т. / Леся Українка. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – Т. 1. – 467 с.

### References

1. Gromyak, R.T. *Tekst literaturno-khudozhnyogo tvoruv: epistologichno-kognitivni rozdzumy* [Art-literary text work: epistological and cognitive reflections]. *Orientalcii. Rozmysly. Dyskusii. 1997-2007* [Orientation. Reflections. Discussion. 1997-2007]. Ternopil, Dzhura, 2007, pp. 268-294.
2. Kushnir, G.O. *Khrystiyans'ki motyvy v esei Ye. Sverstuka "Sobor u pyshtovanny"* [Christian motives in Ye. Sverstuk's essay "Cathedral on a stage"]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury* [Kharkov State Academy of Culture Bulletin], 2012, no. 36, pp. 21-30.
3. Rudenko, M. *Naybilshe dyvo – zhittya. Spogady* [Life is the most miracle. Memories]. Kyiv, TOV Vydavnytstvo "KLIO", 2013, 690 p.
4. Sverstuk, Ye. *Na poli chesti* [On the field of honor]. *Ne myr, a mech* [Not the world, but a sword]. Lutsk, VMA "Teren", 2009, pp. 6-67.
5. *Slovnnyk Ukrainykoi movy (SUM): 11 t.* [Dictionary of Ukrainian language: 11 vol.]. Kyiv, Naukova dumka, 1979, Vol. 1, 779 p.
6. Ukrainka, L. *Tvory: V 10 tt.* [Works: in 10 vol.]. Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoyi literatury, 1963, Vol. 1, 467 p.

Раскрывается – в том числе и на таком уровне произведения, как текст, – специфический метод Е. Сверстюка, благодаря которому упомянутый писателем даже вроде бы будничным факт из личной жизни приобретает признаки уничтожающего аргумента против тоталитарной системы. Характеризуется эффективность поэтики писателя, которая служит пробуждению человека в человеке. Указывается на то, что одним из сквозных мотивов в эссе Е. Сверстюка, который опирается и на собственный жизненный опыт, является мотив сохранения человеком чести имени и чести своего народа. Проанализирована интертекстуальная природа заголовка эссе «Поле чести», который направляет мысли читателя в подтекст, к стихам Леси Украинки «Якби вся кров моя» и «О, як тяжко тим шляхом ходити...» и др. Доказано, что в условиях тоталитарного режима такая организация подтекста была единственной возможностью указать путь к правде. Акцентируется внимание на том, что в книге Е. Сверстюка «Не мир, а меч» концепт *честь человека / честь нации* цементирует все эссе в неразрывную целостность, которую необходимо взять как единый *гипертекст*. Определена ключевая позиция эссе «Василь Стус. Мера присутствия» и «Батько» в системе художественного целого как такового, в котором представлен национальный украинский характер и менталитет.

**Ключевые слова:** интенции, интертекстуальность, житнетворчество, мемуарные мотивы, нарратор, поэтика, поле чести, произведение, текст, подтекст, честь.

Ye. Sverstiuk's specific method by which even mentioned everyday fact of writer's life becomes devastating argument against a totalitarian system is examined – including such work level as a text. Effectiveness of the writer's poetics which is like awakening of man in man is characterized. It is said that one of the cross motifs in Ye. Sverstiuk essays, based on his own life experience, is the motif of saving *honor of the name* and *honour of his nation*. Intertextual nature of the essay title «Pole chesti» («Field of Honor»), which directs the reader's thoughts to the subtext, to Lesia Ukrainka's poems «Yakby vsia moia krov» («If all my blood») and «O, yak tiazhko tym shliakhom khodyty» («O, it is hard to go that way ...») and so on is analyzed. It is proved that under the totalitarian regime such subtext organization was the only possibility to provide the truth. The attention is focused on the fact that in Ye. Sverstiuk's book «Ne myr, a mech» («Not peace, but a sword») concept of *human honor / honor of the nation* binds all essays in indissoluble unity, which should be taken by a single *hypertext*. Main position of the essays «Vasyl Stus. Mira prysutnosti» («Vasyl Stus. The degree of presence») and «Batko» («Father») in the system of literary whole is defined, where the Ukrainian national character and mentality are presented.

**Key words:** intentions, intertextuality, life work, memoirs motives, narrator, poetics, the field of honor, work, text, subtext, honor.

Одержано 3.03.2015.

УДК 82.0

**Т.В. ПОЛЕЖАЄВА,**  
*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри слов'янської філології  
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)*

## **НОВЕЛІСТИЧНА КАЗКА М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ХО»: ЖАНРОВО-ГЕНЕТИЧНІ ТА ПОЕТИЧНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ**

У статті розглянуто жанрові особливості казки та новели, проведено їх аналіз, визначено їх жанрово-генетичні особливості. З'ясовано доречність існування терміна «новелістична казка» на прикладі аналізу твору М. Коцюбинського «Хо», який визначено як «новелістичну казку».

*Ключові слова:* жанр, казка, новела, М. Коцюбинський, «Хо», новелістична казка.

**Т**радиційно у теорії літератури казку прийнято поділяти за тематикою на три великі групи: казки про тварин; фантастично-чародійні казки; соціально-побутові казки [1, с. 230]. Подібний поділ зустрічається в сучасному літературознавстві упродовж XX та XXI ст. Але в українській літературі можна знайти багато казок, які прийнято називати просто «побутовими». Сама назва вказує на те, що у казці відтворено картини побуту та епізоди звичайного буденного життя, що є не характерним явищем, наприклад, для чарівної або фантастичної казки. Разом з тим у побутовій казці явища зображено не умовно, а безпосередньо, не залучаючи алегорій та інакомовлень, які характерні, наприклад, для казок про тварин, або, як ще їх називають, «тваринних» казок [1, с. 187], або апологів [2, с. 228].

Зміст поняття «побутова казка» не задовольняє учених наявністю багатьох протиріч, вони змушені шукати іншого визначення й іншої назви цілої групи таких казок. Таку назву було віднайдено – «новелістична казка». Вона досить чітко вказує на близькість побутової казки до новели, певного літературного жанру, що виник у європейській літературі доби середньовіччя. Однак і назва «новелістична» не прирівнює побутову казку до новели. Вона вказує лише на те, що між ними є певні досить суттєві спільні ознаки.

«Термін “новелістична казка”, що йде від дослідників-компаративістів, викликає хибні уявлення про обов'язковий генетичний зв'язок цього виду казок із середньовічною західноєвропейською новелою», – говорить у своїй статті Д.М. Молдавський [5, с. 5].

Дійсно, термін «новелістична казка» викликає певні асоціативні уявлення. Однак це зовсім не вказує на походження цих казок саме від середньовічної культури. Якщо зважати на зв'язок казки із фольклором, то варто визнати й той факт, що сама літературна новела теж склалася на основі фольклору. Але чи є літературна казка продуктом літературної новели? Чи варто сполучати обидва літературні жанри? Що в них спільного, відмінного, і як це відображається у конкретному творі? Ці питання потребують окремого розгляду, для здійснення якого ми обрали одну з найвідоміших новел М. Коцюбинського «Хо», яку, до речі, сам автор назвав казкою.

Як відомо, слово «новела» походить з італійської мови і означає *новина, новітній*. Новелою зазвичай називають малий епічний жанр художньої літератури, тобто коротке оповідання про виняткову та незвичайну побутову подію. Батьківщиною новели вважається Італія XIII–XIV ст. Хоча зародження новели як самобутнього жанру із відмінними художніми



ознаками пов'язується з добою Відродження, корені її сягають більш далеких часів – часів Давньої Греції [2, с. 271]. Як окремий жанр короткого оповідання, переважно еротичного змісту, новела поширилася за доби еллізму («Мілетські оповідання»).

Пізніше у міській літературі доби середньовіччя (XII–XIV ст.) з'являються невеличкі оповідання комічного і сатиричного змісту, спочатку віршовані, а згодом і прозові. У Франції вони отримали назву *фабліо*, тобто байка, оповідання. У Німеччині їх називали *шванками*, що означає жарт. Фабліо, шванки й новели – жанри цілком народного походження. На Сході вони з'явилися набагато раніше, ніж на території Західної Європи.

Але новела є надбанням не лише європейської чи східної культури. «Новела виникла скрізь на тих стадіях розвитку художньої культури, яким сприяло загострення соціально-політичних і побутових відносин у середині суспільства між різними класами за однієї важливої умови, якщо в поетичній культурі народу вже була поборена влада давніх традиційних вимислів» [1, с. 189].

Отже, як бачимо, новела має міцні фольклорні корені і так само, як і казка, несе в собі певну усну історичну традицію. Казка, у свою чергу, є одним з основних жанрів народної творчості, який також має усне походження. У її основі лежить захоплююча розповідь про вигадані неймовірні події, які слід сприймати як реальні. Що стосується походження жанру фольклорної казки, то існує гіпотеза, що казка генетично сходить до міфу, відокремитись від якого вона могла внаслідок «безпосереднього зв'язку міфів із ритуальним життям племен. Відміна специфічних обмежень на розповідання міфу, допущення до кола слухачів так званих *невтаємничених* (жінок та дітей) тягнули за собою мимовільну настанову оповідача про вигадку, підкреслення розважального моменту й неминуче – послаблення віри у достовірність розповіді. Із міфів виводяться особливо сакральні моменти, посилюється увага до сімейних стосунків героїв, їхніх суперечок, байок тощо. Первісна сувора достовірність поступається місцем не суворій, що сприяє дедалі більш усвідомленому у вільному вимислі» [4, с. 28]. **Процес переродження міфу на казку починається тоді, коли сюжет і сам акт розповідання від'єднується від ритуалу.** «Момент цього відокремлення від обряду є початком історії казки... Це відкріплення могло відбутися або природним шляхом, як історична необхідність, або воно могло бути штучно прискореним» [6, с. 359]. Останнє, тобто штучне прискорення, можна спостерігати у випадку з американською літературою, коли до природного розвитку самотньої індіанської культури втручається європейський побут, мораль і спосіб життя.

Ці міркування видаються нам цілком виправданими. Зародження фольклору належить до найдавніших епох історії людства. Для створення певного міфу або певної казки необхідний тривалий процес осмислення безлічі життєвих і природних фактів, явищ, оцінка соціально-історичного досвіду цілих поколінь. У давні часи міфи склалися на рівні підсвідомого, спираючись на узагальнене сприйняття дійсності або оточуючого середовища. У міфі розважальний елемент зведено до мінімуму, натомість висунуто завдання теоретичного, пізнавального з'ясування та пояснення тих чи інших важливих життєвих явищ. У казці, навпаки, відсутня умова неодмінної фіксації на реаліях життя, на правдоподібності історичних подій та осіб.

Отже, казка й новела мають в основі сюжету певні факти реальності, а відмінність двох жанрів полягає у *ступені наявності життєвих реалій, причинно-наслідкових зв'язків, у кількості та якості їх присутності, функціях у творі.*

Таким чином, новела напряму відображає певні конкретні «реальні або правдоподібні події» [2, с. 271], а казка під час історичного становлення принципово узагальнює і переосмислює вільно, суб'єктивно-логічно реальні життєві події. «Казки, – свідчить В.П. Анікін, – це колективно створювані й колективно збережені народом усні художні епічні розповіді у прозі з таким морально-етичним, соціально-політичним і суспільно-побутовим змістом, які в основі своїй потребують повного або часткового використання прийомів неправдоподібного зображення дійсності і внаслідок цього долучаються до фантастичного вимислу, різні й традиційні форми якого не повторюються більше в жодному жанрі фольклору, які склалися протягом століть у тісному зв'язку з усім укладом народного життя і перебували в початковому зв'язку з міфологією» [1, с. 221].

Дослідивши жанрово-генетичні особливості казки і новели, маємо можливість відповісти на питання, чи має право на існування така назва, як *казка-новела*? Відразу скажемо,



що в цьому разі такий симбіоз цілком правомірний. Саме тому в генетичному і теоретичному планах знаходимо багато спільного в новелі й побутовій казці.

М. Коцюбинський свій фантастичний твір під назвою «Хо» визначив як казку. Натомість критики, аналізуючи його, вживають термін «новела». Що ж лежить в основі такої розбіжності? Звертаючись вище до розгляду новели і казки окремо, ми виявили певні характерні риси цих жанрів, їхні суттєві особливості.

Найпершою з ряду ознак казки як жанру можна виділити наявність чарівних персонажів. У М. Коцюбинського такий герой є. Це образ бородатого дідугана Хо, символу страху всіх живих істот – тварин та людей: «Вийшов Хо на галяву, сперся на сукуватий костур, майнув довгою бородою, і пов'яв від неї тихий вітерець, холодною цівкою вдарив у дерево. І враз затремтіло молоде листя, зашамотіло, струсило з себе дощ самоцвітів. Жажнулася сарна й щезла в гущині... Страх обгорнув зайця... Сполохнулися пташки й в одну мить ущухли. Тихо стало в лісі, страх як тихо... Все живе, затаївши духа, не співає, не кричить, не ворухиться, не жиє. Від ведмедя до мурашки все спаралізовано страхом. Рослини навіть бояться тягти сік із землі, пити холодну росу...» [3, с. 55–56].

У побутових казках часто зустрічаються персонафіковані образи – Доля, Щастя, Горе, Правда, Лихо та ін. М. Коцюбинський створив образ Страху на ім'я Хо, який широко відомий у народі здатністю до смерті лякати людей, карати їх за найменші провини, бачити і чути скрізь. Маючи цілком людський вигляд, він наділений чарівною бородою і чаклунськими здібностями. «Хо збирає всю свою потугу: проймаючи холодом, віє борода його, чудодійна сила...» [3, с. 86–87].

Поряд із казковим чарівним образом діда Хо у творі зустрічається безліч реалістичних персонажів. Це звичайні люди – діти, дорослі, чоловіки, жінки, паничі, селяни та ін. Вони наділені звичайними людськими рисами, переймаються реальними проблемами у житті й не мають нічого спільного з казковою вдачею, наприклад, Івана-Царевича, чаклунськими здібностями царівни-жаби, чи смішним героєм, улюбленцем долі Іваном-дурнем.

Герої М. Коцюбинського – це пересічні мешканці знедоленої України кінця XIX ст. Причинно-наслідкова мотивація подій у них також побутова, реалістична, не казкова. Долі у них різні, але однаково нещасливі: маленька Маринка та її братик, молода панночка Ярина Дольська, шанований у громаді ліберал Макар Іванович Літко. Однак наприкінці казки старий Хо зустрічає інших людей – надію України, що не бояться подивитися йому у вічі, це лікар, лікар і вчитель.

Ще ряд особливостей жанру казки: 1) відсутність розгорнутих описів природи; 2) багатоепізодичність; 3) зосередження дії на одному героєві, а також 4) щасливе завершення – перемога добра над злом. Розглянемо ці моменти послідовно.

У «Хо» займають значне місце розгорнуті описи природи, побуту, а також психологічні міркування персонажів. Варто поглянути хоча б на те, за яких обставин автор презентує своїх героїв. Це стосується і образу діда Хо, і багатьох інших. Ось, наприклад, зустріч із збентеженою панночкою Яриною: «Наближається південь, червневий південь, повний спеки і світла. Світло хвилями лиється з неба, сповняє повітря, несито пожира тіні на землі, загана їх під дерева, кущі, у гущину...Тільки в ту альтанку, що під старезним волоським горіхом у садку, не пуска його дикий виноград... Там, на зеленій лавці, обкладеній дерниною, сперши голову на руки, сидить білява панночка...» [3, с. 62].

Психологічний стан героїні передано через майстерно змальовану гру світла й тіні. Подібних паралелей – стану людської душі та природи – у творі М. Коцюбинського чимало. Таким чином, наявність розгорнутих описів природи, побуту і психологічних переживань персонажів суперечить уявленню про казку як жанр, натомість є характерною ознакою жанру новели.

Ще одна відмінна риса казки – це багатоепізодичність. Гортаючи сторінки «Хо», можна відзначити наявність перебігу подій, що пов'язані з мандрівкою головного героя. На початку твору старий Хо вирушає у подорож, протягом якої зустрічає багатьох персонажів. Численні зустрічі складають окремі історії з буденного життя людей, старих «українофілів», проти пустих балачок яких свого часу виступав письменник. Елемент багатоепізодичності притаманний не лише казці, але й новелі, хоча в новелі кількість персонажів зводиться до мінімуму. Наступний момент, зосередження дії на одному героєві, є винятковим приві-

леєм казки. Таким героєм є Хо – уособлення людського страху. Жанр новели у цьому сенсі концентрує увагу швидше на одноподійності й одноконфліктності. Важливою рисою цього жанру є «настанова на достовірність відтвореного життєвого матеріалу» [2, с. 272]. Що ж до твору М. Коцюбинського, то відповідь очевидна. Сам автор уже у назві зазначає: перед нами *казка* з належними атрибутами – фантастикою і містикою, які покликані глибше відтворити задум письменника.

Стосовно щасливого завершення у казці (перемоги добра над злом) варто зауважити, що натяк на таку перемогу у творі є, але остаточного вирішення конфлікту не спостерігається. Твір завершується словами: «Він сидів, замислившись, з радісною усмішкою на вустах, з надією у серці, надія та сягала аж у ті часи, коли сміливість візьме верх над страхом, і Хо зложить на спочинок свої старі наболілі кістки» [3, с. 89].

Насамкінець зведемо разом усі зазначені особливості твору М. Коцюбинського «Хо». По-перше, неодноразово зустрічаються певні особливості, що притаманні *казці* як жанру: наявність чарівних персонажів, багатоепізодичність сюжету, переважна зосередженість дії на головному героєві, натяк на щасливе завершення. По-друге, зустрічаються і елементи, що властиві *новелі* як жанру: реалістичні персонажі, розгорнуті описи природи, побуту, психологічного стану, настанова на достовірність життєвого матеріалу.

Отже, твір М. Коцюбинського «Хо» доречно визначити як *казку* (автор мав рацію), але *новелістичну*, тобто вважати «Хо» «*новелістичною казкою*», або, інакше, *казкою-новелою*.

Творчі пошуки М. Коцюбинського у 1890-ті роки тривають як в ідейно-тематичному, стилістичному, так і в жанровому планах. Автор пише цілий ряд оповідань – «Ялинка», «Харитя», «Маленький грішник» та ін. Згодом виходить казка «Хо», далі письменник використовує відразу кілька жанрів – оповідання, новела, образок, етюд. Загалом, якщо говорити про надання переваги М. Коцюбинським певному жанру, то стає зрозумілим, що це – новела, в якій письменник вважається не лише майстром, але й новатором. Його новели «...початку сторіччя засвідчили художнє новаторство їх автора в моделюванні різних сторін дійсності» [7, с. 240].

#### Список використаних джерел

1. Аникин В.П. Русская народная сказка / В.П. Аникин. – М.: Учпедгиз, 1959. – 256 с.
2. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
3. Коцюбинський М. Хвала життю: Новели. Повісті / М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1991. – 427 с.
4. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1981–1982. – 441 с.
5. Молдавський Д.М. Русская сатирическая сказка / Д.М. Молдавський. – М.: Детгиз, 1958. – 265 с.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд. Ленингр. ун-та, 1986. – 366 с.
7. Хропко П. Українська література / П. Хропко. – К.: Освіта, 1997. – 528 с.

#### References

1. Anykyn, V.P. *Russkaia narodnaia skazka* [Russian folk tale]. Moscow, Uchpedhyz Publ., 1959, 256 p.
2. Halych, O., Nazarets', V., Vasyli'iev, Ye. *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Kyiv, Lybed Publ., 2001, 488 p.
3. Kotsiubyns'kyj, M. *Khvala zhyttiu: Novely. Povisti* [Praise life: Novels. Story]. Kyiv, Dnipro Publ., 1991, 427 p.
4. Meletynskij, E.M. *Myfy narodov myra. Entsyklopedyia* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1982, vol. 2, pp. 25-28.
5. Moldavs'kyj, D.M. *Russkaia satyrycheskaia skazka* [Russian satirical tale]. Moscow, Dehyz Publ., 1958, 265 p.

6. Propp, V.Ya. *Ystorycheskye korny volshebnoj skazky* [The historical roots of the fairy tale]. Leningrad, Leningrad university Publ., 1986, 366 p.

7. Khropko, Petro. *Ukrains'ka literatura* [Ukrainian Literature]. Kyiv, Education Publ., 1997, 528 p.

В статье рассмотрены жанровые особенности сказки и новеллы, проведен их анализ, определены их жанрово-генетические особенности. Обоснована правомерность существования термина «новеллистическая сказка» на примере анализа произведения Н. Коцюбинского «Хо», которое определено как «новеллистическая сказка».

*Ключевые слова:* жанр, сказка, новелла, Н. Коцюбинский, «Хо», новеллистическая сказка.

In the article the genre features tales and stories, conducted their analysis, they defined the genre and genetic features. It is shown the existence appropriateness of the term «novelistic tale» based on the analysis of the work Kotsubinskiy «Ho» is defined as «novelistic tale».

*Key words:* genre, fairy tale, shot story, novelistic tale, M. Kotsubinskiy, «Ho».

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 821.161.1

**М. ФИГЕДЬОВА,**  
*PaedDr., PhD, преподаватель кафедры русистики  
Университета Св. Кирилла и Мефодия (г. Трнава, Словакия)*

## **«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: АВТОРСКАЯ МИСТИФИКАЦИЯ И НАРРАТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ**

В статье анализируется нарративное построение как один из ключевых элементов авторской мистификации в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени». Особое внимание уделяется женским персонажам, которые включены в роман как готовые маски и предугадывают последующее развитие сюжета. Рассмотрены также семантика одежды («формы») и авторские приемы маскировки и демаскирования героев.

*Ключевые слова:* Лермонтов, «Герой нашего времени», рассказчик, нарративная маска, мистификация.

**Е**сть писатели, чьи имена предаются забвению, но есть и такие, творчество которых становится для многих последующих поколений свидетельством минувшей эпохи, возможно, даже пророчеством (или, точнее, дальновидным прогнозом) на будущее. Михаил Юрьевич Лермонтов, без сомнения, относится к тем авторам, которые интересны и современному читателю. К его роману обращаются вновь и вновь, особенно в смутные времена<sup>1</sup> (см.: [1]).

Прием авторской мистификации в большинстве работ, исследующих творческую деятельность автора, проработан слабо. Это дает нам возможность изложить собственный взгляд на разрабатываемую проблематику.

Понятие «литературная мистификация» сейчас чаще используется в том значении, какое описывается, например, Козаревским [2] или Мацурой [3]. Суть их трактовки состоит в понимании мистификации как затуманивания основы литературного произведения и в издании под видом оригиналов фальсификатов разных уровней. Авторы имеют в виду исторические подмены, ложные сведения о дате создания произведений или намеренное издание под женскими псевдонимами текстов авторов-мужчин, что, например, во время чешского национального возрождения было заметной тенденцией в культурно-общественной жизни.

Авторская мистификация М.Ю. Лермонтова имеет несколько другую основу. Читатель с самого начала знает, кто является автором романа «Герой нашего времени», и, благодаря пояснениям в «Предисловии ко второму изданию», ему известны происхождение и задача протагониста произведения. Читателю понятно, что он имеет дело с определенным литературным типом, представителем своего поколения и некой части общества. Также с самого начала известен замысел Лермонтова – указать на недостатки современного ему русского общества – без претензии на открытие универсального действенного способа решения проблем.

---

<sup>1</sup> Словацкая читательская общественность имела возможность познакомиться с творчеством М.Ю. Лермонтова в антологии: Ján Zambor: *Kniha ruskej poézie*. Prešov. Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.

Мистификацией можно считать и сам творческий прием создания литературного произведения на границе нескольких жанров. Автор объединяет краткие эпические формы: повести, рассказы, даже очерки или эссе – без хронологического единства – в психологический роман.

С этой точки зрения важной является и работа по «переносу лирических моментов» в эпические литературные жанры (например, при изображении протагониста как лирического героя или при изображении окружающей среды в повести «Тамань»).

К ключевым элементам авторской мистификации в романе относятся, по нашему мнению, и принципы нарративного построения произведения, изображение и восприятие литературного героя как «источника тайны» в произведении. По мнению М. Дрозды, «художественный рассказ – это не просто рассказ. Он отличается особыми коммуникативными ситуациями». Его доминантной чертой является то, что повествование связано с определенной нарративной маской, которая как бы представляет собой вариант «костюма» и «сценического грима». «В художественной прозе говорят об игре – о нарративной игре» [4, с. 17].

Как известно, в «Герое нашего времени» не один, а несколько рассказчиков. Более полно понять рассказчиков можно, используя комбинации нескольких нарративных классификаций. «С 1961-го года, когда У. Бут ввел в литературоведение понятие так называемого «ненадежного рассказчика», возникло множество дополнительных подходов для критики и анализа литературных произведений» [5, с. 2].

В нашем случае надежным рассказчиком оказывается Печорин, который находится в центре событий, в то время как неизвестный офицер с его частичной информированностью является противоположностью Печорину. Образ же Максима Максимыча находится на этой оси между незнанием и знанием, и, благодаря своей уравновешенности, он может считаться реалистично изображенным персонажем.

Среди участвующих в действии персонажей – военных, аристократов, сибаритов или романтических фантазеров – выделяется и группа действующих лиц, которая в свете теории М. Дрозды обретает особое значение. Речь идет об изображении женских персонажей.

Нарративные маски Бэлы – красавицы, ундины – русалки, или Веры – веры, доверия, являются еще одной выразительной и необычной стороной авторской мистификации.

Если продолжить анализ романа на основе типологии нарративных масок М. Дрозды, мы придем к удивительному открытию: женские образы, которые кажутся непроработанными и слабыми, мало участвующими в формировании и развитии сюжета, играющие, на первый взгляд, роль статисток в своем микромире, удивительным образом раскрывают авторский замысел романа. Женские образы «Героя нашего времени» композиционно и психологически важны тем, что были включены в произведение уже как готовые «маски» – эмблемы и указатели последующего развития сюжета:

1. Бэла (= красивая, *итал.* красавица, возлюбленная, невеста, также Бэлла – женское имя славянского происхождения, от фр. *Blanka* – белая, чистая). Печорин принимает кавказскую княжну за чистое создание, полную противоположность женщин из его прошлого, **развращенных петербургских дам, которые ему давно наскучили своей доступностью**. Но Бэле не удастся освободить Печорина от груза прошлого и подарить ему долгое счастье, через некоторое время она ему также наскучила. Автор описывает красоту Бэлы намного подробнее, чем внешность остальных героинь романа. Имя Бэлы стало для нее судьбоносным.

2. Ундина (= русалка) влекла Печорина – молодого человека из «чужого» мира – магической необъяснимой силой к ночным черным волнам забвения и смерти, которых он случайным образом избежал. Подобный мотив особенно часто повторяется в произведениях романтизма. Интересную трактовку образа ундины провоцирует медицинское значение этого слова. **«Ундиной» называется пипетка, небольшой круглый сосуд для промывания глаз, чтобы восстановить зрение**. В этой связи новый смысл приобретает фраза ундины-русалки: «Много видели, да мало знаете; а что знаете, так держите под замочком» [6, с. 615]. Таким образом, в повести «Тамань», словно лекарство, ундина/русалка (в тексте романа встречаем оба варианта: ундина и русалка) **вернула Печорину ясное зрение, возможность увидеть губительность следования в чужом обществе хотя и правомочным, но этически недопустимым собственным правилам**.



3. Вера (=доверие) – вера в возрождение Печорина, в обретение им своего места в мире. Вера также является первой из трех божественных добродетелей, **которым соответствуют** в русском языке женские имена: Вера, Надежда и Любовь. Когда Печорин уже смирился, утратил надежду на любовь, ему остался лишь эфемерный образ Веры.

«Тема Кавказа имеет в творчестве М.Ю. Лермонтова свое прочное место, как и в творчестве других представителей русской литературы эпохи романтизма» [7, с. 37]. Новаторским является принцип, на основе которого Лермонтов разделил миры коренных жителей Кавказа и представителей русского общества. Благодаря противопоставлению местного и приезжего протагонистов, соперников в любви в повести «Бэла», в авторской мистификационной игре мы встречаемся с антигероями, которые отличаются друг от друга внешне, но имеют схожие жизненные цели.

Фигура Казбича коннотирует местную среду, его основными атрибутами являются дикость и импульсивность. Основное визуальное впечатление на читателя производит его внешняя неказистость. В Печорине же, напротив, подчеркиваются опрятность, образованность и вежливость, а также то, что он на Кавказе – чужак. Объединяет обоих протагонистов вероятная смерть в одиночестве, без скорбящих наследников. Как мы констатируем, герой Лермонтова не просто один, он одинок. Действует герой романа «Герой нашего времени», согласно Джозефу Кэмпбеллу, следующим образом: «Героическое деяние, ждущее своего свершения, сегодня уже не то, что во времена Галилея. То, что было тьмой, обернулось светом, но и свет обернулся тьмою. Героическое деяние нашего времени должно состоять в вопрошании, дабы снова извлечь на свет божий забытых Атлантов, соразмерных герою по духу» [8, с. 336].

Вопрос героя, непосредственно указанного в названии произведения, является еще одним ключевым моментом авторской мистификации. «Печорин – типичное воплощение достоинств и недостатков «золотой молодежи» своего времени, при этом он человек проницательного аналитического ума и глубокой саморефлексии, который мучительно ищет смысл жизни» [9, с. 270]. Герой в романе Лермонтова – пластичен и современен, своим поведением и чертами характера он полностью отвечает требованиям «литературной фантастики», как нас в этом убеждают дефиниции О. Герца [10].

Незаурядный, выделяющийся из толпы герой существует в литературе с ее возникновения до сегодняшнего дня. «Клеймо» оригинальности отличает исключительного героя новаторского произведения, несмотря на то, что отдельные литературные эпохи модифицировали своих героев. Протагонисты рядовых произведений, во множестве появляющиеся вслед за Героем, хотя и представляют удобный объект для анализа и включения в генеалогическую систему, но часто не представляют художественной ценности.

Одним из элементов авторской мистификации является атомизация героя, его раздробленность, некая форма литературной шизофрении, свойственная психологическому роману. Объединив видение Печорина, Грушницкого и Вернера, мы получим образ действительности того времени. Каждый из них дает читателю свое свидетельство. Герои объединены этническим происхождением, можно также предположить, что все они принадлежат к высшему социальному слою. Различает же этих протагонистов их отношение к миру: Грушницкий – романтик, Вернер – материалист, Печорин лавирует между ними. По мнению Бахтина, такой «незавершенный герой» [11, с. 30], нецелостный и несобранный, свойственен романтизму. Автор «вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста героя» [11, с. 29].

Лучшему пониманию лермонтовской «мистификации» героя служат второстепенные персонажи. Максим Максимыч или местные жители Кавказа не переживают в произведении внутреннее перерождение, в их мировоззрении не отмечается развития. Но на границе этих мировоззрений в романе «Герой нашего времени» возникают предпосылки для изменения главного протагониста.

Нарративные маски мужских персонажей в романе разделены по модели общества того времени – и относятся или к миру военных (мир «в форме»), или к «гражданским» (мир обывателей).

Печорин, Грушницкий, Максим Максимыч отнесены к миру военных. Форма – внешний показатель, тоже маска, которая становится и знаком национальной гордости, и показателем социального статуса. Форма в романе Лермонтова выступает как синекдоха. Так, Грушницкий театрально скрыт под военной шинелью, но в то же время желает приковывать к себе взгляды. Сбрасывание шинели равносильно здесь сбрасыванию маски, после которого Грушницкий «распускает» свой «павлиний хвост», появляясь на балу в парадной форме юнкера. Таким образом, форма используется Лермонтовым для демонстрации гармонии и дисгармонии внутреннего и внешнего мира героя. Грушницкий, жаждущий взглядов и похвалы, пытается достичь гармонии с помощью одежды.

Схожим образом автор маскирует и «демаскирует» главного героя Печорина, чьи трансформации гораздо заметнее. В отличие от Грушницкого, в своем домашнем пространстве (в обществе русской аристократии) Печорин почти не пользуется костюмом как маской. Однако сцена, где герой принимает вид кавказского всадника и высказывает свою радость от безошибочного выбора «маски» («...Мне в самом деле говорили, что в черкесском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы. И точно, что касается до этой благородной боевой одежды, я совершенный денди...» [6, с. 635]), раскрывает и его нарциссическое внимание к себе, и жажду свободы, и желание сбегать.

Говоря о художественном мире романа, можно также отметить разделение на мир Кавказа, репрезентированный Казбичем и частично Максимом Максимычем, – и на мир «пришлых» (в данном случае – русских).

Связующим звеном между миром русского общества и кавказских жителей является Максим Максимыч. О том, как в нем сочетается мир русского военного и жителя Кавказа, говорит его внешний вид – комбинация формы и деталей одежды местных жителей.

Противоположностью военным «европейского» (русского) типа в романе является персонаж Казбича. Весь его внешний вид, поведение и мысли показаны автором в негативном свете. Лермонтов в своем произведении не обсуждал вопрос сближения миров колонизируемых и колонизаторов, тем не менее Казбич здесь изображен как злодей.

Парадоксальным образом в романе связаны разоблачение («демаскирование») Казбича и доктора Вернера. Вернера автор показывает как не очень приятного для окружающих человека, указывает на его звучащую на немецкий лад фамилию, работу врача и, конечно, светскую одежду. Вернер исключителен (во всех смыслах), он обладает яркой индивидуальностью, и поэтому входит в круг, который формирует героя (Печорина). Доктор гордится своим прозвищем «Мефисто», и это прозвище тоже в определенном смысле маска, которая несет в себе указание на зло, от которого надо держаться в отдалении, но в то же время намекает на хитрость и живой ум.

Изображению своего и чужого уделено в произведении особое внимание (см., например: «метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. “И ты, изгнанница, – думал я”» [6, с. 590]). Автор не скрывает, что взгляд на мир Бэлы и Казбича – это другой «этнический» взгляд. Жители Кавказа, как и русские, не хотят сближаться с чужими, и они верны своим моральным кодексам. Однако как смешивание культур можно понимать смерть Бэлы и ее мечту о крещении. Мотив жизни и смерти связывается в этой части романа через символику воды, «ведь вода – это источник жизни, основа существования, бытия человека, природы, космоса» [12, с. 165]. В этом случае мы имеем в виду смерть в этом мире и вечную жизнь. Несостоявшееся крещение Бэлы можно символически понимать как синекдоху культуры и религии, которые, с точки зрения автора, приносят колонизаторы кавказским народам. Отметим, что эта часть романа более назидательная, чем другие.

Итак, нарративные маски мужских персонажей в романе «Герой нашего времени» показаны во взаимной оппозиции: мужчины «в форме» и мужчины «без формы»; свои, т. е. те, кого понимают, и чужие, т. е. те, кого отрицают.

«Авторские мистификации» в романе «Герой нашего времени» многообразны. Тайны присутствуют в каждой из семи относительно самостоятельных частей. Кроме «общественной тайны», мотивации жизни Печорина и ему подобных на Кавказе, тайны «Героя нашего времени» можно разделить на две большие группы. В первом случае речь идет о тайне игры с читателем, с помощью этой игры создаются многочисленные дигрессии действия.

Вторую группу составляют «загадочные тайны», охватывающие все существование протагониста и ставящие «Героя нашего времени» в ряд психологических романов. Как указывает Йозеф Догнал в связи с проблемой внешней и внутренней реальности, «невозможно проникнуть в эту область рационально, например так, как это свойственно научному пониманию, в котором закономерности естественных наук наряду с методологией их познания механически переносятся в область гуманитарных наук» [13, с. 49].

В соответствии с теорией Х. Чинчуровой [14], тайна в произведении образует слои в пространстве. Верхняя часть вертикальной оси отражает духовные переживания героев: это и медитация путешественника по Кавказу при переходе через горы, наполняющий Печорина гармонией вид из окна, песня русалки на крыше хаты. Тайны на вертикальной оси являются тайнами духовных ценностей. Горизонтальная ось означает обыденность, провоцирование конфликтов, ее тайны связаны с лукавством, клеветой, засадой за углом и криками в парках.

Авторская мистификация, соединившая в себе лирические и эпические элементы в романе «Герой нашего времени», порождается «трехдомностью» автора. Лермонтов как поэт создал лирического субъекта – героя, которого изобразил в новаторском психологическом романе. Мотивы, которые характеризуют главного героя, часто встречаем и в поэтических произведениях Лермонтова. В то же время, как в драматическом произведении, у героя есть свои альтернативы, которые призваны представлять его. Богатство же использованных в романе средств типизации делает его вневременным. Мотив побега от реальности в поэтическом творчестве довольно частотен, и в случае смерти протагониста романа автор применил тот же творческий прием. Герой умирает при возвращении из путешествия, без свидетелей, таким образом исполнилась его «тоска по смерти» – как имеющей смысл альтернативы его бессмысленного существования.

Но не только автор произведения создает мистификации: в литературной критике и о нем самом формируется представление, истинность которого проверяет время. «...чего же должно ожидать от него в будущем?.. Пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гёте, ни Пушкиным, и не скажем, чтоб из него со временем вышел Байрон, Гёте или Пушкин: ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет – *Лермонтов...*» [15, с. 252].

#### Список использованных источников

1. Zambor J. Kniha ruskej poézie / J. Zambor. – Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011. – 414 с.
2. Козаровецкий В. Литературная мистификация как особый жанр [Электронный ресурс] / В. Козаровецкий // Арт&Факт. – 2012. – № 1 (15). – Режим доступа: <http://artifact.org.ru/personalnie-dela-/vladimir-kozarovetskiy-literaturnaya-mistifikatsiya-kak-osobiy-zhanr.html>
3. Macura V. Znamení zrodu / V. Macura. – Praha: Československý spisovatel, 1983. – 285 с.
4. Drozda M. Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělemu (Kapitoly z historické poetiky) / M. Drozda. – Praha: Univerzita Karlova, 1990. – 263 с.
5. Dvorský J. Nespoahlivý rozprávač interdisciplinárne / J. Dvorský. – World Literature Studies. Vol. 5 (22). – 2013. – No. 1. – 175 с.
6. Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени / М.Ю. Лермонтов. – М.: Художественная литература, 1972. – 766 с.
7. Догнал Й. Лермонтовский «Кавказец» / Й. Догнал // Сборник научных трудов, посвященных 200-летию юбилею М.Ю. Лермонтова. – Szombathely, 2014. – С. 37–41.
8. Campbell J. Tisíc tváří hrdiny / J. Campbell. – Praha: Portál, 2000. – 339 с.
9. Eliáš A. Lermontov Michail Jurievič / A. Eliáš // Slovník ruskej literatúry 11. – 20 storočia. – Bratislava: VEDA, 2007. – С. 268–271.
10. Herc O. Z teórie modernej fantastiky [Электронный ресурс] / О. Herc. – Bratislava: Litcentrum, 2008. – Режим доступа: <http://artifact.org.ru/personalnie-dela-/vladimir-kozarovetskiy-literaturnaya-mistifikatsiya-kak-osobiy-zhanr.html>
11. Bachtin M.M. Estetika slovesnej tvorby / M.M. Bachtin. – Bratislava: Tatran, 1988. – 451 с.
12. Громинова А. От образа водной стихии к вечным вопросам бытия / А. Громинова // Acta Rossica Tyrnaviensis. Zbornik štúdií Katedry rusistiky Filozofickej fakulty Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave. – Brno: Tribun EU, 2014. – С. 165–175.

13. Dohnal J. Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX a XX Století / J. Dohnal. – Brno: Masarykova univerzita, 2012. – 176 с.
14. Činčurová X. Epické podoby priestoru / X. Činčurová. – Levoča: Modrý Peter, 2004. – 125 с.
15. Belinskij V.G. Človek a život / V. Belinskij. – Bratislava: Tatran, 1982. – 539 с.

### References

1. Zambor, J. Kniha ruskej poezie [Book of Russian poetry]. Preshov, Vydavateľstvo Michala Vashka, 2011, 414 p.
2. Kozaroveckij, V. *Literaturnaja mistifikacija kak osobij zhanr* [Literary mystification as specific genre]. *Art&Fact*, 2012, 1 (15) Available at: <http://artifact.org.ru/personalnie-dela-/vladimir-kozarovetskiy-literaturnaya-mistifikatsiya-kak-osobiy-zhanr.html> (Accessed 4 May 2015).
3. Macura, V. *Znameni zrodu* [Birth sign]. Praha, Československý spisovatel, 1983, 285 p.
4. Drozda, M. *Narativni masky ruske prozy – Od Pushkina k Belomu (Kapitoly z historické poetiky)* [Narrative masks of Russian prose – from Pushkin to Bely]. Praha, Univerzita Karlova, 1990, 263 p.
5. Dvorsky J. *Nespoahlivy rozpravach interdisciplinarne* [Unreliable narrator: an interdisciplinary approach]. *World Literature Studies*, Vol. 5 (22), 2013, 175 p.
6. Lermontov M. Ju. *Stichotvorenija. Poemy. Maskarad. Geroj nashego vremeni* [Lyrics. Poems. Masquerade. A Hero of Our Times], Moscow, Chudojestvennaja literatura, 1972, 766 p.
7. Dohnal J. *Lermontovskij "Kavkazec"* ["Caucasian" by Lermontov]. *Sbornik nauchnych trudov, posvjashhennyh 200-letnemu jubileju M.Yu. Lermontova* [The collection of the proceedings, devoted to 200-years anniversary M.Yu. Lermontov], Szombathely, 2014, pp. 37-41.
8. Campbell, J. *Tisic tvari hrdiny* [Thousands faces of hero], Praha, Portal, 2000, 339 p.
9. Eliash A. *Lermontov Michail Jurievich* [Lermontov Michail Jurievich]. *Slovník ruskoj literatury 11, XX storochia* [Dictionary of Russian Literature 11, XX century], Bratislava: VEDA, 2007, pp. 268-271.
10. Herc O. *Z teorie modernej fantastiky* [From the Theory of modern fiction]. Bratislava, Litcentrum, 2008. Available at: <http://artifact.org.ru/personalnie-dela-/vladimir-kozarovetskiy-literaturnaya-mistifikatsiya-kak-osobiy-zhanr.html> (Accessed 4 May 2015).
11. Bachtin M.M. *Estetika slovesnej tvorby* [Aesthetics of Verbal Art]. Bratislava, Tatran, 1988. 451 p.
12. Grominova A. *Ot obraza vodnoj stihii k vechnym voprosam bytija* [From the image of the water element to the eternal questions of life]. *Acta Rossica Tyrnaviensis. Zbornik shtudii Katedry rusistiky Filozofickej fakulty Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave* [Acta Acs Tyrnaviensis. Molecular studies of the Department of rusistiky, Faculty of philosophy of the University of St. Saints Cyril and Methodius in Trnava]. Brno, Tribun EU, 2014, pp. 165-175.
13. Dohnal J. *Promeny modelu sveta v ruske proze na prelomu XIX-XX stoletij* [Model of World Transformation in Russian prose at the turn of XIX-XX centuries]. Brno, Masarykova univerzita, 2012, 176 p.
14. Chinchurova X. *Epické podoby priestoru* [An epic space form]. Lenoča, Modry Peter, 2004, 125 p.
15. Belinskij, V.G. (1982). *Chlovek a zhivot* [Man and Life]. Bratislava, Tatran, 1982, 539 p.

У статті аналізується наративна побудова як один із ключових елементів авторської містифікації у романі М. Лермонтова «Герой нашего времени». Особливу увагу приділено жіночим персонажам, які включені у роман як готові маски та вгадують наступний розвиток сюжету. Розглянуті також семантика одягу («форми») та авторські прийоми маскування та демаскування героїв.

*Ключові слова:* Лермонтов, «Герой нашего времени», оповідач, наративна маска, містифікація.

The article deals with the narrative masks as one of the key elements of the author's mystification in Lermontov's «Hero of Our Time». Particular attention is paid to the appearance of male protagonists, to the methods of masking and unmasking heroes and also to female characters of the novel which look like a ready-made masks but predict the development of the plot.

*Key words:* M. Ju. Lermontov, Hero of Our Times, narrator, narrative mask, mystification.

Одержано 23.03.2015.

УДК 82-32:002(081)

**Т.В. ФИЛАТ,**  
*доктор филологических наук, профессор,  
заведующая кафедрой языковой подготовки  
ГУ «Днепропетровская медицинская академия МЗ Украины»*

## **ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В РАССКАЗЕ И. ШМЕЛЁВА «ОБОРОТ ЖИЗНИ»**

Художественный мир рассказа «Оборот жизни», созданный Шмелёвым, имеет природное (осенний день) и историческое (война) время, распадается на прошлое время событий и настоящее «событие рассказывания», имеет локальное, деревенское природно-социальное пространство, в локусе которого находятся двое людей: автор-повествователь и фокализатор-нарратор столяр Митрий, связанные ситуацией «рассказчик-слушатель». Рассказ семантически насыщен, многолюден и событиен, концептуально калейдоскопичен, но един и целен.

В произведении «Оборот жизни» художественный мир создается не столько суммой «вставных историй», сколько концептом, объединяющим их и заявленным в заглавии. Целостность художественного мира рассказа основана на единстве времени и места. Она осмысливается с «точки зрения» рассказчика. Сама структура наррации рассказа, построенного на «вставных историях», реализует основную шмелёвскую концепцию жизни как сложную, пеструю, взаимосвязанную картину народного бытия, близкого природе, но измененную социальным фактором – войной.

*Ключевые слова: художественный мир, концепт, калейдоскопичность, природное время, историческое время, автор-рассказчик.*

**Х**удожественный мир И. Шмелёва, созданный в его романах, привлекал и привлекает внимание исследователей. Тут накоплены интересные концепции, наблюдения, выводы. Художественный, или «внутренний», мир, как его номинирует Д.С. Лихачёв [1], малой прозы писателя изучен значительно меньше, хотя и в нём сосредоточены многие особенности шмелёвского мировосприятия, миропонимания, интерпретации и эстетической, поэтологической трактовки.

Рассказ «Оборот жизни» (1915), как и всякое произведение, являет собой «единое событие общения автора, героя и читателя» [2, с. 173]. Он ярко представляет своеобразие шмелёвских концептов и приёмов художественной трактовки военной действительности нефронтовой России периода Первой мировой войны. В этой трактовке органично сочетаются гуманистический подход, патриотизм, антивоенная направленность, точные злободневные наблюдения писателя с раздумьями о «вечном ритме бытия», как точно выразился А.П. Черников [3, с. 16], объединяясь с настойчивым желанием Шмелёва найти нравственные законы бытия, жизнеповедения человека. Эта тенденция отчётливо проступает во всех рассказах писателя о войне, становится константой художественного мира Шмелёва периода 1912–1917 гг., справедливо выделенного А.П. Черниковым в особый этап творческой эволюции писателя [3, с. 14]. Она присутствует и в рассказе «Оборот жизни», оплодотворённом шмелёвским представлением о многоликости жизни с её внешней будничной простотой и внутренней сложностью и напряжённостью, полной драматизма. Эта концепция воплощается в калейдоскопичности – верно отмеченной А.П. Черниковым черте шмелёвской манеры [3, с. 18], реализуется в повествовательной структуре, построенной на экземплицидности – системе разных жизненных примеров, о которых сообщает



главный рассказчик произведения столяр Митрий. Он – классический фокализатор, если воспользоваться термином Ж. Женетта [4, с. 204–206], выражающий свою точку зрения на людей и события действительности, наблюдатель и интерпретатор рассказанных им жизненных историй жителей его округа времён войны и своей жизни. Монологическая речь столяра Митрия предстаёт как устная, обращённая к конкретному слушателю – автору-повествователю, чьи внутренние монологи – своеобразная реакция на увиденное и услышанное, отличающаяся стремлением к аналитическому объяснению и обобщениям, адресованным себе и читателю.

Художественный мир рассказа «Оборот жизни», название которого отвечает высокой оценке поэтики шмелёвских заглавий, данных И.А. Ильиным [5], точно и верно передаёт концепцию, определяющую военный период в жизни народа. Она объединяет рассказы о Первой мировой войне, о которых А.П. Черников писал: «Изображение «пестроты» повседневного существования служит вдумчивому исследованию бытия, воссозданию картин жизни народа в один из драматических моментов его истории» [3, с. 20]. Слово «оборот», заявленное в заглавии, концептуально-ключевое, прямо повторяется в тексте [6, с. 127], объединяет разные «истории» земляков Митрия, им рассказанные, передаёт его понимание-определение изменений, вызванных войной, с чем по ходу наррации согласится автор-повествователь.

Художественный мир рассказа «Оборот жизни», в центре которого – само «событие рассказывания» [2, с. 173], а наррация построена на чередовании информации «рассказывающего» (Митрий) и «повествующего субъекта» («автора-повествователя») [2, с. 174], формируется восприятием и интерпретацией двух людей: автора-повествователя-слушателя и рассказчика столяра Митрия. Его монологическая речь доминирует в тексте, являясь столь излюбленным Шмелёвым сказ, имитирующий живую речь и создающий своеобразие языковой личности нарратора, и имеет, если воспользоваться определениями В. Виноградова [7, с. 47], лирико-эмоциональный и информационно-повествовательный характер. Но начало рассказа ведётся автором-повествователем и представляет собой его видение осенней природы, отмеченное, как это часто у Шмелёва, любованием пейзажем: «Осенние дни. Тихо и грустно. Ещё стоят кое-где в просторе бурых пустых полей... забытые маленькие шеренги крестцов нового хлеба... Тихи и мягки просёлочные дороги... Тихи и осенние рощи в позолоте, мягки и теплы, строги и холодны за ними, на дальнем взморье, сумрачные боры. И так покойно смотрит за ними даль, чистая-чистая, как глаза ребёнка... Всюду чуткий покой погожих осенних дней...» [6, с. 275].

В начальном элегическом пейзаже подчёркиваются тишина и покой, что создаётся градацией, повтором слов «тихо», «тихи», «покойно», «покой». Это – ключевые предметы пасторального пейзажа, деревенский характер которого определяют слова «бурые пустые поля», «шеренги крестцов нового хлеба», «просёлочные дороги», «неслышная телега». Пейзаж красочен, в нём повторяются эстетически значимые и оценочные слова, производные от слова «золото»: «золотятся», «золотая пыль», «позолота», «золотая бумага» [6, с. 275]. Эти слова отражают цветное восприятие мира автором-повествователем, в сочетании с повторением слов «тишина» и «покой» создают пейзаж-настроение: описание приобретает функцию передачи психологии восприятия, а сравнения («как забытые маленькие шеренги», «даль, чистая-чистая, как глаза ребёнка») и олицетворение (берёзы, которые «идут и дремлют») свидетельствуют о поэтическом даре восприятия природы автором-повествователем, создавая важную черту его образа. Пейзаж дан в пространственной перспективе (отмечается «даль») и во временной характеристике («осенние дни»). Но отмеченная гармония природы во временной перспективе, как считает автор-повествователь, будет нарушена: «налетит» ветер, «закрутит и захлещет» – «и побегут в мутную даль придорожные берёзы, и заплачут рощи» [6, с. 275]. Эти финальные строки пейзажного фрагмента, который является дескриптивной экспозицией рассказа, подчёркивают временность пасторальной красоты природы, она не служит простым контрастом к состоянию мира людей, о котором речь пойдёт далее, а образует с ним некое единство динамического, противоречивого бытия людей и природы – концепт, часто встречаемый в произведениях Шмелёва.

Фиксируется и пространственная точка обозрения пейзажа: «Мы сидим на голом бугре за селом. Отсюда далеко видно» [6, с. 275]. Начальный пейзаж рассказа, увиденный

автором-повествователем, дан как пространственно-временной аналог «первичного», реального мира, описывает место действия, где протекает «событие рассказывания», это пространство с его людьми и событиями становится объектом наррации столяра Митрия. Художественная дескрипция места события рассказывания одновременно характеризует субъекта – автора-повествователя, носителя психологизированного поэтического видения, и пасторализированное локальное пространство. А истории, рассказанные основным нарратором «Оборота жизни», – столяром Митрием, помимо информации о жизненных событиях и судьбах людей, сосредоточенных на этом пространстве в рамках военного времени, тоже его одновременно характеризуют: Митрий явно не приобщён к книжной культуре, но наблюдателен, терпим, гуманен, мудр и наделён стоицизмом. Двойная функциональность, основанная на сочетании описаний и рассказов с характеристикой их носителей – автора-повествователя и рассказчика Митрия, присуща художественному миру рассказа «Оборот жизни». Введённая после пейзажной зарисовки монологическая речь основного нарратора фиксирует смену повествовательных инстанций: возникает разграничение автора-повествователя и героя-нарратора на уровне стилистической организации речи. Но их объединяет общий взгляд на мир, ибо автор-повествователь соглашается с Митрием, вводя подтверждающее «да» [6, с. 276], или подхватывает, соглашаясь, его оценку («шабаш» [6, с. 275]). Хотя лексика, строй речи основного нарратора отличаются от речи автора-повествователя, однако он соглашается с выводами, данными столяром в конце первого монолога: «Война, брат... она зацепит. Ещё какое будет!» [6, с. 276]. «Да. Крепко и глубоко зацепила невиданная война» [6, с. 276]. Эта общность оценки войны объединяет рассказчика с повествователем отношением к координальной социальной проблеме времени создания рассказа «Оборот жизни».

Монологи Митрия представляют собой имитацию устного рассказывания, где присутствуют перебои речи, незаконченные фразы, междометия. Шмелёв, как известно, был мастером эстетического преобразования народной разговорной речи в её основных видах, отмеченных Ф.П. Филиным [8]. В монологах столяра Митрия, народного обозревателя действительности, которого интересуют судьбы людей, живущих в его родном пространстве (важный аспект художественного мира персонажа и его характеристики), доминируют особенности устной народной разговорной речи: многоточия, восклицания, повторы, отклонение от логики повествования, «скачки», обрывистость, разговорное словоупотребление, лексические повторы, вводные выражения: «А это Сутягино, крыша-то красная... Такое торжество было! да свадьба. Женился сын, офицер... на неделю приехал с войны жениться. Откладывать-то неудобно было... с гувернанткой жил. Ну, понятно... Мамаша ихняя не позволяла. А тут надо оформить по закону... Сегодня жив, а там... Разбирать нечего, крайность» [6, с. 275]. Многие черты стилистики сказа в «Няне из Москвы» (1934–1935), отмеченные Е.Г. Рудневой [9, с. 56–61], проступают в рассказе «Оборот жизни». Опорными словами-понятиями первого монолога Митрия выступают «война» и изменение, «оборот жизни», который она принесла в судьбы знакомых ему людей, односельчан. Если Митрий оперирует конкретными жизненными примерами «оборота жизни»: женитьба офицера на гувернантке, получившего от матери разрешение на это из-за войны, женитьба стариков на молодых девушках, судьба женитьбы трактирщика на Настюшке – события, как он считает, связанные с войной, то автор-рассказчик осмысливает «оборот жизни» периода «невиданной войны» в общем плане, констатирует, что «со стороны» [6, с. 276] особых изменений «привычной жизни» деревни не заметно, ибо он сначала судит по внешним признакам, а не «изнутри» деревенской жизни, как Митрий. Автор-рассказчик приводит детали деревенского быта, которые ему кажутся неизменными: «погромыхивают в базарные дни телеги», «уходит и приходит в обычный час стадо», «бродят лениво... татары», «ворожат бабьи глаза, раскидывая на травке под ветлами яркий ситец», «возят навоз на пары», «отбивают косы» [6, с. 276]. Однако, как бы возражая себе, автор-рассказчик признаётся: «А если взглядеться...», то ясно, что всё изменится, «заговорит в них иная жизнь. Да уж и теперь говорит...» [6, с. 276]. Наблюдательный рассказчик, один из тех, о которых он говорит, более информирован о жизни своих односельчан, чем автор-повествователь, выступающий слушателем, «посредником» между Митрием и читателями, которым он воспроизводит рассказы столяра. Но автор-рассказчик, вбирая в свой внутренний мир эмпи-

рические «истории» Митрия, анализируя их в процессе динамического общения и «само-общения», приходит к общим верным суждениям и выводам о жизни деревни в военные годы. Шмелёв изображает психологический *процесс* осмысления услышанного автором-повествователем по мере развития рассказов Митрия. В ходе повествования, построенного на чередовании внутренней речи автора-повествователя и «слышимых» им монологов-рассказов Митрия, он далеко не сразу убеждается в явных изменениях «оборотов жизни» в деревне: «А всё те же, как будто, избы и ветлы, и рябины» [6, с. 277]. Правда, вводное «как будто» фиксирует сомнения автора-рассказчика в неизменности жизни деревни. И хотя он начинает отмечать: «И ещё новое. Красный попов дом теперь голубой...» [6, с. 277], – однако всё ещё находится во власти внешних наблюдений как человек пришлый. И. Шмелёв, воссоздавая психологию восприятия не столько увиденного, сколько услышанного, показывает, как оно влияет на автора-повествователя, создавая динамику его внутреннего мира. Художественный мир этого героя глубоко психологизирован, составлен из внешних наблюдений, «слушания», рефлексии и аналитических обобщений, возникающих на материале рассказов Митрия. В них война почти всегда выступает как фактор, меняющий жизнь людей: одному достаётся капитал убитого брата [6, с. 278], у другого отобрали имущество, ибо он, находясь на войне, не может отдать долг [6, с. 278], у третьего – сын на войне и некому за яблонями следить [6, с. 280], молодые девушки должны выходить за стариков [6, с. 276] и т. д. Художественный мир Митрия густо населён людьми разных социальных статусов, имущественного положения, возрастов и судеб, но осмысливается в одном ракурсе – «поворота жизни» из-за войны. Выслушав многие «истории», образующие пёстрый калейдоскоп жизни деревни в военное время, автор-рассказчик соглашается с концепцией Митрия: «Рассказывает и рассказывает столяр про округу, и сколько нового в незаметной жизни, сколько перерыто и вывернуто за один год...» [6, с. 279]. Рассказчик убеждает своим «словом» автора-повествователя, и это создаёт внутреннюю и внешнюю динамику повествования, подчёркивает значимость «события рассказывания» – центра рассказа «Оборот жизни». Шмелёвская вера в силу слова, столь важная для эстетики писателя, как верно полагает О.В. Быстрова [10], реализуется в итоге конкретной ситуации «рассказчик-слушатель»: Митрий убеждает в своих выводах автора-повествователя. Сначала разобщённые внутренние миры автора-повествователя и рассказчика Митрия сходятся в оценочном суждении, объединяют их, создавая разнообразие и целостность художественного мира рассказа.

И. Шмелёв изображает и отношение автора-повествователя к больному Митрию. Автор-рассказчик с сочувствием описывает портрет больного Митрия, соглашаясь с ним, что ему скоро «шабаш» [6, с. 276], что столяру на изменения «поглядеть не придётся» [6, с. 276]. «Оборот жизни», вызванный войной, затрагивает и главного нарратора, столяра, который получил большой заказ на изготовление того, что требует война, – гробов и крестов [6, с. 277], что его не радует. Все рассказанные в монологах «истории» иллюстрируют «поворот» жизни, который затронул всех, как подчёркивает Митрий: «Да и везде теперь оборот, как ни промерь...» [6, с. 277]. Автор-повествователь в ответ на замечание столяра об «обороте», затронувшем всех людей, отмечает неизменность природного мира – «всё те же... и ветлы, и рябины» [6, с. 277], но вынужден согласиться, что мир людей подвергся «обороту», что наступило «такое движение всего, беда!» [6, с. 277], как выражается Митрий.

«Там... на войне-то лес рубят! – говорит он, и его жуткое жёлтое лицо покойника мудро и необычно вдумчиво словно вот-вот провидит. – А тут щепка да стружка летит» [6, с. 279]. Митрий подробно рассказывает о своей жизни, болезни, признаётся, что не испытывает страха перед смертью [6, с. 279]. Комментируя его судьбу, автор-рассказчик вновь описывает восприятие природы, где, как и в начальном пейзаже, ключевыми, повторяющимися словами выступают «грустно», «тихо», которые передают его мировосприятие: «И кругом *грустно* и тихо. Стоят крестцы нового хлеба (сквозной образ пейзажа рассказа). И они *грустны*. И *грустны* осенние рощи в позолоте» [6, с. 280] (выделено мною – Т.Ф.). Но если художественное видение мира природы автором-рассказчиком окрашено в лирические, элегические тона, то его восприятие покорного столяра Митрия, тяжело работающего, спокойно ожидающего смерти, бурно-эмоционально, насыщено серией рито-

рических вопросов: «Кто его таким сделал? Почему не кричит, не жалуется, не проклинает жизнь, какую пропил? И как же он может, приговорённый, спокойно тесать кресты и сбивать гробы на последнем пороге? Что это – сила какая в нём или рабья покорность? [6, с. 280]. Автор-повествователь не даёт ответа, рисуя двойственность характера Митрия как яркого представителя народа. Ведя внутренний диалог с собой, автор-повествователь сам себе отвечает: «Нет, не рабья покорность, и не скажешь – что же? Откуда же в нём такое, чего достигают лишь избранные, глубоко проникшие в сокровенную тайну – жизнь-смерть? Или уж столяр Митрий так много понял нутром, много страдал, что поднялся над жизнью, философски посвистывая? Не умеет её ценить. Нет, умеет» [6, с. 281]. И далее автор-повествователь характеризует деревенского столяра как человека, любящего и знающего природу, своеобразного мудреца: «С полей, что ли, этих набрался ласковой грусти, смешка и тишины душевной» [6, с. 281]. Наблюдатель и истолкователь деревенской жизни, фокализатор, философ, Митрий оценивается автором-рассказчиком как воплощение народной мудрости в отношении к жизни и смерти, к природе, с которой он органически слит: Шмелёв создаёт яркий народный характер рассказчика и объекта восприятия и оценки автором-повествователем. Обрисовывая внутренний мир этого персонажа, данный в его речи, Шмелёв передаёт и свою концепцию людей и мира, сложной в своей простоте, многомерного, калейдоскопичного, предметного и духовного. Художественный мир рассказа «Оборот жизни» в своих пространственно-временных параметрах предстаёт как аналог «первичного», реального мира, где обрисован внутренний, духовный мир двух персонажей произведения – автора-повествователя и рассказчика Митрия, в словесном оформлении разный, но семантически близкий. При этом столяр как бы входит во внутренний мир автора-повествователя.

Шмелёв вводит и изменяющийся в течение суток (природное время) пейзаж одного и того же обозреваемого места с одними и теми же природными деталями, но данными в разное время, а потому иначе освещёнными, следуя за поэтикой импрессионизма, где темпоральность входит в передачу специфики пейзажа: «Солнце покраснело, покраснели и рощи, и крестцы и берёзы большой дороги» [6, с. 281]. Возникает восприятие Митрия, который на протяжении долгого времени говорил о войне, и это влияет на его видение пейзажа: «Воюют-то там, что ли? – устало спрашивает Митрий, показывая на сизо-багровый закат в тучах. – Та-ак... Чисто кровь с дымом! Вот мы тут посидели по пустяку, а там уж... кресты и тешут» [6, с. 282]. И вновь разное восприятие пейзажа этими персонажами содержит, помимо его описания, и психологическую функцию их характеристики.

Художественное время рассказа «Оборот жизни» состоит из времени событий, рассказанных «историй» Митрия, которые происходили в недалёком прошлом в течение одного года [6, с. 279] и протекали за временными рамками «события рассказывания». О них повествуется как о свершившихся фактах, и они – предмет наррации и рефлексии рассказчика, автора-повествователя и читателя. События введены калейдоскопично, без учёта временной последовательности, предстают в рамках «остановившегося времени». Само «событие рассказывания» протекает в условном настоящем, которое дано в движении природного времени. «Истории» Митрия – объект его наррации и рефлексии автора-повествователя и читателя, они создают пёстрый, но общий поток жизни деревенской округи в военное время. Событийная ткань, представленная в монологах Митрия, лишена внутренней темпоральной последовательности, она передаёт спонтанность его рассказу и объединена общим пространством и рамками одного года войны [6, с. 279]. Цементирует «истории» не только субъект рассказывания, но и единое время-пространство, в котором живут герои как репрезенты деревенской России.

В рассказе «Оборот жизни» художественный мир создается не столько суммой «вставных историй», сколько концептом, объединяющим их и заявленном в заглавии. Целостность художественного мира рассказа основана не только на единстве времени, ключевым образом которого становится «оборот жизни», и места – деревенского пространства, но и тем, что они осмысливаются с «точки зрения» рассказчика – представителя простых деревенских жителей – столяра Митрия с его мудрым пониманием тех сдвигов, бытовых, социальных, психологических, которые принесла война даже в отдалённые от военных действий районы России. Позднее, в «Лете Господнем» (1927–1931, 1934–1944), как верно от-



мечает И. Харламова, возникает «не сумма очерков, объединённых общим названием», а «единый, целостный художественный мир» [11, с. 248], построенный на общей концептуальной основе. Думается, что «Оборот жизни» – это ранняя предваряющая «Лето Господнее» **шмелёвская художественная структура, авторский художественный мир, калейдоскопический, разнообразный, но единый в своей концептуальной основе, который эскизно намечен в рассказе 1915 г.**

Итак, художественный мир рассказа «Оборот жизни», созданный Шмелёвым, имеет природное (осенний день) и историческое (война) время, распадается на прошлое время событий и настоящее «событие рассказывания», имеет локальное, деревенское природно-социальное пространство, в локусе которого находятся двое людей: автор-повествователь и фокализатор-нарратор столяр Митрий, связанные ситуацией «рассказчик-слушатель». Оба выступают интерпретаторами, но Митрий сосредоточен на эмпирике жизни, а автор-рассказчик – на его обобщающем осмыслении. Сама структура наррации рассказа, построенного на «вставных историях», создающих эффект калейдоскопичности, о людях, живущих в одной деревенской округе, реализует основную шмелёвскую концепцию жизни как сложную, пёструю, взаимосвязанную картину народного бытия, близкого природе, но изменённую социальным фактором – войной. Основным носителем этой концепции становится столяр Митрий, но её разделяет и автор-рассказчик. И хотя языковой мир у них разный, отражает разные социально-культурные уровни, они не противостоят друг другу, а объединены общностью миропонимания. При этом автор-повествователь удивляется и восхищается мудростью и стоическим отношением к жизни и смерти деревенского смертельно больного столяра, который доверительно рассказывает ему о своих наблюдениях над жизнью односельчан. Локальность места и времени художественного мира рассказа, где событийный план сосредоточен в «историях» Митрия, а организует произведение «событие рассказывания», таит в себе большие обобщения, метонимически представляя в «малом пространстве» общие процессы жизни народа в период войны. И. Шмелёву удаётся в рамках малой прозы во внутреннем мире произведения ярко отразить менталитет и жизнеповедение людей реального мира, художественно-концептуально осудить войну, воссоздать народную мудрость отношения к природе, к проблеме «жизнь-смерть». В основе структуры наррации – ситуация рассказчик-слушатель, они связаны своеобразным диалогом, который построен как сочетание слышимой монологической речи столяра Митрия и внутренней речи автора-повествователя, адресованной читателю. Заглавие рассказа – «Оборот жизни» – концептуальная цитата из просторечия деревенского столяра, оно как бы несёт в себе народное точное определение изменения, которое принесла война. Рассказ центрирован двумя разными, сменяющимися друг друга нарраторами, что создаёт динамику обрисовки художественного мира произведения представителями разных социально-культурных кругов, но объединённых при всём различии их «языка» общим взглядом на мир и людей. Художественный мир «Оборота жизни» семантически насыщен, многолюден и событияен, концептуально калейдоскопичен, но един и целен.

#### Список использованных источников

1. Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
2. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
3. Черников А.П. Великий мастер слова и образа / А.П. Черников // Иван Шмелёв. Светлая страница. – Калуга: Калужский областной ин-т усовершенствования учителей, 1995. – С. 3–15.
4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Фигуры: в 2 т. – М.: Изд-во им. Собашиных, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
5. Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции / И.А. Ильин. – М.: Искусство, 1993. – 352 с.
6. Шмелёв И.С. Оборот жизни / И.С. Шмелев // Иван Шмелёв. Светлая страница. – Калуга: Калужский областной ин-т усовершенствования учителей, – 1995. – С. 275–282.



7. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике / В.В. Виноградов // О жизни художественной литературы: Избранные труды. – М.: Наука, 1980. – 330 с.

8. Филин Ф.П. О просторечном и разговорном в русском литературном языке / Ф.П. Филин. – Филологические науки. – 1979. – № 2. – С. 20–25.

9. Руднева Е.Г. О стилистике сказа в «Няне из Москвы» И.С. Шмелёва / Е.Г. Руднева // Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянских литератур: XII Крымские международные Шмелёвские чтения. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. – С. 56–61.

10. Быстрова О.В. «Вначале было слово, и слово было у Бога...» (Слово в творчестве И. Шмелёва) / О.В. Быстрова // Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянских литератур: XII Крымские международные Шмелёвские чтения. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. – С. 77–83.

11. Харламова И. Художественное пространство и время в произведении И.С. Шмелёва «Лето Господне» / И. Харламова // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения. – М.: МГУ, 2002. – Вып. 1. – С. 247–252.

### References

1. Likhachov, D.S. *Vnutrennyy mir khudozhestvennogo proizvedeniya* [Private world of a work of art]. *Voprosy literatury* [Questions of literature], 1968, no. 8, pp. 74-87.

2. Tamarchenko, N.D. *Teoriya literatury: v 2 t. T.1. Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [Theory of literature: in 2 vol. Vol. 1. Theory of art discourse. Theoretical poetics]. Moscow, Izdatelsky centr „Akademiya”, 2004, 512 p.

3. Chernikov, A.P. *Velikiy master slova i obraza* [The great master of a word and image]. *Ivan Shmelev. Svetlaya stranitsa* [Light page]. Kaluga, Kaluzhskiy oblastnoy institute usovershenstvovaniya uchiteley, 1995, pp. 3-15.

4. Jenett, J. *Povestvovatelnyy diskurs* [Narrative discourse]. *Figury* [The figures]. Moscow, Izdatelstvo imeni Sabashnikovykh, 1998, vol. 2, pp. 60-280.

5. Ilyin, I.A. *Odinokiy khudozhnik. Statyi. Rechi. Lektsiyi* [The lonely artist. Articles. Speeches. Lectures]. Moscow, Iskusstvo, 1993, 352 p.

6. Shmelev, I.S. *Oborot zhizni* [Turn of a life]. *Ivan Shmelev. Svetlaya stranitsa* [Light page]. Kaluga, Kaluzhskiy oblastnoy institute usovershenstvovaniya uchiteley, 1995, pp. 275-282.

7. Vinogradov, V.V. *Problema skaza v stilistike* [Problem of a tale in stylistics]. *O zhizni khudozhestvennoy literatury: Izbrannye trudy* [About a life of fiction: the Selected works]. Moscow, Nauka, 1980, 330 p.

8. Filin, F.P. *O prostorechnom i razgovornom v russkom literaturnom yazyke* [About popular and colloquial in Russian literary language]. *Filologicheskiye nauki* [Philological sciences], 1979, no. 2, pp. 20-25.

9. Rudneva, Ye.G. *O stilistike skaza v “Nyane iz Moskvy” I.S. Shmeleva* [About tale stylistics in “The Nurse from Moscow” by I.S. Shmelev]. *Khudozhestvennyy mir I.S. Shmeleva i traditsii slavyanskykh literatur: VII Krymskiye Mezhdunarodniye Shmelevskiyechteniya* [I.S. Shmelev’s art world and traditions of slavic literatures: XII Crimean international Shmelev’s readings]. Simferopol, Tavriya Plus, 2006, pp. 56-61.

10. Bystrova, O.V. *“V nachale bylo slovo, i slovo bylo u boga...” (Slovo v tvorchestve I. Shmeleva)* [“In the beginning there was a word, and the word was at the God ... “ (The word in I. Shmelev’s work)]. *Khudozhestvennyy mir I.S. Shmeleva i traditsii slavyanskykh literatur: VII Krymskiye Mezhdunarodniye Shmelevskiyechteniya* [I.S. Shmelev’s art world and traditions of slavic literatures: XII Crimean international Shmelev’s readings]. Simferopol, Tavriya Plus, 2006, pp. 77-83.

11. Kharlamova, I. *Khudozhestvennoye prostranstvo I vremya v proizvedeniyi I.S. Shmeleva “Leto Gospodne”* [Art space and time in I.S. Shmelev’s work “God’s Summer”]. *Aktualnye problemy filologicheskoy nauki: vzglyad novogo pokoleniya* [Actual problems of a philological science: a sight of new generation]. Moscow, MGU, 2001, vol. 1, pp. 247-252.

Художній світ оповідання «Обіг життя», створений Шмельовим, має природний (осінній день) та історичний (війна) час, розпадається на минулий час подій і теперішню «подію розповідання», має

локальний, сільський природно-соціальний простір, у локусі якого знаходяться двоє людей: автор-оповідач і фокалізатор-наратор столяр Митро, пов'язані ситуацією «оповідач-слухач». Оповідання семантично насичене, багатолюдне, концептуально калейдоскопічне, але єдине і цілісне.

*Ключові слова: художній світ, концепт, калейдоскопічність, природний час, історичний час, автор-оповідач.*

Shmelyov's artistic world of the story «Turn of life» has a natural (autumn day) and historical (war) time; it disintegrates into past time of events and present «event of telling», has a local, rural natural-social space, in the locus of which there are two persons: author-narrator and focalisator-narrator, carpenter Mitriy, linked by a situation «narrator-listener». **It is semantically saturated, populous and full of events, conceptually kaleidoscopic but united and integral.**

*Key words: artistic world, concept, natural time, historical time, author-narrator, kaleidoskopeness.*

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 821.161.1

Э.Г. ШЕСТАКОВА,  
доктор филологических наук (г. Донецк)

## АНОМАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ МОТИВА ДЕТСТВА В МИРЕ Н. ГУМИЛЁВА

В статье анализируются стихотворения Н. Гумилёва «Детство», «Детская песенка», «Индюк», «Девочка» в контексте развития мотива детства. Доказывается, что в художественном мире поэта сложным образом взаимодействуют образный и мотивный уровни. В мотиве детства Н. Гумилёва акцентируется **направленность на необычность, аномальность, экзистенциальную напряженность**. Мотив детства, как правило, сочетается и осуществляет свою смысловую и эстетическую полноту с несвойственными и даже антитетичными для него мотивами **любви, болезни, Богооставленности**. Именно через них детство обнаруживает свою аномальную сущность, а также трагически-космические, неконвенциональные основания и ценности человека и мира, значимость для них состояний граничности и инаковости.

*Ключевые слова: мотив детства, аномальность, лирический герой, граничность, инаковость, конвенциональность.*

**Х**орошо известно, что о поэзии Н. Гумилёва активно начала писать критика уже с момента выхода его первой книги стихотворений – «Путь конквистадоров» (1905). Как хорошо известно, и то, что уже современные Н. Гумилёву критика и литературоведение, определяя природу, сложный путь развития, лики, маски его героя, родо-жанровые особенности, ведущие доминанты художественного мира, фактически четко и точно очертили их сущность (см., например, [1–2]). Вполне можно говорить, что именно в критических, литературоведческих работах тех лет и была задана та основа понимания гумилёвского мира, которая будет актуальной и для литературоведения нашего времени (см., например, [3–7]).

При всем многообразии вектора и частой антитетичности толкования поэзии Н. Гумилёва критики и литературоведы сходятся в том, что его мир – это мир, в котором есть «средневековые замки, причудливые дворцы Востока, пустыни, где еще длится дикая жизнь, и, наконец, просто небывалые, воображаемые страны, сотворенные по произволу, по прихоти поэта» (В.Я. Брюсов) [1, с. 359]. Есть в этом мире и «живая экзотика, война с ее стихийным захватом» (М.М. Тумповская) [1, с. 435], и «явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт...» (В.Я. Брюсов) [1, с. 360]. И все «здесь необычайно» (Росмер) [1, с. 375]. И живут необычайные звери и птицы, составляя зверинец – «необычайное обилие всех представителей животного царства» (Л.Н. Войтоловский) [1, с. 374], и вообще Н. Гумилёв «любит придумать «что-нибудь этакое экзотическое», небывалое, как «темно-изумрудный крокодил»» (В.Л. Львов-Рогачевский) [1, с. 381].

И действуют в этом мире необычные герои: конквистадоры, паладины, варвары, скифы, африканцы, индийцы, драконы, маги, принцы, принцессы, девы-воительницы, колдуньи, русалки, самые знаменитые культурные персонажи – Адам, Семирамида, Дон Жуан, Тимур, Данте, Беатриче, Васко-де-Гама, Одиссей, Ромул, Агамемнон, маркиз Карабас... Необычаен и сам главный лирический герой: он и воин, и ратник, и латник, и охотник, и лю-

бовник, и капитан, и певец, и рыцарь, и безбожник, и игрок... Как необычайна в этом мире и вера: Гумилёв – «блудный сын Библии» (Ю.И. Айхенвальд) [1, с. 492]. И также необычайно чувство любви в этом мире: «Гумилёв не умеет петь свирелью о любви печальной и увязающей, о тайной боли сердца или об ужасе ночного хаоса: поэт всегда увлечен мечтами рыцаря или капитана, «открывателя новых земель»» (Б. Кремнев) [1, с. 379]. Более того, у «молодого поэта почти нет любовных мотивов» (Росмер) [1, с. 376]. И хотя Гумилёв – романтик, но «со своей лунной любовью, он не только будет совершенно презирать чувствительность, но и самому чувству согласиться платить совсем не щедрые дани» (Ю.И. Айхенвальд) [1, с. 496]. Необычайно, что для «печального и сурового рыцаря» – «любовь не награда, а новый подвиг, новый смертельный поединок» (А. Ауслендер) [1, с. 369].

Можно с уверенностью утверждать, что, уже начиная с 10-х гг. XX ст., мир Н. Гумилёва был достаточно полно определен и истолкован с различных точек зрения: особенностей бытования героя, системы персонажей, поэтической «географии», «истории», хронотопа, психологии, литературных связей и традиций. Современное нам литературоведение, не очень часто обращаясь к проблемам художественного мира Н. Гумилёва, преимущественно продолжает развивать идеи, предложенные в первой трети XX ст. При этом и Вяч.Вс. Иванов в статье, открывающей сборник стихотворений Н. Гумилёва, будет последовательно акцентировать внимание на всеобъемлющей, многоаспектной необычайности его мира, смещенности и разрушенности в нем всех обычных представлений [3].

Но именно Вяч.Вс. Иванов, пожалуй, единственный из исследователей, если не считать вскользь брошенное упоминание А.Я. Левинсона о *мудрой детскости* поэмы «Мик» [1, с. 459], обратит внимание на особую роль детства в мире поэта. Размышляя о специфике отношения Н. Гумилёва к своей биографии, осмысления ее как продолжения творчества, а творчества – как продолжения биографии, Вяч.Вс. Иванов пишет о важности для поэта темы детства. Анализируя известное стихотворение «Память», он делает акцент на детстве как одномоментом среза жизни лирического героя. Прежде всего, Вяч.Вс. Иванов фокусирует внимание на состоянии героя, погруженном в пространство образов деревьев, растений, рыжей собаки, т. е. всего того мира, с которым «дружил ребенок» и который в стихотворении затем «сменяется совершенно отличным от него срезом жизни, изображенным иронично и отчуждено. Этот, следующий образ поэта, или «душа», сменяющая душу ребенка, зрелому Гумилёву несимпатичен» [3, с. 15]. Дальнейшая логика рассуждений исследователя ведет к характерной для модернизма постнищеванской идее сверхчеловека и ее сложному преодолению в поэтическом мире Н. Гумилёва. К проблеме детства Вяч.Вс. Иванов уже возвращаться не будет, завершив затронутый разговор о нем лишь как об обязательном факте эмпирической биографии поэта, нашедшем непременно для Серебряного века воплощение в его поэтической биографии.

Действительно, при первичном приближении к поэтическому миру Н. Гумилёва, когда, по тонкому наблюдению С.К. Маковского, веришь поэту на слово, вполне может показаться, что в этом, переполненном, порой даже чрезмерно плотно представленном различными культурами, самыми невероятными временами, пространствами, героями, мире, нет места детству и ребенку<sup>1</sup>. Ведь детство – это не просто особый срез жизни, отличающийся хрупкостью, открытостью, наивностью, некой первозданностью и необычайной уникальностью. И не только то изначальное состояние, которое самым необходимым образом переживает каждый человек, сохраняя о нем память и определенный опыт, помогающий идти же мешающий ему в дальнейшей жизнедеятельности.

Детство – это не только искренность в общении с миром, с собою. Это еще и особый способ видения и артикулирования мира и себя, который лишь в виде редкостного и исключительного дара может стать активными памятью и опытом взрослого человека. Память и существенность детства для уже взрослого человека, как правило, предполагают

<sup>1</sup> Если при этом не говорить о поэмах «Мик» и «Звездный ужас», как о произведениях явно близких к романтической трактовке мира и, естественно, типологически сходных в изображении детства и ребенка с Серебряным веком. Относительно поэмы «Мик» на это специально указывают, в частности, Г. Гальский, сопоставляя ее с произведениями Киплинга [1, с. 463], и Р.Н. Иванов-Разумник, отсылая к «Мицэри» Лермонтова как к литературному истоку поэмы Н. Гумилёва [1, с. 464].

предельную искренность, напряженную способность к чувствованию бытия и феноменальную незащищенность, сильную именно своей верой и доверием ко всему сущему, перед тем, что называется миром взрослых и что крайне часто носит конвенциональный характер. Детство предполагает еще и принципиальную не-усталость от жизни, от себя, а главное, это – умение воспринимать существование мира и себя через постоянное до-опытное состояние. И, казалось бы, как можно говорить об устойчивом или сколько-нибудь серьезно значимом для гумилёвского лирического героя проявлении детства в том мире, где он четко и ощущает, и осознает, и часто постулирует следующую мысль:

Но я живу, как пляска теней  
В предсмертный час больного дня,  
Я полон тайною мгновений  
И красной чарою огня.  
«Credo» [8, с. 36];

Я знаю измену,  
Сегодня я Пана ликующий брат,  
А завтра одену  
Из снежных цветов прихотливый наряд.

И грусть ледяная  
Расскажет утихим волнением в крови  
О счастье без рая,  
Глазах без улыбки и снах без любви.  
«Осень» [8, с. 61];

Вероятно, в жизни предыдущей  
Я зарезал и отца и мать,  
Если в этой – Боже присносущий! –  
Так позорно осужден страдать.

Каждый день мой, как мертвец, спокойный,  
Все дела чужие, не мои,  
Лишь томленье вовсе недостойной,  
Вовсе платонической любви.

«Вероятно, в жизни предыдущей...» [8, с. 359]?

Однако, «если только не поверить поэту на слово, если вдуматься в скрытый смысл его строф (может быть, до конца и не сознаваемый им самим)» [1, с. 260], то обнаруживается необычайный по своей сущности и по авторскому решению стройный мотив детства. Он, фактически, постоянно крайне неожиданным, парадоксальным образом переплетается и взаимодействует с мотивами любви и одиночества, экзистенциальной заброшенности я, ославленности мира и предельного, не-детского знания о нём.

Мотив детства в у Н. Гумилёва появляется всегда семантически и эстетически внезапно, обнаруживая и обнажая такие немислимые глубины бытия мира и человека, которые возможно ощутить лишь через мгновенное, наивное по своей сущности прозрение-сопоставление принципиально разнородного, удаленного и отделенного друг от друга устойчивыми культурным опытом, культурным фондом памяти, для которых, однако, крайне значим *побочный чувственный смысл* явлений (Э. Сепир). Как, например, в случае со сравнением грациозных ножек рафинировано эстетичной и утонченно эротичной танцовщицы с играющими детьми:

Вы казались бонбоньеркой  
На изящной этажерке,  
И, как беленькие кошки,  
*Как играющие дети,*  
*Ваши маленькие ножки*  
Трепетали на паркетке,



И жуками золотыми  
Нам сияло Ваше имя.

[курсив наш – Э.Ш.]

«Японской артистке Сада-Якко, которую я видел в Париже» [8, с. 85].

При этом необходимо сразу оговорить несколько моментов. При всей важности и для культуры Серебряного века, и для всей последующей за ней культуры XX ст. открытый З. Фрейда, фрейдизма и психоанализа, делающих, прежде всего, упор на детстве и детских травмах, комплексах, мы не будем рассматривать поэтический мир Н. Гумилёва с таких методологических подходов. Фрейдизм в литературоведении направлен не на уникальность, самостоятельность и самоценность внутренней сущности художественного произведения, а на его жесткую взаимосвязь и обусловленность внешней, публично-социальной сферой бытования человека. Более того, стремлением опубличить, социализировать и разобрать его (человека) внутренние, напряженно уединенные, предельно личностные переживание и опыт, зафиксированные в слове. Нас же интересует в первую очередь именно поэтический мир как особая эстетическая реальность, когда, отталкиваясь от общеизвестного тезиса Д. Лихачёва, определяющим оказывается непосредственно само произведение словесности как некое самоценное явление. По отношению к нему и история, и психология, и социальная действительность, и общественные процессы, и взгляды автора, и его сугубо биографические, в том числе и интимные, моменты жизни как конкретного индивида вторичны, входят в ткань произведения всегда пересотворенными.

Анализируя мотив детства в поэзии Н. Гумилёва, не будем касаться и проблемы социальных отклонений, извращений, которыми полны произведения, например, Ф. Достоевского, В. Набокова, делающих акцент на социально-психологических, культурно-общественных проблемах. Для них детство – это очевидно репрезентативное, социально значимое пространство для выявления и осуществления различного рода нарушений человеком общественных и морально-этических норм, предписаний, законов, что и ведет к экзистенциальным проблемам бытия самого человека и мира. Детство оказывается некой знаковой проверкой на жизнечность общества и самого человека как существа, прежде всего, социально-культурного. В таком случае детство актуализируется, в первую очередь, тем, что М. Фуко определял как сфера великого неразумия или неразумного, и воспринимается в статусе некоего *условного пространства изоляции* (М. Фуко). В него человек заточен не столько в силу естественных возрастных особенностей, сколько общественно-культурным опытом, маркирующим, отгораживающим, локализирующим любую инаковость. А детство, преимущественно, воспринимается и осмысляется в понятиях инаковости относительно социально нормального и нормирующего мира взрослого человека. Однако мир Н. Гумилёва не знает такого рода отношений, когда смысловой и эстетический акцент делается на социально-общественных, социокультурных, нравственных аспектах соотношения мира детства и взрослости. В мире Н. Гумилёва господствует инаковость детства скорее экзистенциального, нежели социокультурного толка, когда более значимо обозначение, легкий намек, неожиданная ассоциация, связанные с детством, нежели его непосредственное присутствие в мире.

При этом необходимо отметить, что у Н. Гумилёва все же есть несколько стихотворений, непосредственно посвященных детству. Это «Детство», «Детская песенка», «Индюк», «Девочка». В них поэт именно изображает детство как особое, невозвратимое, милое и навсегда утраченное душевное состояние, о котором помнит и которое пытается воспроизвести лирический герой – взрослый, умудренный жизнью человек. В этих стихотворениях Н. Гумилёв, скорее, идет за общекультурной и общепозитической традициями осмысления детства, актуализируя вполне устоявшиеся в русской литературе смыслы, явления и проблемы, соотносимые с детством. Это и наивность, открытость, непосредственность ребенка, его близость природе и удаленность от цивилизации, до-культурная бесхитростная и естественно простая тяга к смерти как к такому же инаковому состоянию, что и само детство. Однако если следовать именно за образами детства, созданными в этих стихотворениях, то вновь более поверишь поэту на слово, чем увидишь тот глубинный и крайне неожиданный смысл, который порождает мотив детства. Если образ детства, как правило,

традиционен, а порой даже хрестоматиен в своем решении, когда, например, лирический герой, вспоминая себя ребенком, вполне ожидаемо, в контексте стабильных представлений о детстве и взрослости признается:

Каждый пыльный куст придорожный  
Мне кричал: «Я шучу с тобой,  
Обойди меня осторожно  
И узнаешь, кто я такой!»  
«Детство» [8, с. 232],

то мотив детства иной по своей сущности. Более того, именно мотив детства, даже по формально-количественной представленности в поэзии Н. Гумилёва, и определяет особенность и статус детства в его мире.

Детство в гумилёвском мире при первичном, приближающемся взгляде почти всегда *как бы* незаметно, распылено, так взаимосвязано с иными явлениями мира, что вполне закономерно кажется не значимым, чем-то случайным и даже необоснованным, неуместным и нелепым. Например, на такой случай специально обращал внимание еще В.Л. Львов-Рогачевский, довольно-таки критично разбиравший в 1911 г. книгу Н. Гумилёва «Жемчуга». В частности саркастически указывая на различного рода безвкусные выражения, нелепости, вызывающие веселый смех, В.Л. Львов-Рогачевский особо отмечает фигуру Дон-Жуана. «Дон-Жуана у Н. Гумилёва «не имел от женщины детей и никогда не звал мужчину братом». И все-таки смешон этот «мужчина», посыпающий пеплом «темя», смешон не менее обезьяны, которая «держит финик»» [1, с. 382].

Действительно, с традиционно культурной точки зрения, образ мужчины, который *не имел от женщины детей*, смешон в своей нелепости: а от кого еще может мужчина иметь детей? Нецелесообразен этот образ и с поэтической точки зрения: это ничем не оправданная тавтология в заключительной части сонета, в котором было дважды указано знаковое женское начало в виде *лобзанья новых губ* и *оргии победной*. Тем более что и для европейской культурной, и для европейской литературной традиции в частности, Дон Жуан – это вечный образ или же символ соблазнителя, ветреника, мужчины, влюбленного в каждую и в никакую женщину, но именно женщину. В связи с этим уточнение *не имел от женщины детей* – это активизация Н. Гумилёвым в образе Дон Жуана других, нежели традиционные смыслы, представлений, когда значимо уже не только любовное, мужское или же женское начало, искус, а иное. Это прежде всего лишенность, изначальный отказ или же неприятие, не знание вечным любовником-героем одной из главных конституирующих культурных ценностных основ: семьи, семейной традиции, родовой связанности, когда детство и братство являются показателями культурной стабильности, жизненности, точнее даже жизнеспособности, человека и мира.

Дон Жуан оказывается для Н. Гумилёва тем, кто собою упорно и последовательно разрывает органическую природно-культурную связь женщины, мужчины, ребенка; человека и рода. Дон Жуан, следовательно, – это для Н. Гумилёва не столько символ вечного круговорота любовного искусства, самовлюбленного авантюриста и эгоистического соблазнителя, сколько человека вне подлинных культурных и природных связей, вообще вне бытийных отношений. Гумилевский Дон Жуан, утративший в искусствах и любовных утонченных в своей конвенциональной природе играх, первичную культурную основу, возрождает для себя её ценность, прикасается к её экзистенциально напряженной сущности. И тогда завершающие строки сонета звучат не столько, как сожаление или же раскаяние героя, печальная констатация им фактов или же подведение итогов жизни, а как утверждение важности для человека и мира их онтологической и культурной взаимообращенности, взаимоуслышанности и взаимоукорененности:

Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный,  
Испуганный в тиши своих путей, –

Я вспоминаю, что, ненужный атом,  
Я не имел от женщины детей  
И никогда не звал мужчину братом  
[8, с. 105].

И детство в таком случае, появляясь как бы слишком несообразно естественной природно-культурной традиции, стилистической, общепозитической ситуации, порождает напряженный эстетический смысл, обнажая константные ценностные бытийные основания мира и человека.

Причем это не единственный пример, когда мотив детства возникает именно по принципу *вдруг*, а также какой-то логической несообразности, эстетической необычности. Это вполне можно наблюдать и в стихотворении «Царица, иль, может быть, только печальный ребенок...», где драма любви царицы и влюбленного принца разворачивается через ступенчатое развитие, точнее сопоставление женщины с образом ребенка. При явной чувственности, эротичности и экзотической эстетичности создания и целенаправленного осуществления ситуации не состоявшегося свидания, царица постоянно и упорно сравнивается с ребенком: *печальный ребенок, капризный ребенок, усталый ребенок с бессильною мукой взгляда*. И это не нагнетаемое сравнение влюбленной женщины-царицы с ребенком для демонстрации традиционного в своей основе смысла: и женщины, и сильные мира сего, и дети всегда капризны, непредсказуемы, обидчивы, ветреные, их чувства и настроения не серьезны, часто меняются. В этом стихотворении и нет четкой ситуации традиционного любовного каприза с заданными и закрепленными ролями, утонченной игрой, соблазном, близостью к Судьбе самих капризничающих. Причем невозможно это трактовать и как характерную для ситуации каприза смену ролей. В таком случае было бы важно то, что тот, кто начал игру в каприз, проявил своеволие в выборе и решении, вполне может из сильной позиции переместиться в слабую. Более того, может даже незаметно для себя стать объектом, игрушкой каприза и постепенно принять уже чужие правила игры. Скорее она амбивалентная по своей сущности, готова перейти в ситуацию, когда сам человек не властен проявить свою причуду, ничего не может выбирать, когда он зависим.

Однако в этом стихотворении наблюдается необычное решение, казалось бы, традиционной ситуации любовных мук, вполне знакомых и литературно привычных переживаний по поводу свидания. Внешняя стереотипность ситуации, образов героев внутренне предельно смысловым и эстетическим образом напряжена. Царица, влюбленный принц, море, солнце, сбегающий сумрак, птицы в небе, дельфины, состояние влюбленности, чувственной страсти вполне ожидаемо предполагают либо счастливое соединение влюбленных либо трагическую/драматическую невозможность им быть вместе. И, казалось бы, что Н. Гумилёв выбирает последний вариант разрешения ситуации, который более всего отвечает модернистскому, а точнее даже, символистскому мировоззрению.

Но при этом настойчивое и не-логичное сопоставление царицы с ребенком обнаживает и обнажает иные смыслы. Детство оказывается тем состоянием, которое реализуется не только как память или как особый дар наивности у взрослого человека, его непосредственности, близости к природе, ее онтологическим законам. Детство – и напряженное, существующее независимо, параллельно взрослости пространство бытия человека, способное в особые, судьбоносные моменты открываться миру, экзистенциально, помимо воли и сознательного желания самого человека, определять его жизнь. Так, *Царица, иль, может быть, только печальный ребенок* не то сама произносит *роковое «не надо...»* на предложения сумрака, моря, птиц, дельфинов *плыть к бирюзовым владениям влюбленного принца*, не то она сама слышит в ответ на свой страстный и эротически утонченный порыв это *роковое «не надо...»*. Оно исходит от *хрустального голоса*, который может принадлежать и царице, и влюбленному принцу, и некой третьей, высшей силе, которая и разрушает традиционное очарование любовного свидания, ситуацию каприза через подлинную, нивелировавшую конвенциональность мира сопричастность року. И эта ситуация, разрушаясь на традиционном уровне, разрешается, точнее, воссоздается в конце стихотворения парадоксальным образом в принципиально ином, крайне значимом состоянии.

Если стихотворение начиналось строкой *Царица, иль, может быть, только печальный ребенок*, настраивая на сказочное и романтическое развитие традиционного сюжета, то заканчивается как утверждение немислимо экзистенциального состояния оставлен-

ности и заброшенности человека, его полной беспомощности и беззащитности перед неконвенциональным, безучастно спокойным миром:

Царица, иль, может быть, только капризный ребенок,  
Усталый ребенок с бессильною мукой взгляда

[8, с. 76].

Интересно то, что сравнение царицы с ребенком, во-первых, постоянно идет через некое сомнение, имплицитный и принципиально неразрешенный вопрос о том, кто же это, как и по каким основаниям его идентифицировать. Важным оказывается именно состояние граничности, неопределенности сущности человека, погруженности его в аномальность. Во-вторых, это сопоставление построено на парадоксальной логике. Ведь если следовать за сюжетом, то вполне логично было бы начинать со сравнения царицы с капризным ребенком, а заканчивать – сопоставлением с печальным и уставшим ребенком, для которого закончен каприз и надо искать новую прихоть, новую игру. Однако Н. Гумилёв выстраивает иную логику, когда главным действующим героем оказывается не ситуация любовного свидания, не образ царицы, не причуда женщины, не блажь влюбленного принца, не фантазии и игры природы, **не даже ребенок, одинокий, измученный обреченностью на каприз**. Главным герой – это аномальное, и со смысловой, и с эстетической точки зрения, существо: *царица, иль, может быть, только печальный ребенок*. Именно оно, как воплощенное противоречие, как *органическая несогласованность* (В.С. Библер) через опыт отчаяния и утраты стабильного и привычного мира, через невозможность традиционной любви, через вмешательство подлинного рока поднимается к иным, константным высшим ценностям. И ведущим при этом является сопоставление с ребенком, плавная трансформация царицы в ребенка. Ведь именно аномальное существо, предельно очевидно и неразрешимо совмещающее в себе разнородные начала, неосознанно, интуитивно знает и воплощает эти высшие, сокрытые опыт, знания мира, а также и до-опытную, всеобщее ничейную, трагически-космическую усталость от этого или же индифферентность. Они не доступны царице, которая слишком прекрасна и слишком женственна, они не доступны просто влюбленному принцу, который слишком замкнут в высокой любви, они не доступны и только ребенку, который слишком бесхитростен и неопытен, чтобы ощутить и осмыслить их. Только аномальное существо, явно сочетающее в себе и силу, величие (царица), и очарование, прелесть, грациозность (женщина), и хрестоматийную позицию мужчины (влюбленный принц), и наивность, открытость, незащищенность перед бытием (ребенок), может быть сопричастно капризу не как обыкновенной любовной игре, а как проявлению высших сил, возможности прикосновения к ним. И только ему, сопричастному экзистенциально-бытийному измерению, мог принадлежать голос, упрямо сказавший *роковое «не надо...»*. Не случайно, Н. Гумилёв специально подчеркивает специфичность, своеобразную детскую неопределенность этого голоса:

Но голос хрустальный казался особенно звонок,  
Когда он упрямо сказал роковое «не надо...»

[8, с. 76].

Примечательно то, что у Н. Гумилёва подобное в принципе аномальное сочетание любви, экзистенциального одиночества, детства, болезни и боли встречается не только в этом стихотворении. Это характерно почти для всего развития мотива детства. Он активизируется в тех стихотворениях, где парадоксальным, т. е. принципиально неразрешимым образом, через актуализацию идеи граничности значимо прояснить глубинную сущность, истинность и субстанциальную важность того, что принято считать бессмысленным, алогичным, ненормальным. Такие стихотворения построены на встрече и целенаправленном сопоставлении традиционно культурно не сочетаемых явлений, образов. При этом парадоксальная сущность, как одно из проявлений аномальности, выступает началом, которое обнаруживает и делает до предела очевидным во всех сферах и семантических пространствах «чувство шока, возникающего при осознании иллюзорности всех жизненных ценностей перед лицом иррациональной жестокости и смерти» [9, с. 3].

В этом плане интересно еще одно стихотворение Н. Гумилёва – «В саду». В нем осуществлена фактически стереотипная, хорошо известная не только по мировой, но, прежде всего по русской классической литературе ситуация, которая реализуется через ряд знако-

вых образов: я, она, весна, сад, луна, аллея, ночь, соловей, издали плачущий рояль, грусть, душевное томление, не состоявшееся свидание. Кажется, что поэт специально воссоздает некое тривиальное смысловое и ординарное поэтическое пространство, в котором невозможно то, что, например, Р. Яусс называет сломом горизонта ожидания:

Оттого ли, что было томиться невмочь,  
Оттого ли, что издали плакал рояль  
Было жаль соловья, и аллею, и ночь,  
И кого-то еще было тягостно жаль.

[8, с. 381].

Действительно, стилистически и поэтически задаваемое развитие смысла вполне логично предполагает, что кто-то, кого *было тягостно жаль*, – это либо он (герой неудавшегося свидания), либо она (предмет мечтаний влюбленного). Но в таком случае перед нами была бы лишь своеобразная стилизация и трансформация ведущих моделей прозаических произведений русской и мировой литературы в целом. На значимость именно этого момента в поэзии Н. Гумилёва, в частности, и указывал Вяч.Вс. Иванов. Анализируя «Заблудившийся трамвай», он писал об измененной фабуле «Капитанской дочки» А. Пушкина, которая лежит в основе гумилёвского стихотворения. Естественно, что для модернистских, особенно акмеистических, установок важна ориентация на культуру и литературу как определенные пространства жизнедеятельности. И об этом уже не раз говорилось в критике и литературоведении. Не отрицая возможно именно такой интерпретации этого стихотворения, все же хочется указать на еще один важный аспект.

Демонстрируя на стилистико-поэтическом уровне значимость культурно-литературных традиций, некую вполне определенную ориентацию на устоявшиеся смыслы и идеи, эстетическую игру с ними, Н. Гумилёв в то же время разрушает их, сочетая с принципиально не сочетаемыми явлениями, смыслами, настроениями. Для него более важным оказывается обнаружить и обозначить момент аномального существования мира и человека, когда аномальность – это принципиально лишённое длительной смысловой тождественности состояние, уничтожающее всякое представление о возможности существования и/или установления общепринятого, общезначимого, а в исключительных случаях и здравого смыслов. Она реализует множество не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых позиций и логик, когда значима предельная активизация граничности как особого, самоценного пространства жизнечувствования и осуществления человека и мира. И в этом стихотворении функцию начал, вступающих в аномальные отношения, обнаруживают и активизируют вполне тривиально ощущаемое любовное томление и детство. Н. Гумилёв свойственным для него необычайным образом, сочетает чувственное, утонченно эротическое настроение и болезнь, оставленность, некую изначальную обреченность мира на экзистенциальное одиночество, на невозможность существования вообще каких-либо стабильных и выявленных ценностно значимых смыслов и явления. Сопоставление любви, неудавшегося свидания, всего того, что и составило события дня, с больным дитём, к тому же не отмеченным Божьей Рукой, обнаруживает и предельно обнажает значимость некоей неопределимой, постоянно ускользающей от четкого обозначения сущности, почти невыразимой в общепринятых культурой системой координат и ценностей. Она всегда проявляется на сломах, в разворачивающемся одновременно внутри и перед я состоянии трагически-экзистенциальной по своей сути граничности. Перед нею все оказывается слишком бывшим и тривиальным, слишком условным и конвенциональным. Лишь аномальное состояние, как в предыдущем случае аномальное существо, способно обнаружить подлинную бытийность, приблизиться и обозначить подлинную суть происходящего. При этом именно детство, как изначальное и принципиально незаданное, а глубоко естественное состояние инаковости, способно привести мир и человека к открытым, известным и крайне близким ему (детству) сломам и граничностям.

Появление мотива нездорового и даже жестче – одновременно больного и Богооставленного детства, реализующегося через сопоставление с прекрасным, возвышенным, но все же тривиальным днем, банально неудавшимся свиданием, обнаруживает и не столько ущербность мира и его ценностей, человека и его помыслов, представлений, чувств, сколько иное. Невозможность подлинного и действительно осуществленного су-



щества мира и человека в пределах общепринятого, общезначимого смыслов, и из-за этого нежизненность, конвенциональность любых ценностей и представлений, даже самых возвышенных и утонченных. Больное, Богооставленное детство оказывается не только проверкой на стойкость и истинность перед чем-то высшим и неотвратимым, не только особенно открытым, незащищенным и беспомощным, неизменным по своей сути состоянием мира и человека. Оно обнаруживает их смыслоопределяющие основания, наполняя, а главное – восполняя обыкновенный день непреходящими ценностями, ведомыми только граничным состоянием. Не случайно, ответ на имплицитный вопрос лирического героя – *кого-то еще было тягостно жаль* – построен на апофатическом приближении, к тому же он крайне резкий, неожиданно трагически аномальный по своей сущности:

– Не себя! Я умею быть светлым, грустя;  
Не её! Если хочет, пусть будет такой.  
...Но зачем этот день, как больное дитя,  
Умирал, не отмеченный Божьей Рукой.  
[8, с. 381].

Причем подобное развитие мотива детства характерно и для других произведений Н. Гумилёва. Так, стихотворение «Однообразные мелькают...», как всегда, при первичном приближении к миру поэта, казалось бы, о трагической, больной, надрывно безнадежной любви двух людей, не могущих понять ни друг друга, ни себя, ни окружающий мир. Все в этом мире реализуется через интересное соединение традиционных, легко узнаваемых знаковых общепозитических образов любви, чувственности, эротической страсти (розы, соловьи, атласная кожа) и их своеобразного эстетического осуществления (оппадающие розы, умирающие соловьи, отравленная кровь). Причем именно парадоксального эстетического, а не поэтического осуществления. Это обусловлено тем, что акцент исключительно на образах *оппадающие розы, умирающие соловьи, отравленная кровь, мир самых белых облаков* вполне свидетельствовал бы на стилистической значимости и доминантности так называемой «цыганской темы», которой был пленен в начале XX ст., например, А. Блок [10; 11].

Традиционная для «цыганской темы» стилистика, романтическая эмблематика, когда здесь «находим и существенный для «цыганской темы» образ яркой, жгущей душу страсти, и не менее существенное для неё сочетание любви и смерти» [11, с. 609], имплицитно отраженные в стихотворении Н. Гумилёва, не ограничиваются лишь поэтическим уровнем. Как бы это не нагнеталось на тропеическом, текстовом уровне. На уровне художественного произведения они обнаруживают иные глубинные и аномальные по своей сущности смыслы. И важным при этом является то, что не происходит традиционного поэтического решения образов роз, соловьев и крови. Они не поддерживаются характерным в таком случае развитием традиционной ситуации страсти, которая «не удерживается в пределах умеренной гармонии, а пожирает человека» [11, с. 609]. При всей очевидной стилистической близости душевной боли, опадающих и опавших роз, умирающих и мертвых соловьев мечте, совместному пути влюбленных, горным хребтам, белым облакам есть один крайне важный смысловой нюанс. Именно он и обнаруживает необычные смыслы в тривиальных образах и стереотипных «цыганских» страстях, пожирающих человека. Именно поэтому можно говорить, что стихотворение полно образами надломленного, аномального мира, в котором существуют ущербные, патологические по своему состоянию явления. И это не выход за пределы умеренной гармонии в мир страсти, в мир естественной природы и естественного человека, полного романтических порывов, живущего противоречиями, соединяющего жизнь и смерть. Скорее это прорыв к тем экзистенциальным состояниям и онтологическим основаниям, когда преодолевается любая конвенциональность. И именно поэтому здесь одновременно предельно значимо и что:

Однообразные мелькают  
Все с той же болью дни мои,  
Как будто розы опадают,  
И умирают соловьи.

Но и она печальна тоже,  
Мне приказавшая любовь,

И под ее атласной кожей  
Бежит отравленная кровь.

и что:

И если я живу на свете,  
То лишь из-за одной мечты:  
Мы оба, как слепые дети,  
Пойдем на горные хребты,

Туда, где бродят только козы,  
В мир самых белых облаков,  
Искать увянувшие розы  
И слушать мертвых соловьев.

[8, с. 362].

Парадоксальность подобного состояния заключается том, что лирический герой Н. Гумилёва осмысляет и определяет ценность жизни, ее наполненность смыслами не через воссоздание или создание в условном пространстве мечты гармоничного или, по крайней мере, нормального порядка вещей, а наоборот. Для него жизненно определяющим оказывается смоделировать, точнее грезить, о некоем изначально аномальном состоянии болезни и ущербности (слепые дети), которое значимо своей именно патологической сущностью. Как пишет В.С. Библер: «Парадокс означает просто какую-то органическую несогласованность, несоответствие, <...> но такую несогласованность, которая не может быть устранена, без которой <...> эстетическое перестает быть эстетическим, искусство ссыхается до моральных норм и философских максим. Это то значение парадокса, которое дано уже этимологически: «парадокс» – это то, что «возле истины», рядом с ней, интуитивно совпадает с истиной, но логически разрушает всякое истинное утверждение» [12, с. 198].

Причем при всей внешней значимости традиционно «цыганского» развития «цыганской темы», когда, по мысли Л.И. Гинзбург, Ю.М. Лотмана, ведущим является активизация представлений о свободе, естественности, близости к природе и её тайнам, органической страстности, то при более пристальном приближении обнаруживается важность иных смыслов. И если мечта, совместный путь, горные хребты, козы, мир самых белых облаков подталкивают к выводу об активизации этими образами опыта переживания подлинных, но сугубо человеческих ценностей, их неразрывной и перерываемой связи с природой, то сравнение влюбленных со слепыми детьми фактически разрушает представление об этом идиллическом состоянии. Не случайно, последняя строка – это утверждение ценности аномального мира и, главное, ценности аномального видения, ощущения себя, когда утрачены стабильные и во многом уже конвенциональные представления и знания. *Слушать мертвых соловьев* возможно при условии, когда жизнь и смерть, прошлое и настоящее, прекрасное и безобразное, доброе и злое, созидательное и патогенное в своем первичном и первозданном единстве, цельности разорвут бесцельный круг однообразного мелькания дней. *Слушать мертвых соловьев* не могут те, кто не пройдет опыт напряженно граничного состояния; кто не переживет, не ощутит одновременно и знакомые, культурно определенные смыслы, чувства и необычайные смыслы, чувства, недоступные нормальным людям. Показателем этого выступает смыслоопределяющий мотив стихотворения – мотив детства.

Мотив детства, как и в предыдущих стихотворениях, реализуется вновь через сравнение. Более того, это сопоставление романтически-страстной любви не просто с ребенком, и не просто с большим ребенком, что отвечало бы общему тону стихотворения, но это сравнение любящих с непоправимо ущербными, обиженными судьбой детьми. Это снова активизирует значимость аномальности. И реализуется она вновь через парадоксальное сочетание любви и детства.

Так, в качестве неизвестного, познаваемого и определяемого в образе любящих *Мы оба, как слепые дети*, и в традиционно представленном состоянии любви оказываются сами любящие, которые, казалось бы, должны и ощущать мир, и переживать свое чувство тоже вполне традиционно, адекватно романтически-цыганской срасти. А слепые дети – слишком необычайны, чересчур ненормальны и для роковых чувств, и для всего нормаль-

ного мира, чтобы быть известной основой сравнения, чтобы отождествиться (как это происходит в любом сравнении) с тривиальными розами, соловьями, кровью, белыми облаками, людьми, которые чувствуют печаль и боль любви. Они, слепые дети, обнаруживают в мире и в самоощущении человека не только боль, страдание, но и трагический, неотчуждаемый и устойчивый опыт инаковости, изгойства, который не может быть принципиально нормированным, известным. Он всегда, в силу своей природы и глубинной неотделимости от человека, предельно личностен и уникален. Слепые дети – это патология, зрелищно воплощенные ущербность, обиженность и изначальная оставленность детей миром, вечный и не устранимый опыт отчаяния (см. по этому поводу [13]). Ведь дети, как правило, воспринимаются чистыми, невинными, не ведающими пороков и грехов мира взрослых. А слепота, как болезнь, как наказание за несовершенное, неведомое, как слишком тяжелое избраннычество в *мире самых белых облаков*, делает детей одновременно и вечно наивными, и вечно слишком взрослыми, знающими опыт двойной маргинальности, двойной изоляции: и детством, и патологией.

Именно их, слепых детей, неожиданное, принципиально алогичное на поэтическом уровне появление в мире страстной, тоскливо-надрывной любви обнаруживает и обнажает эстетическое единство художественного мира это стихотворение. И главное при этом – экзистенциально напряженная и подлинная сущность никем не принятой, не нужной в своей неконвенциональной проявленности, но вопреки всему все же существующей любви. Она может явить себя лишь через предельно аномальное состояние мира, где одновременно есть белые облака, горные хребты и где они безучастны в своем со-бытии с живым (бродят только козы) и не-живым началом (увянувшие розы, мертвые соловьи). А осуществить себя может такая любовь – через напряженно личностное, ответственное усилие-поступок любящих (жить, идти, искать и слушать).

Таким образом, мотив детства в мире Н. Гумилёва даже при всей его, мира, направленности на необычайность, стремление смешать все нормальные представления, слишком аномальный и экзистенциально-напряженный по своей сущности. Он, как правило, сочетается и осуществляет свою смысловую и эстетическую полноту с несвойственными и даже антитетичными для него мотивами **любви, болезни, Богооставленности**. Именно через них детство обнаруживает свою аномальную сущность, а также трагически-космические, не конвенциональные основания и ценности человека и мира, значимость для них состояний граничности и инаковости.

#### Список использованных источников

1. Н.С. Гумилёв: pro et contra / Н.С. Гумилёв; сост., вступ. ст. и прим. Ю.В. Зобнина. – СПб.: РХГИ, 1995. – 672 с.
2. Гумилёв Н.С. Глоток зелёного шартреза: Стихи, проза, поэмы / Н.С. Гумилев. – М.: Эксмо, 2002. – 400 с.
3. Иванов Вяч.Вс. Звездная вспышка (Поэтический мир Н.С. Гумилёва) / Вяч.Вс. Иванов // Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1990. – 335 с.
4. Творчість М. Гумільова в контексті культури Срібного віку. Тези міжнародної наукової конференції, присвяченої 110-літтю від дня народження М. Гумільова. – Дрогобич: Вид-во Дрогобичського держ. пед. ун-ту, 1996. – 79 с.
5. Черненкова О.Б. Предметная детализация в поэзии Н.С. Гумилёва / О.Б. Черненкова // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2001. – № 1. – С. 106–114.
6. Черненкова О.Б. Прошлое время в поэзии Н.С. Гумилёва / О.Б. Черненкова // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2003. – № 5. – С. 140–148.
7. Соколова Д.В. Поэтическая фауна Н.С. Гумилёва / Д.В. Соколова // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2006. – № 1. – С. 129 – 135.
8. Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилев. – М.: Художественная литература, 1990. – 335 с.
9. Дюшен И. Театр парадокса / И. Дюшен // Театр парадокса. – М.: Искусство, 1991. – С. 5–21.
10. Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – М.;Л.: Советский писатель, 1964. – 384 с.

11. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1999. – 848 с.
12. Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант / В.С. Библер // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М.: Наука, 1980. – С. 151–249.
13. Шестакова Э.Г. Эстетика аномальности (мир и человек в рассказе И.А. Бунина «Роман горбуна») / Э.Г. Шестакова // Літературознавчий збірник. – Донецьк, 2001. – Вип. 5/6. – С. 147–155.

### References

1. N.S. Gumilyov: pro et contra [N.S. Gumilyov: pro et contra]. SPb., RHGI, 1995, 672 p.
2. Gumilyov, N.S. *Glotok zelenogo shartreza: Stikhi, proza, poemy* [Swallow of green shartrez: Poetry, prose, poems]. Moscow, Eksmo, 2002 400 p.
3. Ivanov, Vyach.Vs. *Zvezdnaya vspyshka (Poeticheskiy mir N.S. Gumilyova)* [Stellar flash: Poetic world of N.S. Gumilyov]. *Gumilyov, N.S. Stikhi; Pisma o russkoy poezii* [Gumilyov, N.S. Poetry; Letters about Russian poetry]. Moscow, Khudozhestvennaya literature, 1990, 335 p.
4. *Tvorchist` M. Gumilyova v konteksti kultury Sribnogo viku. Tezy mizhnarodnoi naukovoї konferentsii, prysvyachenoї 110-littu vid dnya narodzhennya M. Gumilyova* [M. Gumilyov's creative work in context of Silver age culture. The thesis of international scientific conference, dedicated to M. Gumilyov's 110 anniversary of birthday]. Drogobych, Vid-vo Drogobichs'kogo derzh. ped. un-tu, 1996, 79 p.
5. Chernen'kova, O.B. *Predmetnaja detalizacija v poezii N.S. Gumiljova* [Subject detailed elaboration in N.S.Gumilyova's poetry]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9 Filologija* [The bulletin of the Moscow university. A set 9 Philology], 2001, no. 1, pp. 106-114.
6. Chernen'kova, O.B. *Proshloe vremja v poezii N.S. Gumiljova* [Last time in N.S.Gumilyova's poetry]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9 Filologija* [The bulletin of the Moscow university. A set 9 Philology], 2003, no. 5, pp. 140-148.
7. Sokolova, D.V. *Pojeticheskaja fauna N.S. Gumiljova* [N.S. Gumilyov's poetic fauna]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9 Filologija* [The bulletin of the Moscow university. A set 9 Philology], 2006, no. 1, pp. 129-135.
8. Gumiljov, N.S. *Stihi; Pis'ma o russkoy poezii* [Verses; Letters on Russian poetry]. Mpscow, Khudozhestvennaya literature, 1990, 335 p.
9. Djushen, I. *Teatr paradoksa* [Theatre of paradox]. Moscow, Iskusstvo, 1991, pp. 5-21.
10. Ginzburg, L. *O lirike* [About lyrics]. Moscow-Leningrad, Sovetskiy pisatel', 1964, 384 p.
11. Lotman, Ju.M. *O pojetah i poezii* [About poets and poetry]. St. Peterburg, Iskusstvo-Spb, 1999, 848 p.
12. Bibler, V.S. *Vek Prosveshhenija i kritika sposobnosti suzhdenija. Didro i Kant* [Century of the Enlightenment and the critic of judgement capacity. Diderot and Kant]. *Zapadnoevropejskaja hudozhestvennaja kul'tura XVIII veka* [The West-European art culture of XVIII century]. Moscow, Nauka, 1980, pp. 151-249.
13. Shestakova, E.G. *Jestetika anomal'nosti (mir i chelovek v rasskaze I.A. Bunina "Roman gorbuna")* [Aesthetics of anomaly (the world and the person in I.A. Bunin's story "the Novel of the humpback")]. *Literaturoznachij zbirnik* [Literary critics collection], Donets'k, DonNU, 2001, issue 5/6, pp. 147-155.

У статті аналізуються вірші М. Гумільова «Детство», «Детская песенка», «Индюк», «Девочка» в контексті розвитку мотиву дитинства. Доводиться, що у художньому світі поета складним чином взаємодіють образний та мотивний рівні. У мотиві дитинства М. Гумільова акцентується спрямованість на незвичайність, аномальність, екзистенційну напруженість. Мотив дитинства, як правило, поєднується і здійснює свою смислову та естетичну повноту з невластивими і навіть антитетичними для нього мотивами кохання, хвороби, Богозалишеності. Саме через них дитинство виявляє свою аномальну сутність, а також трагічно-космічні, неконвенційні засади та цінності людини і світу, значущість для них станів граничності та знаковості.

*Ключові слова:* мотив дитинства, аномальність, ліричний герой, граничність, знаковість, конвенційність.

N. Gumilyov's poems «Childhood», «The Nursery song», «Turkey-cock», «Girl» in a context of progress of the childhood motive are analyzed in the article. It is proved, that in the art world of the poet figurative image and motive levels cooperate in the complex. In N. Gumilyov's motive of the childhood are accented an orientation on extraordinariness, anomaly, existential by intensity. The motive of the childhood, as a rule, meshes and carries out the semantic and aesthetic completeness with unusual and even antithetic for it motives of love, illness, God-leaveness. Through them the childhood detects the abnormal essence, as well as tragically-space, not the conventional bases and values of the person and the world, the importance for them conditions of boundedness and othrness.

*Key words: motive of the childhood, anomaly, lyrical hero, boundedness, othrness, conventionality.*

*Одержано 3.03.2015.*



## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 811.111'42:82-32

**Ya. ZGUROVSKA,**  
*Graduate of Philology*  
*Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk*

**V. KALINICHENKO,**  
*Lecturer of English Philology and Translation Department*  
*Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk*

### ALLUSIONS FUNCTIONING IN OSCAR WILDE'S SHORT STORIES

The article deals with the notion of allusion as a linguistic phenomenon, investigates into the differentiation between allusion-reference-intertextuality. The approaches to this phenomenon study have been defined. The functioning of the allusions in the short stories of Oscar Wilde has been analyzed.

*Key words: allusion, stylistic device, linguistic phenomenon, reference, intertextuality, short story, Oscar Wilde.*

**W**hile reading literary works it is not a rare case when we come across with the hidden meanings of the described phenomena. Frequently authors try to invent something new in terms of transmitting it indirectly, thus, the real sense can be concealed by the reference or allusion. The more allusions text contains, the more complicated it is. The main complexity lies in decoding and commenting on the hidden idea substituted by an allusion. But the main question is connected with the proper definition of allusion.

The current topicality of allusion can be easily explained by featuring the well-known fact that virtually every work of art is abound with allusions. Literary criticism, art history, linguistics are dealing with solving the complex task of allusion where it hides the major idea of the literary work, pictorial masterpiece or speech performed on the stage. That is why there are researches made by W. Irvin [3, 6], A. Evseev [4] and M. Tukharelli [1, 5, 10] that are focused on the allusion as a complicated stylistic device to communicate the thought of the encoder to the receiver. So, allusion plays the role of the bridge which unites the author, speaker and the reader or listener by eradicating the gap between them. In terms of this research we are to state that it has both theoretical and practical value since the subject of this paper is the allusion as phenomenon, but the object is Oscar Wilde's short stories. So, the objective of the work is to investigate into the nature and functioning of this linguistic phenomenon on the basic of a minor genre analysis.

In terms of the research we have selected the notion of the term which we find the most adequate and neutral. The word "allusion" originated from the Latin word meaning a joke or a hint. With a reference to the linguistic encyclopedia, from the point of view of stylistics, allusion is a figure of speech based on the comparison which is used to make a reference to a place, person, or something that happened in the past. This can be real or imaginary and may refer to practically anything, including paintings, opera, folklore, literature, mythical figures, or religious manuscripts. The reference can be direct or may be inferred, and can broaden the reader's understanding [1, p. 25]. According to O. Mashkova, allusion is a reference to "some poetic text,

topic, image or historical event counting on the erudition of the reader who will decode the hidden content broadens the understanding of this term" [2, p. 25-33]. The scholar also adheres to the idea that allusion provokes a complicated and multidimensional interplay between two texts. However, she does not distinguish allusion and reference, because she believes that allusion is the reference proper to the concrete text or even several texts.

But allusion should not be confused with the reference. According to the British linguist William Irvin who managed to accomplish the task in distinguishing these notions in the work "What is allusion?" one has to realize that if the description is detailed and the reader or listener can easily draw any parallels with the real object or subject, it will be considered as a reference. While allusion is a stylistic device which works best if the author or speaker alludes to something which the readership or audience can be familiar with, but without giving any profound commentaries, for instance:

- Famous people;
- Historical events and personalities;
- Greek (Roman, Germanic, Scandinavian, etc.) mythology;
- Literary works;
- The Bible [3, p. 297].

Apart from W. Irvin, researcher A. Evseev also points out that allusion always contains the intention of the author. This intention helps to differentiate allusion from such phenomena as accidental coincidence, predetermined coincidence or accidental borrowing. Though Evseev considers that the most important thing about allusions is a feedback from the audience or readership [4, p. 7].

That is why the allusion is regarded as an intellectual stylistic device, because the speaker has to take into account the level of the audience he/she is speaking to. According to M. Tukharelli, "while depicting some characters and events the author gives only few details for the reader to finish the picture. The text is characterized by the intermittence of the content. This feature is very close to the allusion as the text is always full of special images and hints that can help the reader to amplify it using his or her memory and associations" [5, p. 110].

If the allusion is so obscure that it appears to be impossible to decode it, the author or speaker takes the risk to retreat to the personal language. In either way the allusions serve to be understood. The authors prefer to use it because it helps not only to communicate the hidden sense or idea but also to give more diversified and advance description of the object or character. To sum up, for better understanding of the literary work or someone's speech one has to have at least strong educational background not even resorting to the additional cultural self-cultivation.

Apart from this, it is vital to mention that allusion differs from the similar concept of intertextuality as well. The famous scholar who succeeded in differentiation of these two notions was also William Irvin. In his work "Allusion against intertextuality" the author outlines the main distinction between these definitions. According to the scientist, the main difference between these two notions is that allusion is used intentionally by the author and it is for author to decide which one to apply in order to bring the necessary colours to the text. While intertextuality is unintentionally and even subconsciously created by the author notwithstanding his desire [6, p. 528]. It is quite easy to find the explanation for such a mystery. Due to the modern development, possibility of well-rounded education and access to every needed piece of information, the intertextuality is mostly the product of the author's level of cultural literacy.

However, American scholar John Marincola considers that intertextuality has brighter application then it seems to have at the first sight. Actually, he examines the role of intertextuality in the historical discourse. On this basis he comes to a conclusion that intertextuality is a so-called "echo" in original text of another text, prominent historical figure or historical event [7, p. 259]. Judging by this, we may assume that intertextuality can be the same thing as reference.

So our work is based on the ideas suggested by William Irvin, as it seems to be the most reasonable and precise.

Despite the complexity of allusion as a stylistic device it is used rather frequently. Due to this fact we can come across with idioms which contain allusions to the historical events, Greek mythology or the Bible. For instance: *to meet one's Waterloo*, *to wash one's hands of it*, *to guard something with Argus's eyes*. Apparently, one can observe that they are not allusions but

through the frequent use and their involvement in the word combination, inseparable part of the whole, they transmit another restricted meaning without any hidden mystery or philosophical idea. However, such idioms make the speech or written work more emphatic and attractive.

There exist different classifications of the given phenomenon. For example, A. Evseev distinguishes the allusions according to the structural approach: simple and complex or extended [4, p. 9]. Moreover, they can be subdivided into nominations and citations. Although the content of citations approaches to the reference, citations are supposed to be general, not detailed.

In addition, we are to mention the classification made by O. Mamaeva. The scholar proposed to distinguish allusions owing to the relation to the social culture of certain society or mass culture [8, p. 113].

Literature of different periods is ample in allusions. Probably, there is no other source which can boast about such a fertility of various allusions. So talking about literature is impossible without talking about such an outstanding personality in the British literature as Oscar Wilde. Everything he had been doing was absolutely iconoclastic. He went beyond the Victorian bourgeois society and an epoch itself. It was he whose literary works were notable for the aesthetic and finished style, modern and just-to-the-point language, sarcastic narration and the human being as a central figure of his literary works. His presence in the British and world literature is revolutionary. In spite of being treated as the representative of decadence, he was modern. The triumph of individualism was the main feature of Wilde's outlook implied in his literature.

Besides, his literary works contain such a magnificent affluence of allusions. In order to prove this idea, short stories are worth being taken into account, not even mentioning the novels.

The short stories written by Oscar Wilde contain different allusions starting from the illustrious historical personalities and finalizing with the great mythical creatures or biblical characters. We have studied the following short stories: «Lord Arthur Savile's Crime», «The Sphinx without a Secret», «The Model Millionaire», «The Selfish Giant», «The Remarkable Rocket», «The Devoted Friend», «The Happy Prince» and «The Nightingale and the Rose» in terms of allusion analysis.

In order to clarify the functions of the studied phenomenon we should resort to the abstracts from the text.

*"He felt that to marry her, with the doom of murder hanging over his head, would be a betrayal like that of Judas, a sin worse than any the Borgia had ever dreamed of" [13].*

This fragment has been taken from «Lord Arthur Savile's Crime» short story which represents two allusions. One of them is connected with the Old Testament. In fact, Judas was one of the 12 apostles who betrayed Christ to the Jewish authorities in return for thirty pieces of silver. Nowadays, when the author alludes to Judas, he intends to describe the **cruel betrayal** of the friend or comrade. And Borgia was an Italian statesman, cardinal and general who later became Pope Alexander VI. This personality is considered to be the cruelest pope of all times. So, the meaning is quite clear - **outrageous cruelty**. Under this hypothesis, we may conjecture that these powerful allusions increase the poetic value of the literary work. They provoke the imagination as well as give us a deeper description of the situation.

*"Herr Winckelkopf shrugged his shoulders, and left the room, returning in a few minutes with a round cake of dynamite about the size of a penny, and a pretty little French clock, surmounted by an ormolu figure of Liberty trampling on the hydra of Despotism" [13].*

This fragment represents an allusion taken from the Greek mythology where Hydra was 9-headed serpent that was sacred to Hera. Hercules killed him in one of the 12 labors. Now Hydra means something that has many centers or branches or **hard to bring under control**, or even something bad one cannot eradicate. So, it is Despotism that one had and has no chance to eradicate. Moreover, we easily associate it with Greek mythology and recall in our memory the image of the creature.

*"She had a passion for secrecy, but she herself was merely a Sphinx without a secret" [14].*

In fact, this fragment was taken from another Wilde's short story which is called «The Sphinx without a Secret». Talking about the etymology of the word 'Sphinx', it is significant to mention that Sphinx is a mythical figure from Greek mythology. So, it was a winged monster of Thebes who had a woman's head and a lion's body. It propounded a riddle about the three ages of man, killing those who failed to solve it, until Oedipus was successful, whereupon the Sphinx committed suicide. So it is necessary to appeal to its current sense which infers an enigmatic or

inscrutable person. On the basis of this, one may assume that Oscar Wilde decided to use it in order to portray the character in the most profound way highlighting his **mysterious and antagonistic nature** as well as to intensify the irony.

*"I felt it could not be modern scepticism, for Murchison was the stoutest of Tories, and believed in the **Pentateuch** as firmly as he believed in the House of Peers"* [14].

Another example of allusion to the Old Testament. Pentateuch is the name for first five books of the Old Testament (Genesis, Exodus, Leviticus, Numbers, and Deuteronomy). We can suppose that Wilde's intention was at least to intensify the expression given with a shade of irony which can be explained with the reference to the old times and out-of-dated beliefs.

*"She is the **Gioconda** in sables"*[14].

This extract portrays a perfect example of allusion to the painting. «Gioconda» is a masterpiece created by Leonardo da Vinci, another name for which is «Mona Lisa». This mysterious woman and her enigmatic smile became the most recognizable and famous images of European painting. Nowadays Gioconda embodies **a sublime femininity ideal**. No doubt, that such an image is used for the best illustration of womanhood.

*"I did not know what tears were, for I lived in **the Palace of Sans-Souci**, where sorrow is not allowed to enter"* [19].

This allusion represents us the reference to the famous, magnificent palace which is located in Potsdam, Berlin. 'Sans-souci' means 'without concern, anxiety', that is it is possible to state that the whole phrase represents not the stylistic one but still the play on words, where the name of the palace fulfills and unifies its purpose to describe the **calmest place ever** using the metaphorical name of the building.

*"To-morrow my friends will fly up to the Second Cataract. The river-horse couches there among the bulrushes, and on great granite throne sits **the God Memnon**. All night long he watches the stars, and when the morning star shines he utters one cry of joy, and then he is silent"* [19].

This fragment involves a mention of the prominent historical figure which through the long period of time was adapted as a mythical creature. According to the Greek mythology, Memnon was an Ethiopian king who went to Troy in order to help Priam, his uncle, and unfortunately, was killed. The king was famous for demonstrating strong affection for astrology. Surely, the use of the king name can be regarded as another reference to Egypt and its culture.

*"My companions are building a nest in **the Temple of Baalbec**, and the pink and white doves are watching them, and cooing to each other"* [19].

This excerpt outlines the allusion to the ancient construction which was located in a town in the eastern Lebanon, site of the ancient city of Heliopolis. Such mention was created as a reference to **remote, ancient and mysterious old world**.

*"You have rightly chosen," said God, "for in my **garden of Paradise** this little bird shall sing for evermore, and in my city of gold the Happy Prince shall praise me"* [19].

Since the words were said by God, the garden of Paradise relates to the biblical allusion. Another name for the garden of paradise is the Garden of Eden. If it is used as an allusion, it obtains the meaning of the place or state of great happiness or co-called an unspoiled paradise. This allusion is used quite frequently when the author wants to describe **the place of the good fortune, fertility, beauty and the state of nirvana**. In order to prove the previous idea it is necessary to apply to the next passage which was exempted from «The Selfish Giant»: *"And the child smiled on the Giant, and said to him, "You let me play once in your garden, to-day you shall come with me to my **garden**, which is **Paradise**"* [16]

*"Any place you love is the world to you," exclaimed a pensive **Catherine Wheel**, who had been attached to an old deal box in early life, and prided herself on her broken heart"* [17].

This allusion is to the firework in the shape of a circle which spins round and round. It was called Catherin Wheel after St. Catherine who was a Christian martyr known as St. Catherine of Alexandria. According to tradition, she opposed the persecution of Christians under the emperor Maxentius and refused to recant or to marry the emperor. Here Catherine Wheel became a full-fledged character and carries a hidden sense of the enigmatic Christian personality. Probably, the author's intention was to create **a crystal-clear character with shade of self-sacrifice**.

The given examples can be distinguished in accordance with the classifications mentioned above. If we consider the structural approach (according to A. Evseev), Oscar Wilde uses:

- Simple allusions (*Hydra, Sphinx, Jupiter, Judas, Pentateuch, Gioconda and Borgia*);
- Complex or extended ones (*Aurora Borealis, God Memnon, Garden of Paradise, Catherine's Wheel, Cleopatra's Needle, Palace of Sans-Souci and Temple of Baalbec*).

The complexity of these allusions is caused by the structure, not the meaning. It is clear that this type is more frequently used due to the fact that it has more ways of realizing the ideas.

Structural approach is not sufficient for the investigation of allusions as it lacks the semantic vision of the phenomenon as well as its origin and should be used together with the others.

Cultural approach (used by O. Mamaeva) enables the differentiation on the basis of the principle recalled above:

- Social culture (*Cleopatra's Needle, Place of Sans-Souci and the Temple of Baalbec*).

Such relation of world-wide famous places to this category can be explained in accordance with the fact that they are implied in particular culture, society and country in the long run and serve as the checkpoints while their studying.

- Mass culture (*Judas, Borgia, Hydra, Sphinx, Pentateuch, Gioconda, Garden of Paradise, Aurora Borealis, God Memnon, Catherine Wheel and Jupiter*).

These allusions can be perceived as the elements of the mass culture due to their usage here and there. Basically, the allusions presented are quite extensive and give the hint for the further reader's stretch of imagination.

Nevertheless, the mentioned classifications give only a partial idea of the allusions study, so in order to have a whole picture of the phenomenon in the course of our investigation we offer the classification based on the nature of the allusions:

- Greek mythology (*Hydra, Sphinx, Jove or Jupiter, Aurora Borealis and God Memnon*);
- The Bible (*Judas or Judas kiss, Pentateuch, Garden of Paradise and Catherine's Wheel*);
- Famous places (*Cleopatra's Needle, Palace of Sans-Souci, Temple of Baalbec*);
- Pictorial art (*Gioconda or Mona Lisa*);
- Historical personalities (*Memnon, Gioconda, Borgia*).

This approach is more favorable as it discloses the objects of the author's interest and shows the scope of the background. Moreover, it contributes to the understanding the hidden ideas and provides, in case of Wilde, a new interpretation of the old truths.

Taking into account the said above, it is possible to draw a conclusion that allusions are the productive stylistic devices and can be met practically in every literary work, feature article, essay or speech. It is truly one of the most intricate and complex stylistic devices and it is clear that without a dictionary or encyclopedia sometimes it is absolutely impossible to solve the riddle made by the author.

Despite the previously considered ideas, it is worth analysing the contribution made by Oscar Wilde. The allusion he used while writing his marvelous literary works not only bring colours to the text, they make the narration emphatic, artistic, cryptic and curious for a reader. Various references to the masterpieces of art, literature, outstanding historical postures and personalities, mythical characters and sacred biblical manuscripts play a major role in writing as well as in speaking. It is evident that the listener or reader can not only broaden their minds by taking it in but also try to solve the so-called riddle, because not every art creations but most of them carry a second sense that very often cannot be read between the lines. In that case an allusion serves as the middleman between the reader and something secreted by the author. Oscar Wilde is a perfect example of the author who preferred to hide the truth from the reader's eyes. With every comparison he fulfilled the character personality in the deepest way one could imagine and described the situation as a more complicated one with a help of the intellectual stylistic devices. His literary works became obscure due to the allusions but he did not retreat to the language personally created. The reader is still able to understand the author's intention and whim to build the ground for one's fantasy, memory, associations.

Here we may only state that allusions became another prominent feature of the aesthetic Wilde's style mastered by the genius and skillful creator's pen. And as there are a lot of possible ways and approaches to the interpretation of the hidden meanings of the allusion and its



functioning in the literary texts, this phenomenon is an open question, thus, it requires further investigations.

### Bibliography

1. Тухарелли М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы» / М.Д. Тухарелли. – Тбилиси, 1984. – 25 с.
2. Машкова Л.А. Аллюзивность как категория вертикального контекста / Л.А. Машкова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1989. – № 2. – С. 25–33.
3. Irwin William. What Is an Allusion? / William Irwin // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 2001. – Vol. 59, Issue 3. – P. 287–297.
4. Евсеев А.С. Основы теории аллюзии (на материале русского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Русский язык» / А.С. Евсеев. – М., 1990. – 13 с.
5. Тухарелли М.Д. О стилистическом приеме аллюзии / М.Д. Тухарелли // Реалистические формы изображения действительности. – Тбилиси: Изд-во ТБГУ, 1986. – С. 110–116.
6. Irwin William. The Aesthetics of Allusion? / William Irwin // The Journal of Value Inquiry. – 2002. – № 36 (4). – P. 521–532.
7. Marincola John. The Rhetoric of History: Allusion, Intertextuality, and Exemplarity in Historiographical Speeches / John Marincola // Stimmen der Geschichte: Funktionen von Reden in der antiken Historiographie. – Berlin and New York, 2010. – P. 259–289.
8. Мамаева А.Г. Аллюзия и формы ее выражения в английской художественной литературе / А.Г. Мамаева // Сб. научных трудов МГПИИЯ М.Тореза. – М., 1976. – Вып. 98. – С. 113–129.
9. Машкова Л.А. Социально-исторические аллюзии в тексте художественного произведения (Social-Historical Allusions in a Work of Verbal Art) / Л.А. Машкова // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. – 2011. – № 5. – С. 168–171.
10. Тухарели М.Д. Функции аллюзии в литературном произведении / М.Д. Тухарелли // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. – Кемерово, 1988.
11. Delahunty Andrew. The Oxford Dictionary of Allusions. – Oxford University Press, 2010. – 471 p.
12. Dictionary of Allusions [ed. Martin H. Manser]. The Facts on File. – Checkmark Books, 2009. – 545 p.
13. Wilde Oscar. Lord Arthur Savile's Crime [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/lord-arthur-saviles-crime.html> – Last access: November 04, 2014.
14. Wilde Oscar. The Sphinx Without a Secret [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/the-sphinx-without-a-secret.html> – Last access: November 04, 2014.
15. Wilde Oscar. The Model Millionaire [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/the-model-millionaire.html> – Last access: November 04, 2014.
16. Wilde Oscar. The Selfish Giant [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/the-selfish-giant.html> – Last access: November 04, 2014.
17. Wilde Oscar. The Remarkable Rocket [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/the-remarkable-rocket.html> – Last access: November 04, 2014.
18. Wilde Oscar. The Devoted Friend [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/the-devoted-friend.html> – Last access: November 04, 2014.
19. Wilde Oscar. The Happy Prince [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/the-happy-prince.html> – Last access: November 04, 2014.

20. Wilde Oscar. The Nightingale and the Rose [Electronic resource] / Oscar Wilde // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/the-nightingale-and-the-rose.html> – Last access: November 04, 2014.

21. Brdник Gregory. Oscar Wilde Biography [Electronic resource] / Gregory Brdник // Oscar Wilde online. The Works and Life of Oscar Wilde. – Mode of access: <http://www.wilde-online.info/oscar-wilde-biography.htm> – Last access: November 04, 2014.

### References

1. Tukharelli M.D. (1984). *Allyuziya v sisteme khudozhestvennogo proizvedeniya*, avtoref. dis. na soiskanie uchenoy stepeni kand. filol. nauk [Allusion in the system of literary work. Candidate of philological science], Tbilisi, 25 p. (In Russian).

2. Mashkova L.A. (1989). *Allyuzivnost' kak kategoriya vertikal'nogo konteksta* [Allusiveness as a category of vertical context]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University], no. 2, pp. 25-33 (In Russian).

3. Irwin William. (2001). *What Is an Allusion? The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 59, Issue 3, pp. 287-297.

4. Evseev A.S. (1990). *Osnovy teorii allyuzii (na materiale russkogo yazyka)*, avtoref. dis. na soiskanie uchenoy stepeni kand. filol. nauk [Basics of allusion theory (based on the Russian language. Candidate of philological science)], Moscow, 13 p. (In Russian).

5. Tukharelli M.D. (1986). *O stilisticheskom prieme allyuzii* [About allusion as a stylistic device]. *Realisticheskie formy izobrazheniya deystvitel'nosti* [Realistic forms of reality depicting]. Tbilisi, Tbilisi State University Publ., pp.110-116 (In Russian).

6. Irwin William. (2002). *The Aesthetics of Allusion? The Journal of Value Inquiry*. Volume 36, Issue 4, pp. 521-532.

7. Marincola John. (2010). The Rhetoric of History: Allusion, Intertextuality, and Exemplarity in Historiographical Speeches. In D. Pausch (Ed.), *Stimmen der Geschichte: Funktionen von Reden in der antiken Historiographie*, Berlin and New York, pp. 259-289.

8. Mamaeva A.G. (1976). *Allyuziya i formy ee vyrazheniya v angliyskoy khudozhestvennoy literature* [Allusion and the forms of its usage in the literary texts]. *Sb. nauchnykh trudov MGPI-IYa M.Toreza* [Proc. of the Thorez MSLU], no. 98, pp.113-129 (In Russian).

9. Mashkova L.A. (2011). *Sotsial'no-istoricheskie allyuzii v tekste khudozhestvennogo proizvedeniya* [Social-Historical Allusions in a Work of Verbal Art]. *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Oryol State University], no.5, pp.168-171 (In Russian).

10. Tukhareli M.D. (1988). *Funktsii allyuzii v literaturnom proizvedenii* [Functions of allusion in the literary work]. *Literaturnoe proizvedenie i literaturnyy protsess v aspekte istoricheskoy poetiki* [Literary text and literary process in terms of historical poetics]. Kemerovo (In Russian).

11. Delahunty Andrew (2010). *The Oxford Dictionary of Allusions*. Oxford University Press, 471 p.

12. Manser Martin (2009). *The Facts on File Dictionary of Allusions: Definitions and Origins of More Than 4,000 Allusions* (Facts on File Writer's Library). Checkmark Books, 545 p.

13. Wilde Oscar. *Lord Arthur Savile's Crime*, available at: <http://www.wilde-online.info/lord-arthur-saviles-crime.html> (Accessed 04 May 2015).

14. Wilde Oscar. *The Devoted Friend*, available at: <http://www.wilde-online.info/the-devoted-friend.html> (Accessed 04 May 2015).

15. Wilde Oscar. *The Happy Prince*, available at: <http://www.wilde-online.info/the-happy-prince.html> (Accessed 04 May 2015).

16. Wilde Oscar. *The Model Millionaire*, available at: <http://www.wilde-online.info/the-model-millionaire.html> (Accessed 04 May 2015).

17. Wilde Oscar. *The Nightingale and the Rose*, available at: <http://www.wilde-online.info/the-nightingale-and-the-rose.html> (Accessed 04 May 2015).

18. Wilde Oscar. *The Remarkable Rocket*, available at: <http://www.wilde-online.info/the-remarkable-rocket.html> (Accessed 04 May 2015).

19. Wilde Oscar. *The Selfish Giant*, available at: <http://www.wilde-online.info/the-selfish-giant.html> (Accessed 04 May 2015).

20. Wilde Oscar. *The Sphinx Without a Secret*, available at: <http://www.wilde-online.info/the-sphinx-without-a-secret.html> (Accessed 04 May 2015).

21. Brdник Gregory. *Oscar Wilde Biography*, available at: <http://www.wilde-online.info/oscar-wilde-biography.htm> (Accessed 04 May 2015).

У статті розглядається поняття алюзії як лінгвістичного явища, проводиться паралель між алюзією, цитуванням та інтертекстуальністю. Виділено підходи до вивчення цього феномену та проаналізовано його функціонування в оповіданнях Оскара Уайльда.

*Ключові слова: алюзія, стилістичний засіб, лінгвістичне явище, референт, інтертекстуальність, оповідання, Оскар Уайльд.*

В статье рассматривается понятие аллюзии как лингвистического явления, проводится параллель между аллюзией, цитированием и интертекстуальностью. Выделяются подходы к изучению этого явления и анализируется его функционирование в рассказах Оскара Уайльда.

*Ключевые слова: аллюзия, стилистическое средство, лингвистическое явление, референт, интертекстуальность, рассказ, Оскар Уайльд.*

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 811.161.373

**V. ZIRKA,**

*Doctor of Sciences in Philology,  
Professor of English Philology and Translation Department  
of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk*

## **ADVERTISING AS MANIPULATIVE POWER**

The article presents some aspects of ads manipulation of customer's conscious as well as students training to the creative process in making up of short promotional materials. It was pointed out that while creating of any ads one should mind some aspects like wordplay, ads pragmatics and creative principle of modelling.

*Key words: manipulation, advertising message, creativity, wordplay, pragmatics, principle of modelling.*

It is widely known that the main purpose of manipulation in advertising is impulse human to commit certain actions: whether the purchase of a product or a choice of service, a change of attitudes, opinions etc. Certainly, advertisers tend to hide their true intentions, creating the illusion of a person of confidence and independence in its decisions and actions. Manipulative influence is based on the association of words and images, as they both have the inspiring influence and cause a peculiar reaction of imagination. Manipulator tries to encode message in the advertisement so that the recipient can decode it only one single method for creating the desired manipulator images and meanings. Once I came across the certain Rudyard Kipling's statement that words are the most powerful drug used by mankind. Concerning the advertising industry it is very true. Copywriters – advertisements' creators use powerful words in unusual combinations, sometimes with visuals, to manipulate and inhabit the readers' minds. Consumers need to be aware of the various linguistic (relating to language) devices used in advertising in order to lessen the persuasive effect from the manipulation within advertisements. According to Alan C. Harris's article entitled, «Sell! Buy! Semiolinguistic Manipulation in Print Advertising» [1], *manipulation of linguistic form means that a small idea or object will undergo some enhancement, change, transformation, mutilation, or mutation that is relatively unexpected on behalf of the reader/viewer.* The manipulation usually stands out of the ordinary to grab the attention of potential purchasers which increases the purchasing consideration of the advertised product/service to the exclusion of all other similar products or services.

Advertisers use foregrounding to provide the manipulation within their advertisements. Foregrounding is considered to be a linguistic process in which certain components such as *words, phrases, intonations (inflections), or symbolic visuals* are made more meaningfully significant and prominent. By using linguistic devices in foregrounding, the advertiser marks, stresses, or contrasts in a unique, noteworthy manner which is conveyed to the consumer.

One of the more widely acknowledged linguistic devices used in foregrounding is *the claim. It is the verbal or printed part of an advertisement that makes some claim of superiority by providing an appealing manipulation sometimes with creative visuals.* Advertisers use the claim to portray an essential «rightness» which is conveyed to the reader. Jeffrey Schrank [1] speaks of ten common claims which are identified in his essay – «The Language of Advertising Claims».

As the author points out, a few of these claims are downright lies, some are honest statements about a truly superior product, but most fit into the manipulation category with carefully chosen linguistic devices.

It is quite clear that advertising has its own lexicon, which may change over time, but is fairly stable – *new, improved, proven* and other qualifiers (*bonus, prize, sales*) are seen as reliable. These qualifiers were firstly mentioned in our thesis in 2004 [4]. We usually make special stress on these very words at our lectures of «Lexis of Ads». David Ogilvy in his work «Confessions of an Advertising Man» (quoted by Shirley Russell [5]) identifies a *basic lexicon* of qualifiers such as: *new, good, crisp, better, fresh, natural, fine, free*, and of verbs such as: *buy, give, taste, go, look, feel and use*. Special registers (technical, scientific or pseudo-scientific) may be used for appropriate products.

Broadly speaking, advertisers *persuade* their audience to adopt attitudes to *lifestyle, products and services*. It is rare to find advertising that seeks to influence explicitly or directly. Less rare are advertisements in which the link to a product or service is implicit or ambiguous.

Ad borrows and adapts structures and forms from texts of all kinds. Many broadcast advertisements are dramatic, with a narrative conducted through dialogue. Others may show a narrative by images alone, to the accompaniment of music and/or a voiceover. Examples could serve: Puns, alliteration, assonance, onomatopoeia, rhyme and other kinds of comic or poetic wordplay are common in advertising. Ambiguity, irony and allusion (reference) are also powerful techniques. Of some interest is special lexis in any ad.

The ads' material used at our practical lessons show that advertising often makes use of *short texts* – whether in print or broadcast media – where every word has to work hard (in this respect very much like poetry). It is very common for the advertiser to use words that belong to some other special *lexicon*, as if to establish a rapport with the target audience. The commentator could utter the phrase, which is the slogan of the campaign: «top bombing». The non-standard noun, *bombing*, suggests something which is typically male, fun and demotic – it is unpretentious, aimed at people who have traditional ideas of bitter [3].

It is very easy to find special lexis in any advertisement. But in explaining how it works, we will need to think about how far the copywriter is using a particular register, or feature of style, which in turn is related to the product brand and image, and the attitudes or values of the audience. Look at the following examples of extracts of text from adverts, culled from a quick look through a selection of newspapers and magazines (the product and the producer appear in parenthesis after the advertisement text):

- The British Airways Sale. Go on. Take off. (Reduced-price flights/British Airways)
- Imagine a healthier fitter you. (Tanita body fat monitor)
- Move Mountains. (Sim City 4 PC/Dixons)
- Not so much a price as an invitation. (Flights to Spain/Iberia Airways)
- Every year 39,200 women are newly diagnosed with breast cancer. (Medical insurance/

AXA PPP healthcare)

- Go Mobile. (Voyager laptop computer/Evesham Technology)
- A win, win, win, win, win, win situation. (6 months' free business banking/Barclays)
- We don't need your tears we need teachers urgently (Voluntary Service Overseas)
- Lose weight, the healthy herbal way. (Weight Loss Aid/Herbal Concepts)
- Always on call. (Day & Night Nurse)
- Technology with style. (DWF614SS dishwasher/Smeg)
- Kurt Geiger for her. Paul Smith for him. Tax-free prices for you. (Airport shopping/BAA)
- Authentically French mellow cheese. (Cheese/Port Salut) [1].

If we look for the lexical words (*nouns, verbs, adjectives and adverbs*) in the ads *what* can stand after those words? What ideas do they suggest? Does the text suggest the ideas of good value (low price), of style, status, sophistication, convenience, fitness and so on? The Iberian Airways advertisement repeats the idea found in many airline ads of good value, while at the same time suggesting something personal about visiting Spain, through the noun «invitation» – which we associate with parties and celebrations.

Some advertisement uses a phrase that is a cliché or buzzword among business people: a «win-win situation» implies an arrangement that benefits people at either end, and challenges



the received wisdom that if X gains then Y loses. So in using the phrase, the advertiser keeps to a register familiar to the business customer, while printing the adjective six times to indicate the number of months for which the free offer runs [1].

«Technology with style» is one example of a pattern familiar here – that suggests that the product has two things that the audience may think to be normally contradictory or oxymoronic (the idea of «having your cake and eating it»). Sometimes the opposition is of price and quality.

This same contrast also appears in the other advertisement – but the lexis there is more explicitly making the distinction, for example, in diesel and Va Va Voom. The adjective diesel has immediate denotations of the known properties of this engine type – the engine has a *longer* life, is *more dependable* and gives *better* fuel economy, but takes *longer* to reach high speeds. The advertiser wants to suggest that the car nonetheless has a combination of *style, flair, power and youth appeal* (not normally associated with diesel engines). Rather than use any of these words, Renault has invented its own compound abstract noun – Va Va Voom. This is alliterative, and has an interesting sound – being quite memorable. The advertisers develop the image by association with, for example, the soccer player Thierry Henry – who is French, but lives and works in England, and is exceptionally talented and athletic. At the same time, T. Henry is shown in situations that suggest a caring and feminine side – with pets, sitting at home among soft furnishings, for instance [3]. In this way the advertisements *appeal to potential drivers of both sexes*, and are highly specific to one make and model of car. By inventing the word, the advertisers are able to adapt it so that it carries exactly the suggestion they wish to make to the audience – it should have no prior negative connotations.

In making up creative self-made ad special attention to our mind should be given to «Wordplay». One can create some good effects by using similar words but with slight differences of form and meaning. Semantics in advertising is very peculiar. There are some state controls on what advertisers may or may not claim about their products. Advertisers, therefore, often exploit the possibilities of connotation (suggested meaning) rather than strict denotation (stated meaning) and imply that products have various merits, without saying so explicitly.

One common way of doing so is to use pseudo-technical lexis or scientific names for everyday things. However, this is not desirable in all contexts. In cosmetic and pharmacological products, most advertisers will use scientific lexis to suggest efficacy, as in these examples: «*Perle de Caviar draws the essential elements of long-lasting beauty and a youthful complexion from the depths of the ocean...trace elements, amino acids, mineral salts, iodine and plankton. Combining a perfect balance of these precious elements, each Perle de Caviar product provides an intense thalassotherapy treatment designed to hydrate and regenerate*». «*...one simple tablet helps safeguard your diet with botanicals, natural caratenoids, vitamins and essential trace minerals...Advance your beauty regime with Perfectil® – because true radiance starts from within*». «Regime» elevates the use of cosmetics to something complex, while the ® symbol suggests that there is something technically sophisticated in the product. It may really simply denote the registration of the trade name to protect against misuse. This pseudoscience is not simply found in the advertisements proper but in the joined-up marketing, so that people who apply and demonstrate the products are «beauty therapists» – which may imply similar learning, academic qualifications and status to, for example, speech therapists or physiotherapists. The «beauty therapist» wears a white garment like a lab coat, implying some kind of likeness to a pharmacist. It is rather interesting to compare the examples above with one designed for a scientifically qualified readership. Let us take an advertisement for Xalatan a 0,005% eye drop solution of latanoprost, licensed for use, and advertised in The Pharmaceutical Journal. The advertisement includes details of nine references to the product in published scientific sources, followed by detailed prescribing information, divided under standard headings such as Presentation, Indication, Dosage and Administration, Contra-indications, Precautions, Side Effects, Interactions, and information about the drug's effects in Pregnancy, Lactation and for Driving, Overdosage, Pharmaceutical Precautions, Legal Category, Packaging Quantities and Basic NHS price and details of the Product License Number and Holder. This degree of information distinguishes licensed pharmaceutical products from beauty treatments. In the latter case, the advertisers might wish us to believe that Laboratoires Garnier and the Ponds Institute are

comparable to medical research institutions. In relation to food and drink, however, advertisers are usually keen to stress its *naturalness*. So while the product packaging will list all additives, flavourings and colourings, advertisements will identify the brand and basic food content- the brand name and the principal ingredient appear twice, along with the adjective “pure”, to suggest the idea that there is nothing but the natural oil in the bottle that the advertisement depicts.

Concerning pragmatics in advertising, – copywriters occupy the spaces where we are typically attending to other things – watching television, reading or browsing a magazine on the way to work, looking at posters on an underground train, platform or escalator, or from a car, bus or bicycle. They will try to appeal to all our senses and different language processing faculties at the same time.

A very good pragmatic approach is to consider the position and viewpoint that the audience is being asked to adopt. This can be something very simple, as in an assumption that we all *want to save money*. This assumption is very widespread among advertisers and marketers. Someone of them could telephone to ask if one (he or she) would like to save a given figure on utility bills. The stock response is to say that he or she does not wish to save this amount (or even a lot more) to change something with which he is currently content, thinking it a fair price for a reliable service. By no means all advertisements make this assumption. Others assume that the reader or listener has anxieties about his or her self-image, and that he or she can become more attractive by wearing the watch or clothes advertised, or driving a different car. Various advertisers of mobile phones *try to persuade* existing owners that they need to replace a model that is not stylish and a likely cause of ridicule, as in an advertisement series (shown on television) for Phones4U. In these adverts the actor speaks a voiceover: «We'll find the right phone for you».

A more objective approach to pragmatics might be to consider what grammatical person or form of address advertisers' use, if they try to speak directly to us. Do they use imperatives («Look at the clues»), do they make statements («We don't serve lobster in the directors' dining room») or do they plant noun-phrases («Free servicing for 3 years») and leave us to work out what to do about these?

During our studies in writing creatively short ad or slogan we use one time-tested creative principle. It is modeling. Students are taught to borrow liberally from the best slogans out there. They will hear the similarity, but as endless movie remakes and sequels testify, they actually prefer similarity. Should you want to capitalize on students' career anxieties, «Got milk?» could become «Got chops?» Or if your school favors innovation and design-your-own-degree programs, you might take the slogan – «The curiously strong mints», and turn it into «The curiously curious college».

Due to the material taken partially from the below sources, and our own 15-year-experience in ad study, students can have the opportunity to use it in their Diploma papers which are dealt with the questions being discussed. The word power, its manipulative character is vividly observed in ads. The theme will always be attractive and have undoubtedly interest among researchers of advertising since advertisers and copywriters will seek after and find new linguistic ways and means to persuade readers/viewers (customers).

### Bibliography

1. Moore A. Language and Power [Electronic resource] / A. Moore. – Available at: <http://www.zigzageducation.co.uk>
2. Roman K. How to Advertise. Building Brands and Business in the New Marketing World / K. Roman, J. Maas. – Uk.: St. Martin's Griffin, 2003. – 218 p.
3. Thomas J.W. Advertising Effectiveness. Decision Analyst [Electronic resource] / J.W. Thomas. – Available at: <http://www.decisionanalyst.com/Downloads/AdvertisingEffectiveness.pdf>
4. Зирка В.В. Языковая парадигма манипулятивной игры в рекламе: дис. ... д-ра филол. наук. / В.В. Зирка. – К., 2005. – 461 с.
5. Russell Sh. Grammar, Structure and Style / Sh. Russell. – Oxford: Oxford University Press, 1994. – 177 p.

## References

1. Moore, A. Language and Power. (2003). Available at: <http://www.zigzageducation.co.uk>
2. Roman, K.; Maas, Jane. **How to Advertise. Building Brands and Business in the New Marketing World.** UK, St. Martin's Griffin, 2003, 218 p.
3. Thomas, J. W. [2007]. Advertising Effectiveness. Decision Analyst. Available at: <http://www.decisionanalyst.com/Downloads/Advertising Effectiveness.pdf>
4. Zirka, V.V. *Yazykovaya paradigm manipulyativnoy igry v reklame.* Diss. dokt. filol. nauk [Linguistic Paradigm of Manipulative Play in Advertising. Doct. Diss.]. Kiev, 2005, 414 p.
5. Russell, Shirley. *Grammar, Structure and Style,* Oxford, Oxford University Press, 1994, 177 p.

В статье освещаются вопросы манипуляции сознанием потребителя с помощью рекламного сообщения. Рассматривается задача обучения студентов творческому процессу составления коротких рекламных обращений. Отмечено, что при создании рекламного текста должны учитываться некоторые аспекты: игра слов, прагматика рекламы и креативный прием моделирования.

*Ключевые слова:* манипуляция, рекламное обращение, творчество, игра слов, прагматика, прием моделирования.

У статті висвітлюються питання маніпуляції свідомістю споживача за допомогою рекламного повідомлення. Розглянуто завдання щодо навчання студентів творчого процесу складання коротких рекламних звернень. Зазначено, що при створенні рекламного тексту необхідно враховувати деякі аспекти: гру слів, прагматику реклами та креативний прийом моделювання.

*Ключові слова:* маніпулювання, рекламне звернення, творчість, гра слів, прагматика, прийом моделювання.

*Одержано 3.03.2015.*

УДК 81.37

**С. ИСМАЙЛОВА,**

*преподаватель кафедры английского языка для гуманитарных факультетов  
Бакинского государственного университета (Азербайджан)*

## **ПРЕДИКАТИВНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ**

Поскольку задачей нашего исследования является научный анализ предикативной инфинитивной, сложной герундиальной и предикативной причастной конструкций и их употребления в современном английском языке, коротко рассмотрим систему неличных форм глагола, которая является одной из основополагающих черт современного английского языка.

*Ключевые слова: инфинитив, герундий, причастие, оборот, функции.*

**В** английском языке различаются личные и неличные формы глагола. Личные формы глагола (Finite Forms) выражают наклонение, время, залог и в немногих случаях – лицо и число. Личные формы глагола выступают в предложении только в функции сказуемого. Неличные формы глагола (**Non-finite Forms**) **отличаются от личных** тем, что они не выражают лица, числа, наклонения и не имеют обычных глагольных форм времени. Они не могут быть сказуемым в предложении, но могут выполнять функции других членов предложения. К неличным формам глагола относятся инфинитив, герундий и причастие. Неличные формы глагола имеют как глагольные, так и именные черты, соединяя в себе свойства глагола и существительного (инфинитив и герундий) или глагола и прилагательного (причастие) [1, с. 73].

Двойная грамматическая натура неличных форм глагола, глагольная и номинативная (или обстоятельственно-прилагательная) и их широкое употребление в предикативных конструкциях подробно описаны авторами научных грамматик.

Тем не менее, в употреблении этих форм существуют некоторые особенности, которые представляют определённые теоретические трудности и всё ещё остаются спорными вопросами для грамматистов.

Одной из этих трудностей является анализ подлежащего герундия, выраженного местоимением в объектном падеже и существительным в общем падеже. Следующая трудность – это синтаксический анализ так называемого оборота «номинативное использование + инфинитив».

Анализ, предложенный Есперсеном, определённо оригинален, но едва ли убедителен. Типичным для обсуждения этих форм в научной грамматике является неспособность учёных различить и отглагольное существительное на «-ing» [4, с. 25].

Другое отношение к герундию и причастию настоящего времени представляет собой объединение их под общим термином «ing»-форма, хотя их номинативные особенности различны.

Третье отношение, возникшее в английском научной грамматике – анализировать неличные формы глагола как придаточные предложения. Этот анализ получил одобрение среди некоторых структуралистов. Способность глагола управлять определённым числом актантов, а именно от 0 до 3, согласно Л. Теньеру, была определена им как валентность. Те-

ньер, внимательно изучая универсальные способы изменения валентности, выделял четыре группы глаголов в зависимости от их валентности [5, с. 15].

Так что же представляет собой система неличных форм глагола?

Неличные формы глагола – формы, занимающие по многим своим лексико-грамматическим особенностям промежуточное положение между глаголом и непродолжительными частями речи.

Особенности употребления предикативных конструкций связаны, прежде всего, с особенностями неличных форм глагола, которые образуют эти конструкции. Поскольку причастие настоящего времени в большинстве случаев изучается в группе «ing»-форм, а инфинитив и «ing»-форма иногда выполняют в предложении одинаковые функции, то необходимо определить сферы их употребления.

Различие между двумя неличными формами глагола частично лежит между их временными и видовыми особенностями. Инфинитив склонен выражать одиночное действие, следующее за действием глагола – сказуемого, в то время как «ing»-форма, в основном, служит для выражения постоянных действий, одновременных с действием глагола – сказуемого. Эти особенности относятся к простым формам инфинитива и «ing»-формы; их перфектные формы употребляются редко и не играют важной роли в разграничении двух неличных форм глагола. Но следует отметить, что здесь мы имеем дело с тенденциями, а не со строго установленными правилами. По этой причине различие между двумя неличными формами глагола иногда стирается.

Тем не менее, в большинстве случаев разграничение между инфинитивом и «ing»-формой лежит в языковой традиции, которая находит своё отражение в следующем:

1) Инфинитив и «ing»-форма имеют различную частоту употребления в определённых функциях и предпочтение одной формы другой нельзя объяснить какой-либо ясной причиной, будь то грамматическая причина или семантическая.

2) И инфинитив, и «ing»-форма лексически зависимы в определённых функциях: это означает, что выбор между ними определяется их главным словом, а не любыми свойственными им грамматическими особенностями.

3) Инфинитив и «ing»-форма иногда зависимы по структуре, то есть их использование определяется определёнными моделями предложения.

4) Инфинитив и «ing»-форма могут стать частью устойчивого выражения.

Инфинитив – неличная форма глагола, которая сочетает в себе особенности глагола и существительного и служит словесным названием процесса. Для того, чтобы охарактеризовать инфинитив, необходимо описать различные глагольные и субстантивные свойства, присущие разным типам инфинитива. Эти свойства следующие: 1. Способность входить в восходящие или нисходящие структурные связи с другими узлами стеммы. 2. Способность принимать те или иные категории, в которых проявляется глагольная или субстантивная природа инфинитива [5, с. 434–435].

Люсьен Теньер утверждает, что при трансляции глагола в существительное, если эта трансляция имеет маркер, образуется инфинитив. Являясь глаголом по исходной категории и существительным по результирующей категории, инфинитив соединяет в себе глагольные и субстантивные черты [5, с. 433].

Инфинитив употребляется в трёх фундаментально различных функциях: во-первых, в функции значимой синтаксической части предложения, имеющего в нём свою позицию; во-вторых, в функции значимой составляющей составного глагольного сказуемого; в-третьих, в функции значимой составляющей личной формы спряжения глагола. Первое употребление грамматически «свободно», второе – грамматически «полусвободно», третье – грамматически «связано».

Если инфинитив в свободном употреблении имеет свой субъект, отличный от субъекта основной конструкции, то он вводится предлогом-частицей «for».

С некоторыми переходными глаголами (физического восприятия, умственной деятельности, заявления, принуждения, разрешения и др.) инфинитив используется в полупредикативных конструкциях сложного дополнения и сложного подлежащего, последнее будучи страдательной формой первого. Например, сравним: 1. We have never heard *Charlie play his violin*. → *Charlie has never been heard to play his violin*. 2. The members of the com-



mittee expected *him to speak against the suggested resolution*. → He was expected by the members of the committee *to speak against the suggested resolution*.

В некоторых из функций существуют дополнительные факторы, которые влияют на выбор между двумя неличными формами. Например, инфинитив может принять модальное значение, которое никогда не выражается посредством «ing»-формы. «Ing»-форма, в свою очередь, может выражать различные значения, несвойственные инфинитиву, когда ей предшествуют предлоги или союзы.

Перфектный инфинитив так же, как и перфектная «ing»-форма может выражать действия, предшествующие действию глагола – сказуемого. Но перфектный инфинитив в определённых позициях может также выражать нереальность.

В целом разница между инфинитивом и «ing»-формой хорошо определена, и выбор между ними не представляет большой сложности, так как во многих функциях нет накладки.

Субъектный предикативный инфинитивный оборот употребляется с теми же глаголами, с которыми употребляется объектный предикативный инфинитивный оборот, с той лишь разницей, что при употреблении субъектного предикативного инфинитивного оборота эти глаголы имеют форму страдательного залога [1, с. 162]. Например: *The atmosphere has been proved to extend several hundred kilometers above the earth*. – **Доказано, что атмосфера простирается на несколько сот километров над землёй.**

*The four pressmen could be seen to clasp their notebooks* (J. Galsworthy). – Можно было видеть, как четыре представителя прессы захлопнули свои записные книжки.

Объектный предикативный инфинитивный оборот – это сочетание существительного в общем падеже или личного местоимения в объектном падеже с инфинитивом, выступающее как единый член предложения – сложное дополнение [1, с. 159]. Например: *We know gravity to pull on every particle of a body*. – Мы знаем, что *земное притяжение действует* на каждую частицу тела.

В этом предложении дополнением к сказуемому «know» является оборот «gravity to pull» (что тяготение действует), а не одно слово «gravity», так как на вопрос «What do you know?» (Что вы знаете?) ответ будет не «gravity», а «gravity to pull», то есть, иначе говоря, всё сочетание «gravity to pull» является неразрывным и относится к сказуемому как единое целое – сложное дополнение.

Что касается субъектной предикативной инфинитивной и субъектной предикативной причастной конструкций, можно отметить, что эти обороты схожи, различаясь только в том, что оборот с инфинитивом констатирует факт совершения действия, в то время как оборот с причастием выражает действие в процессе его протекания.

Инфинитивы глаголов «to give, to know» выступают в составе предикативной конструкции, как и устойчивые сочетания. Обе конструкции допустимы с глаголами «to catch, to find, to hear, to leave, to notice, to report, to see, to set, to show, to watch», **которые выступают в предложении как одна синтаксическая единица, выполняя при этом функцию сложного подлежащего.**

«Предикативные инфинитивные обороты с предлогом “for”» представляют собой сочетание, в состав которого входит предлог “for” плюс существительное в общем падеже или местоимение в объектном падеже плюс инфинитив [1, с. 164].

Эти обороты переводятся на русский язык полным придаточным предложением, обычно вводимым союзом «что, чтобы», причём существительное или местоимение этого оборота вместе с предшествующим ему предлогом «for» переводится существительным или местоимением в функции подлежащего придаточного предложения, а инфинитив – глаголом-сказуемым в личной форме, например: *He waited for her to speak, but she did not* (A.J. Cronin). – Он ждал, *чтобы она заговорила*, но она молчала.

*This period is the time required for a particle to make one complete vibration*. – **Данный период – это время, необходимое для того, чтобы частица сделала одно полное колебание.**

В предложении предикативные инфинитивные обороты с предлогом «for» выполняют следующие функции: подлежащего, предикатива, сложного дополнения, определения, обстоятельства цели, обстоятельства результата [5, с. 202–203]:

1) подлежащего, например: *For me to ask would be treason, and for me to be told would be treason* (Wilson). I sometimes think it is shame *for people to spend so much money this way* (Dreiser);

2) предикатива, например: *That was for him to find out* (Eliot);

3) сложного дополнения, например: He waited *for her to speak* (Hardy). He asked *for the papers to be brought*. I am very anxious *for Mr. Headstone to succeed in all he undertakes* (Dickens). I hope you won't think it very odd *for a perfect stranger to talk to you like this* (Maugham);

4) определения, например: There was really nothing *for him to do* but what he had done (Dreiser). There's nobody here *for him to play with* (Hemingway). He had even had a comfortable house *for her to live in* (Trollope);

5) обстоятельства цели, например: Here's the thermometer: they've left it *for the doctor to see* instead of shaking it down (Shaw). He stepped aside *for me to pass* (Du Maurier). He spoke loud enough *for you to hear*. He spread a rug *for his wife to sit on* (J. Galsworthy);

6) обстоятельства результата, например: The pleasure of accompanying you was too great a temptation *for me to resist* (Collins). But he had consented? And it was too late *for him now to recede* (Trollope). His experience of women was great enough *for him to be aware* that the negative often meant nothing more than the preface to the affirmative (Hardy). «Dear», she said «Are we not friends enough by now *for you to trust* me a little bit» (Voynich).

Герундий – это неличная форма глагола, соединяющая в себе свойства существительного и глагола. В этом отношении герундий сходен с инфинитивом, но отличается от него тем, что передаёт оттенок процесса действия. В русском языке нет формы глагола, соответствующей английскому герундию.

«Сложный герундиальный оборот» – это сочетание притяжательного местоимения или существительного в притяжательном или общем падеже с герундием, выступающее в предложении как единый (сложный) член предложения, например: The heat treatment consists in *our raising the temperature of the emitter to about 2500 for a brief period*. – Термообработка заключается в том, что *мы* на короткий период *повышаем* температуру излучателя до 2500 градусов. We know of *Jacobi's having invented* an electromagnetic engine for practical purpose. – Мы знаем, что *Якоби изобрёл* электромагнитный двигатель для практических целей. I was sorry to hear about *your boy being killed* (Robert Greenwood). – Я был так огорчён, услышав, что ваш сын убит.

Как единый член предложения, сложный герундиальный оборот может выполнять в предложении различные функции:

1) сложного подлежащего, например: *John's doing* it at once is absolutely imperative. – Совершенно необходимо, чтобы Джон сделал это немедленно;

2) сложного определения, например: The process of *one substance mixing* with another is called diffusion. – Процесс смешивания одного вещества с другим называется диффузией;

3) сложного предложного дополнения, например: The potential of a conductor rises *because of the electrons being crowded* upon a conductor. – Потенциал проводника повышается из-за того, что электроны скапливаются на проводнике;

4) сложного обстоятельства, например: *By our increasing* the pressure we increase the force of friction. – Увеличивая давление, мы увеличиваем силу трения.

Проанализировав все предикативные конструкции, мы пришли к заключению, что:

1. Субъектная предикативная инфинитивная и субъектная предикативная причастная конструкции схожи, различаясь только в том, что оборот с инфинитивом констатирует факт совершения действия, в то время как оборот с причастием выражает действие в процессе его протекания.

2. Инфинитивы глаголов «to give, to know» выступают в составе предикативной конструкции, как и устойчивые сочетания. Обе конструкции допустимы с глаголами «to catch, to find, to hear, to leave, to notice, to report, to see, to set, to show, to watch», которые выступают в предложении как одна синтаксическая единица, выполняя при этом функцию сложного подлежащего.

3. «Субъектный предикативный инфинитивный оборот» употребляется с теми же глаголами, с которыми употребляется «объектный предикативный инфинитивный оборот», с той лишь разницей, что при употреблении «субъектного предикативного инфинитивного оборота» эти глаголы имеют форму страдательного залога.

4. «Субъектный предикативный инфинитивный оборот» употребляется с глаголами «to say, to report, to announce, to state, to suppose» в страдательном залоге, обозначающими высказывание, сообщение, суждение.

5. «Субъектный предикативный инфинитивный оборот» употребляется также со следующими глаголами «to seem, to appear, to prove, to happen, to chance» в действительном залоге.

6. «Субъектный предикативный инфинитивный оборот» употребляется со словосочетаниями, в состав которых входят глагол-связка «to be» и прилагательное «likely, unlikely, certain, sure». В этом случае инфинитив в «субъектном предикативном инфинитивном обороте» обычно выражает действие или состояние, относящееся к будущему времени.

7. «Предикативные инфинитивные обороты с предлогом “for”» переводятся на русский язык полным придаточным предложением, обычно вводимым союзом «что, чтобы», причём существительное или местоимение этого оборота вместе с предшествующим ему предлогом «for» переводится существительным или местоимением в функции подлежащего придаточного предложения, а инфинитив – глаголом-сказуемым в личной форме. В предложении «предикативные инфинитивные обороты с предлогом “for”» выполняют следующие функции: подлежащего, предикатива, сложного дополнения, определения, обстоятельства цели, обстоятельства результата.

8. «Сложный герундиальный оборот» – это сочетание притяжательного местоимения или существительного в притяжательном или общем падеже с герундием, выступающее в предложении как единый (сложный) член предложения. Как единый член предложения «сложный герундиальный оборот» может выполнять в предложении различные функции: сложного подлежащего, сложного определения, сложного предложного дополнения, сложного обстоятельства.

9. «Субъектный предикативный причастный оборот» употребляется со следующими глаголами «to see, to hear, to feel, to watch, to find» и некоторыми другими глаголами в страдательном залоге.

10. В английском языке «независимым предикативным причастным оборотом» является сочетание существительного в общем падеже или местоимения в именительном падеже с причастием, в котором существительное или местоимение выполняют роль подлежащего по отношению к причастию, не являясь подлежащим всего предложения.

В русском языке нет аналогичной конструкции.

Независимый предикативный причастный оборот выполняет по отношению к основному составу предложения роль какого-либо члена предложения, в основном – обстоятельства времени, причины или условия.

11. Независимый предикативный причастный оборот переводится на русский язык: 1) придаточным обстоятельственным предложением; 2) простым предложением, входящим в состав сложносочинённого предложения и вводимым союзом «причём, а, и»; 3) простым предложением, входящим в состав сложносочинённого предложения путём бессоюзного соединения.

12. Независимому предикативному причастному обороту может предшествовать вводная частица «there». Такой независимый предикативный причастный оборот обычно переводится придаточным обстоятельственным предложением.

13. Предложные независимые предикативные причастные обороты начинаются предлогом «with». Такие причастные обороты переводятся так же, как и независимые причастные обороты с тем же значением без предлога или как деепричастный оборот. Независимые предикативные причастные обороты с предлогом «with» могут выполнять в предложении различные функции: обстоятельства образа действия и сопутствующих обстоятельств.

Данная исследовательская работа и полученные результаты могут быть полезны студентам для углубленного изучения предикативных конструкций в современном английском языке.

#### Список использованных источников

1. Беляева М.А. Грамматика английского языка / М.А. Беляева. – М.: Высшая школа, 1977. – 333 с.
2. Вейхман Г.А. Новое в английской грамматике / Г.А. Вейхман. – М.: Высшая школа, 1990. – 128 с.

3. Велиева Н.Ч. Актуальные проблемы языковой типологии / Н.Ч. Велиева. – Баку: Наука и образование, 2011. – 512 с.
4. Есперсен О. Философия грамматики / О. Есперсен. – М.: Изд-во иностр. лит., 1958. – 400 с.
5. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Л. Теньер. – М.: Прогресс, 1988. – 656 с.
6. Murphy R. English Grammar in Use / R. Murphy. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 301 p.
7. Quirk R. A University Grammar of English / R. Quirk. – М.: Высшая школа, 1982. – 391 с.

#### References

1. Belyayeva, M.A. *Grammatika angliyskogo yazyka* [English Grammar]. Moscow, Vysshaya shkola, 1977, 333 p.
2. Veikhman, G.A. *Novoye v angliyskoy grammatike* [New in English Grammar]. Moscow, Vysshaya shkola, 1990, 128 p.
3. Veliyeva, N.Ch. *Aktualnye problemy yazykovoy tipologiyi* [Actual questions of language typology]. Baku, Nauka i obrazovaniye, 2011, 512 p.
4. Espersen, O. *Filosofiya grammatiki* [Philosophy of Grammar]. Moscow, Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1958, 400 p.
5. Tenyer, L. *Osnovy strukturnogo sintaksisa* [Bases of structural syntax]. Moscow, Progress, 1988, 656 p.
6. Murphy R. English Grammar in Use. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 301 p.
7. Quirk R. A University Grammar of English. М., Vysshaya shkola, 1982, 391 с.

Оскільки завданням нашого дослідження є науковий аналіз предикативної інфінітивної, складної герундіальної і предикативної прикметникової конструкцій і їх вживання в сучасній англійській мові, коротко розглянемо систему неособових форм дієслова, яка є однією з основоположних рис сучасної англійської мови.

*Ключові слова: інфінітив, герундій, дієприкметник, зворот, функції.*

As it is well-known the non-finite forms of the verb which have a verbal, an adjectival or an adverbial character. In this article the using' features of the predicative constructions are investigated. There are also found the equivalents of investigated predicative constructions in modern Russian. This scientific investigation is very important from the practical point of view as it is written for the Azerbaijani audience, which learns modern English and Russian, with the purpose to help the learning of the using' features of such participial constructions.

*Key words: infinitive, gerund, participle, turn the function.*

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 81'373.7:811.161.2

**Н.М. САВЧУК,**  
*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри практичного мовознавства  
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*

## **МІФІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ РЕАЛІЇ ЯК ЗАСІБ МОТИВАЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ**

Стаття присвячена дослідженню фразеологізмів української мови. Автор розглядає особливості репрезентації міфічних та історичних реалій в семантиці фразеологізмів. В роботі систематизовано та узагальнено поняття фразеологізму. Охарактеризовано особливості мотиваційних відношень у специфіці внутрішнього смислу фразеологізму. Виявлено основні міфологеми (міфологічні та історичні образи) в семантиці фразеологічних одиниць української мови.

*Ключові слова: фразеологізм, міфічний, історичний, культура, мотивація, український народ.*

**Ф**разеологізми формують особливий лексичний шар української мови, якому найбільше з-поміж усіх лексичних одиниць властива культурна маркованість. Формуючись в межах певної культури, фразеологізми відображають особливості менталітету народу, історичні умови формування етносу, його звичаї та традиції. У зв'язку з цим внутрішня форма фразеологізмів мотивована образними культурними смислами та стереотипними уявленнями. Українська історія багата міфами та легендами, легендарними постатями, подіями тощо, які є джерелом культурно-маркованих смислів. Міфологічна мотивація значення фразеологізмів репрезентує особливості світосприйняття українського народу. В українській мові фразеологізми, мотивовані міфами та історією, являють собою окремі культурні коди в загальному складі фразеологічної системи мови.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що вивчення проблеми мотивації фразеологізмів дозволить встановити значення фразеологізмів, основні символи, які закладені в семантиці фразеологізму, виявити умови виникнення фразеологізму, що стане основою для його інтерпретації та розуміння й використання в мові.

Метою проведення цього дослідження є визначення особливостей міфічних та історичних реалій як засобу мотивації фразеологізмів української мови.

Дослідженню мотивації значення та внутрішньої форми фразеологізмів присвячено численні дослідження: О.М. Галинська досліджує основні джерела лінгвокультурної специфіки фразеологізмів української та англійської мов. Автор розглядає мотиви різних кодів культури як засоби формування семантики фразеологізму [4]; І.Ф. Заваринська досліджує фразеологічні одиниці з міфологічними компонентами в структурно-семантичному плані вираження [7]; О.С. Пальчевська досліджує діалектні фразеологічні одиниці англійської мови з компонентом власної назви. Автор акцентує увагу на відтворенні національно-культурних образів фразеологізмів, які пов'язуються з експресивною характеристикою зовнішніх чи внутрішніх якостей [12]; О.А. Шиленко досліджує проблеми вмотивованості фразеологізмів англійської мови [16] та ін.

Незважаючи на велику кількість досліджень фразеологізмів в українській мові, питання мотивації семантики та внутрішньої форми фразеологічних одиниць залишається відкритим. Зокрема висвітлення потребує проблема репрезентації міфологічних образів та



історичних реалій в семантиці фразеологізмів, оскільки фразеологізми є носіями культурологічної та історичної інформації етнічної групи. Разом з тим, це питання не досліджувалося в українській фразеології, що зумовило вибір та актуальність теми дослідження.

У фразеологізмах акумулюється життєвий досвід етнічної групи, тому вони формують образний шар української лексики. Національна специфіка мови у фразеології реалізує різні образи, мотивовані уявленнями українців, які формувались протягом багатьох століть. Відповідно до мети нашого дослідження, на основі вивчення дефініцій означеного поняття в науковій літературі (М.Ф. Алефіренко [1], І.М. Василюк [3], М.В. Гамзюк [5], В.М. Мокієнко [10], П.О. Редін [15] та ін.), ми визначаємо фразеологізм як стійке сполучення, яке характеризується цілісним метафоричним значенням. В основі метафоричного значення фразеологічної одиниці перебувають мотиваційні відношення. Основними характеристиками мотивації слова є конотаційна та асоціативна природа внутрішньої форми. Д.А. Ашурова з цього приводу зауважує, що мотивація фразеологічної одиниці – це відношення в семантиці словосполучення, яке характеризується співвіднесеністю з певними образами, найменуваннями, словами тощо [2, с. 35].

Українська фразеологія ввібрала в себе знання про історію українського народу, яка стосується боротьби проти поневолювачів. Так, фразеологізми *непрошений гість гірше татарина; не до перу, – з'їдять Татари; що робить, то робить, аби сидячого Татаре не взяли* мотивовані відгомонами боротьби українців проти татарської навали, яка ознаменувала XV–XVII ст. [9]. Поява фразеологізмів, значення яких мотивоване історією монголо-татарської навали, визначається тим, що, поставши перед лицем ворога, українці зрозуміли усю важливість об'єднання країни, яка на той час складалася з роздрібнених князівств. Фразеологізм відображає прагнення пращурів, з одного боку, засвідчити історію нападу татарів на територію України, з іншого боку, показати важливість єдності українського народу, сили його духу тощо.

Історія України зазнала ще одного важливого випробування, яке відобразилося у фразеологічному фонді української мови – кріпацтво. Фразеологізми про панів та кріпаків мотивовані уявленнями про несправедливість, жорстокість, пихатість панів та їх власницьке ставлення до селян: *цитьте жаби, я ваш пан; не всякого пана пізнаєш без жупана; скачи враже, як пан каже; годи панові рік, а день не вгодиш – пропав навек; не так тії пани, як підпанки; мужича правда колюча, а панська на всі боки гнуча; взявся під боки, та й думає, що пан; завзяте, як панське щеня; казав пан, кожух дам, – слово його тепле* [11]. Ставлення селян до панів послужило основою для утворення фразеологізмів, в семантиці яких простежується мотив поради: *ліпше держатись у багатого пана за клямку, як у бідного за столом сидіти; ліпше з ведмедем борікатись, ніж з паном рахуватись; ніколи з паном не міряйся руками; бо як довгі – відріжуть, а короткі – витягнуть; двом панам тяжко служити; з панами і свинями не знайся; з паном не будь за пан-брат; з панами добре знатись, та не дай Бог цілуватись; з панами не сідай їсти, з панами і не говори багато: сказав слово, та й мовчи; хто що говорить, ти слухай; з панським свого язика не рівняй: бо як довгий, то утнуть, а як короткий, то витягнуть; з паном не міряйся чубами, бо як довгий, то підстрижуть, як короткий, то витягнуть; з паном дружи, а за пазухою камінь держи* [8].

Панство породило багато фразеологізмів, в яких наявний мотив характеристики панів як дурних, нечесних, жадібних: *дай панові покуштувати, а він і гамкне; дивись пан! А балакає як люди; добрий пан, – тільки тричі в морду дав; добрий пан: ні б'є, ні лає, та про ніщо не дбає; жаба на поріг, а пан за стіл; коли б пан за плуга узявся, то й світа б відцурався; пани як дурні: що хочуть, те й роблять; пан шапку хоч і здійма, та в шапці правди нема; пан – соломою напхан; пани в світі блукаються, та з правдою не знаються; пани правдою кепкують – проте ж в світі і панують; панська ласка літом гріє, а на зиму кожуха треба старатися* [8].

Ряд фразеологізмів несе інформацію про біди кріпаків: *біда нашим головам, за панами голими; нема добра в наших селі, бо панів багато; Пан натроні, а хлоп на ослоні; панам лихом кидати – не плугом орати; пани мої – біда з вами: ми до корчми, а ви за нами; панське кохання – гірке горювання; тоді пани добрі, як сплять* [8].

Ще один період в історії України, який знайшов відображення у фразеології української мови, – славетна доба козацтва: *без гетьмана військо гине; береженого Бог береже,*

*а козака – шабля; Бог не без милості, козак не без долі (щастя); гетьман знає, що в нас нічого немає; де байрак, там і козак; де два козаки, там три гетьмани; де козак, там і слава; дівчина родиться, а козак на коня садовиться; до булави треба голови; добрий козак баче, де отаман скаче; дожились козаки – нема ні хліба, ні габаци; за наше жито та ще нас бито; звання козацьке, а життя собацьке [14].*

Козаки були відомі своєю хоробрістю. Звитяга козаків теж закріплена у фразеології: *степ та воля – козацька доля; терпи козаче, отаманом будеш; терпи, козаче, горе – будеш пити мед; терпи, хлопче, козаком будеш; три пани, два отамани, а один підданий; хіба ж душа моя з лопуцька і не бажа того, що й людська?; хліб та вода – то козацька їда; хоч і спина гола, аби своя воля; хто любить піч, тому ворог Січ; чоловік без волі, як кінь на припоні; щирий козак ззаду не нападає; що нам холод, коли козак молод! [14].*

Фразеологізми, мотивовані історією козацтва, трактують образ козака як такого, якому властиве братерство, вірність, слава: *у козака життя коротке, а слава вічна; якби хліб та одежа, то козак і вмер би лежа; язик, як шабля, а шабля, як язик; як є хліб і вода – козаку не біда; козаку лучче проміняти шаблю на веретено, ніж напастися вдвох на одного; не журися, козаче, нехай ворог плаче!; не той козак, що за водою пливе, а той, що проти води; не той козак, що поборов, а той, що вивернувся; не той козак, хто боїться собак; не усе ж то козак, що списа має; сам загинай, а братчика виручай [14].*

Як відомо з історії українського народу, в його традиціях багато уваги приділено шануванню сил природи, ритуалам зустрічі зими, літа та інше. Пори року (весна, зима, літо, осінь) в свідомості українців ототожнювались із живими істотами. У зв'язку з цим в українській мові з'явилися фразеологізми на позначення різних пір року як живих міфічних істот: *весна – наші батько й мати; весна кличе в поле; весна красна квітками, а осінь – пирогами; весняне сонце як дівчини серце; бджоли раді цвіту – люди літу; до серпня рослина зріє, а після нього в'яне; летить літо, як на крилах; літо зиму годує; літом і баба сердита на піч [13].*

У фразеології української мови закріпленні мотиви, базовані на спостереженнях українців за різними порами року:

**весна** → *весна ледачого не любить; весняний день рік годує; високо і швидко плывуть у небі хмари – на гарну погоду; грак прилетів – через місяць зійде сніг; де ластівка не літає, а в квітні додому прилітає; до першого грому земля не розмерзається; довгі бурульки – на тривалу весну; зійшов у березні сніжок – берися за плужок; коли квітень з водою, то травень з травою; ластівка в квітні день починає, а соловей кінчає; ластівки низько літають – дощ обіцяють; на теплому Олексі (30 березня) шука лід хвостом розбиває; пізня весна не обдурить; побачив шпака у дворі – знай: весна на порі; ранні ластівки – щасливий рік; сині хмари – на тепло; сонце гріє, сонце сяє – вся природа воскресає [13].*

**літо** → *буде той голодний, хто жнивами холодочку шукає; в червні ворота підпиратимеш, то взимку голодний дрижатимеш; веселка вранці – на дощ; від дощу на воді бульбашки – на тривалу негоду; влітку один тиждень рік годує; вранці трава пахне дужче, ніж завжди, – на дощ; горобці в пилуці купаються – на дощ; готуй влітку сани, а взимку воза [13];*

**осінь** → *вересень слухає погоду січня; восени багач, а навесні прохач; восени день блисне, а три кисне; восени і в горобця є питво; восени й горобець багатий; восени листопад швидко минув – чекай суворої зими; в осінній час сім погод у нас: сіє, віє, крутить, мутить, припікає й поливає; грім у вересні віщує теплу осінь; дощ у вересні – півголоду, а посуха цілий голод робить; жовтень ходить по краю, та виганяє птиць із гаю; летять у вересні гуси – зиму на хвості несуть; листопад – вересню онук, жовтню син, а зимі рідний брат; осінній іній – на суху й сонячну погоду; осінь збирає, а весна поїдає [13];*

**зима** → *багато снігу – багато хліба; був уночі іній – вдень сніг не випаде; в лютому сонце йде на літо, а зима на мороз; в холод кожен молод; взимку сонце крізь плач сміється; вітер добрий при стозі, а злий при морозі; вітер у січні зі сходу несе добру погоду; грім узимку – на сильні морози, блискавка – на бурю; держись, Хома, іде зима!; до завірюхи треба кожуха; зима біла, та не їсть снігу, а все – сіно; зима з снігами – літо з хлібами; зима засніжена – літо дощове; зимове сонце, як мачушине серце: світить, а не гріє [13].*

Міфологія українців невід'ємно пов'язана з образами різних тварин. Наприклад, вовк – хижак родини собачих, звичайно сірої масті; вовк виступав символом хижакства, невгамовного голоду, породженням злої сили, творінням Сатани [6, с. 103]: *вовк бере і пораховані вівці; дивиться, як вовк на козу; за вовка мовка, а вовк у хату; бере вовк, та візьмуть і вовка; вовк і лічене бере; вовк ловить, та й вовка як піймають!; вовк прийшов у овечій шкурі; вовк рахунку не має, бере овець і лічених, і мічених; дере коза лозу, а вовк козу, а вовка мужик, а мужика пан, а пана юриста, а юристу чортів триста; до їжі – вовк, а до роботи – заець; добрався, як вовк до кошари* [8]. Інший міфологічний образ, поширений в українській фразеології – це лис. Лис – хижий ссавець родини собачих з цінним рудим або сріблястим хутром і з довгим пухнастим хвостом; символ хитрощів, спритності, улесливості, підступності, лицемірства, зловмисності [6, с. 334]: *любив лис півня, тільки залишив пир'я; мудрий лис біля своєї нори не шкодить; в очі, як лис, а за очі, як біс; попав, як лис у пастку; у вічі, як лис, а поза очі, як біс; хитрить, як лис; обмок – як вовк, обкис – як лис, голоден – як собака!; обмок, як вовк, обкис, як лис, обмерз, як пес, та все задурно* [8]. Поширеним є образ пса (собаки), який виступає символом вірності, охорони, доброзичливості тощо [6, с. 557]: *як пес робить, так пес в чоботях ходить; кидаєш словами, як пес хвостом; так кидаєш словами, як пес хвостом махає; побитий, як пес (почуває себе, як побитий пес); в службі – пес, а вдома – свиня; зимою й пес хату ставить; змок, як вовк, змерз, як пес, та й нічого не заробив; і замерз, як пес, і голодний, як собака; не кидай словами, як пес хвостом; ні пес, ні баран, але й не Іван; пес бреше на сонце, а сонце світить у віконце; пес від двох воріт не буває сит; пес краще жінки: на господаря не гавкає; пес на сіні лежить – сам не їсть і другому не дає* [8]. Символом боягузства, полохливості в українській міфології виступає образ зайця [6, с. 232]: *вирвався, як заяць з конопель; боїться, щоб йому заяць дороги не перебіг; дав пилі, як заяць кобилі; величається, як заяць хвостом; він так боїться, як заяць бубна; полоханий заяць і пенька боїться; вбився в ріст, як заяць в хвіст; бігає, як солоний заяць; на вовка помовка, а заяць попереду біжить; так вже і спить, як полоханий заяць* [8]. Міфологічним є образ такої тварини, як ведмідь. Українці наділяють цю тварину різними ознаками: сили, незграбності, відлюдькуватості, ненажерливості та ін. [6, с. 68]: *ведмідь який дужий, а й то кільце в губу вправляють; ведмідь телям не буває; сильний ведмідь, а дуги не зігне; чоловік – як ведмідь із хащі: чим могутніший, тим кращий; швидкий, як ведмідь за перепелами; великий, як ведмідь; волохатий, як ведмідь; дужий, як ведмідь; звивається, як ведмідь у танці; кричить, реве наче ведмідь; ласий, як ведмідь до меду; лінивий, як ведмідь; проворний, як ведмідь за горобцем* [8].

Поряд з образами тварин, фразеологізми української мови мотивовані міфологемами-символами різних дерев, квітів тощо. Так, в українській фразеології особливе місце посідають міфологеми верби, калини, тополі та ін.

Верба, калина, тополя виступають символом захисту від злих сил, уособленням жіночності і материнства, дівочства, молодого кохання, турботи і ласки [6, с. 73, 270, 599]: *верба і дівчина приймуться будь-де; будь великий як верба, а здоровий як вода, а багатий як земля; не сиди довго в воді, бо в гузні верба виросте!; калина хвалилася, що з медом солодка; калина – не дубина, дівця – не глиця; гарна, як калина; дівчина, як калина; дівчина, як у лузі калина; пишна, як калина; розцвіла, як калина; стоїть, як калина при дорозі; цвіте, як калина; червона, як калина; гнучка, як тополя; дівка, як тополя; дівчина струнка, як тополя; струнка, як тополя; тонка, як тополя* [8].

Підсумовуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що фразеологічний фонд української мови істотіть фразеологізми, внутрішня форма яких мотивована різними знаковими підіями в історії українського народу або відомими міфічними образами. Як показало дослідження, важливими історичними реаліями, які вплинули на формування значення фразеологізмів української мови, стали монголо-татарська навала, кріпацтво, доба козацтва. Формування значення фразеологізмів мотивоване ставленням українців до різних сил природи як до живих істот або багатовіковими спостереженнями за ними. Невід'ємними міфологемами, які мотивують значення фразеологізмів, послужили образи тварин та дерев як ототожнення сил природи.

Подальший інтерес для дослідження становить функціональне вживання мотивованих фразеологічних одиниць.

### Список використаних джерел

1. Алефіренко М.Ф. Проблема фразеологічного рівня мови / М.Ф. Алефіренко / Мовознавство. – 1984. – № 5. – С. 42–47.
2. Ашурова Д.У. Производное слово в свете коммуникационной теории языка / Д.У. Ашурова. – Ташкент, ФАН, 1991. – 99 с.
3. Василіук І.М. Фразеологізми як одиниці міжмовної комунікації (проблеми перекладу) / І.М. Василіук // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2004. – № 17. – С. 102–103.
4. Галинська О.М. Особливості мотивації лінгвокультурної інформації інтертекстуальних фразеологізмів в українській і англійській мовах / О.М. Галинська // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. – Філологічні науки, 2013. – Кн. 4. – С. 140–144.
5. Гамзюк М.В. Особливості лексико-семантичних шляхів утворення фразеологічних одиниць / М.В. Гамзюк // Проблеми семантики слова, речення та тексту. Вип. 4. – К.: Видавничий центр КДЛУ. – 2000. – С. 288–296.
6. Жайворонек В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. Жайворонек. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
7. Заваринська І.Ф. Мотиваційна основа фразеологічних одиниць з антропонімічними компонентами – міфологемами / І.Ф. Заваринська // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна. – 2013. – Вип. 34. – С. 69–72.
8. Номис М. Прислів'я, приказки, афоризми [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://aphorism.org.ua/subrazd.php?page=6&pages\\_block=1&rid=2&sid=73](http://aphorism.org.ua/subrazd.php?page=6&pages_block=1&rid=2&sid=73)
9. Лазарович М.В. Історія України [Електронний ресурс] / М.В. Лазарович. – Режим доступу: [http://mobile.pidruchniki.com/15840720142\\_49/istoriya/istoriya\\_ukrayini](http://mobile.pidruchniki.com/15840720142_49/istoriya/istoriya_ukrayini)
10. Мокиєнко В.М. Почему так говорят? От Авося до Ятя: Историко-этимологический справочник по русской фразеологии / В.М. Мокиєнко. – СПб.: Норинт, 2006. – 512 с.
11. Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше [Електронний ресурс] / М. Номис. – Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/nomis/right.html>
12. Пальчевська О.С. Національно-культурна мотивація власної назви в англійській діалектній фразеології / О.С. Пальчевська // Studia Linguistica: Збірник наукових праць до 80-річного ювілею професора Нікітіної Фіоніли Олексіївни. – Вип. 4. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – С. 454–460.
13. Прислів'я, приказки та народні прикмети про пори року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://abetka.ukrlife.org/pryzakky.html>
14. Прислів'я про козаків [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dovidka.biz.ua/prisliv-ya-pro-kozakiv/>
15. Редін П.О. Типи системних зв'язків фразеологічних одиниць у мові / П.О. Редін // Мовознавство. – 1994. – № 4–5. – С. 50–52.
16. Шиленко О.А. Проблема вмотивованості фразеологізмів (на матеріалі англійської мови) / О.А. Шиленко // Мовні і концептуальні картини світу. – 2007. – Ч. 3 (23). – С. 213–216.

### References

1. Alefirenko, M.F. *Problema frazeologichnoho rivnia movy* [The problem frazeologiczne level language]. *Movoznavstvo* [Linguistics], 1984, no.5, pp. 42-47.
2. Ashurova, D.U. *Proizvodnoe slovo v svete kommunikacionnoj teorii jazyka* [Derived from the word in the light of communication theory language]. Tashkent, FAN, 1991, 99 p.
3. Vasyliuk I.M. *Frazeolohizmy iak odyntytsi mizhmovnoi komunikatsii (problemy perekladu)* [Phraseological units as units interlanguage communication (problems of translation)]. *Visn. Zhytomyr. derzh. un-tu im. I. Franka* [Bulletin of Zhytomyr state University named after I. Franko], 2004, no 17, pp. 102-103.
4. Halyns`ka, O.M. *Osoblyvosti motyvatsii linhvokul`turnoi informatsii intertekstual`nykh frazeolohizmiv v ukrains`kij i anhlijs`kij movakh* [Features of motivation linguaculture information intertextually idioms in ukrainian and english languages] *Naukovi zapysky Nizhyns`koho der-*



*zhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia, Filolohichni nauky* [Scientific notes of Nizhyn state University named after Nikolai Gogol, Philological sciences], 2013, vol. 4, pp. 140-144.

5. Hamziuk M.V. *Osoblyvosti leksyko-semantychnykh shliakhiv utvorennia frazeolohichnykh odynyts'* [Features of the lexical-semantic ways of formation of phraseological units]. *Vydavnychyj tsentr KDLU* [Publishing center KGLU], 2000, issue 4, pp. 288-296.

6. Zhajvoronok V. *Znaky ukrains'koi etnokul'tury: Slovnyk-dovidnyk* [Signs Ukrainian ethnic culture: Dictionary Directory]. Kiev, Dovira, 2006, 703 p.

7. Zavaryns'ka I.F. Motivational basis of phraseological units with the anthroponym them components of myths. *Scientific notes [of the National University "Ostrog Academy"]*. Philological series, 2013, issue 34, pp. 69-72.

8. Nomys M. *Prysliv'ia, prykazky, aforyzmy* [Proverbs, sayings, aphorisms]. Available at: [http://aphorism.org.ua/subrazd.php?page=6&pages\\_block=1&rid=2&sid=73](http://aphorism.org.ua/subrazd.php?page=6&pages_block=1&rid=2&sid=73)

9. Lazarovych M.V. *Istoriia Ukrainy* [The History Of Ukraine]. Available at: [http://mobile.pidruchniki.com/1584072014249/istoriya/istoriya\\_ukrayini](http://mobile.pidruchniki.com/1584072014249/istoriya/istoriya_ukrayini)

10. Mokienko V.M. *Pochemu tak govoryat? Ot Avosja do Jatja: Istoriko-jetimologicheskij spravochnik po russkoj frazeologii* [Why say so? From Avoca to'yat: the Historical-etymological handbook of russian phraseology]. St. Petersburg, Norint, 2006, 512 p.

11. Nomys M. *Ukrains'ki prykazky, prysliv'ia i take inshe* [Ukrainian sayings, proverbs and so on]. Available at: <http://ukrlife.org/main/nomis/right.html>

12. Pal'chevs'ka O.S. *Natsional'no-kul'turna motyvatsiia vlasnoi nazvy v anhlijs'kij dialekt-nij frazeolohii* [National-cultural motivation proper names in english dialectal phraseology] *Studia Linguistica: Zbirnyk naukovykh prats' do 80-richnoho iuvileiu profesora Nikitinoi Fionily* [Studia Linguistica: proceedings of the 80th anniversary of professor Nikitina Fonily]. Kiev, Kyivs'kyj national'nyj universytet imeni Tarasa Shevchenka, Vydavnycho-polihrafichnyj tsentr "Kyivs'kyj universytet", 2010, issue 4, pp. 454-460.

13. *Prysliv'ia, prykazky ta narodni prykmety pro pory roku* [Proverbs, sayings and popular signs and the seasons]. Available at: <http://abetka.ukrlife.org/prykazky.html>

14. *Prysliv'ia pro kozakiv* [Proverbs about cossacks]. Available at: <http://dovidka.biz.ua/prisliv-ya-pro-kozakiv/>

15. Redin P.O. *Typy systemnykh zv'iazkiv frazeolohichnykh odynytsi u movi* [Types of system linkages phraseological units in language]. *Movoznavstvo [Linguistics]*, 1994. no 4-5, pp. 50-52.

16. Shylenko O.A. *Problema vmotyvovanosti frazeolohizmiv (na materialy anhlijs'koi movy)* [The problem of motivation phraseology (based on english)]. *Movni i kontseptual'ni kartyny svi-tu* [Linguistic and conceptual world view], 2007, unit 3(23), pp. 213-216.

Статья посвящена исследованию фразеологизмов украинского языка. Автор рассматривает особенности репрезентации мифических и исторических реалий в семантике фразеологизмов. В работе систематизировано и обобщено понятие фразеологизма. Охарактеризованы особенности мотивационных отношений в специфике внутреннего смысла фразеологизма. Выявлены основные мифологемы (мифологические и исторические образы) в семантике фразеологических единиц украинского языка.

*Ключевые слова: фразеологизм, мифический, исторический, культура, мотивация, украинский народ.*

The article is devoted to the study of phraseological units of the Ukrainian language. The author considers peculiarities of representation of mythological and historical realities in the semantic structure of phraseological units. The notion of phraseological unit is generalized and systematized in the work. The peculiarities of motivational relation in the specificity of internal sense of the phraseological units were characterized. The basic mythological units (mythological and historical images) in the semantic structure of phraseological units were detected.

*Key words: phraseological unit, mythological, historical, culture, motivation, Ukrainian nation.*

*Одержано 3.03.2015.*



УДК 811.161

**Н. СЕИДОВА,**

*преподаватель кафедры английского языка для гуманитарных факультетов  
Бакинского государственного университета (Азербайджан)*

## **О РАЗГРАНИЧЕНИИ СИНОНИМИИ И ВАРИАТИВНОСТИ В ОБЛАСТИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ**

Задачей данной статьи является определение компонентов значений фразеологизма, которые, помимо дифференциальных схем предметно-логического аспекта, служат критериями разграничения фразеологических синонимов в фразео-синонимическом ряду. Варианты возникают при подстановке по аналогии готовых, существующих уже в языке лексем, словоформ, фонетических вариантов лексем. Синонимы, наоборот, возникают как результат обновления образа, его развития, обогащения, смещения и всегда удовлетворяют каким-то определенным языковым потребностям.

*Ключевые слова: фразеологические синонимы, варианты, фразео-синонимический ряд, ФЕ-доминанты.*

**К**ак известно, фразеологическая синонимия является частным и особым случаем системы синонимического развития любого яруса языка. Фразеология языка обнаруживает при этом особенно тесные связи и взаимодействия между лексикой и грамматикой. Фразеологические единицы (ФЕ) языка опираются на особую лексико-грамматическую организацию тех элементов, из которых они состоят.

Явление фразеологической синонимии является ярким проявлением системной, иерархической организации фразеологического состава языка. В процессе синонимического развития слова идет обычно поиск нового признака, который должен заменить, обновить старый, легший в свое время в основу обозначения предмета, явления, процесса или же новой оценочной формы восприятия этого явления.

В процессе синонимического развития фразеологизма идет, прежде всего, поиск нового более яркого и экспрессивного образа и лингвистических средств его построения при сохранении единства логической стороны понятия, лежащего в его основе. В основе слова лежит логическое понятие, в основе же фразеологизма обычно – образное.

При отсутствии образного сдвига обновления и развития фразеологизма возникает вариантность – образование особых структурных дублетов. Варьирование слова касается обычно его словообразовательной структуры, фонетических особенностей и формирования отличных от исходной структуры словоформ [3].

Вариантность фразеологической единицы касается значительно более широкого круга фактов – морфологической структуры слов, входящих в его состав, связей между словами замкнутого контекста, лексических подстановок и некоторых изменений фонетического состава отдельных лексем. Однако при варьировании основная структура фразеологической единицы, как и существенные связи между словами, не должны нарушаться. Не должен нарушаться и модально-оценочный характер, который присущ конкретному фразеологизму, а также и его основная стилистическая окраска в смысле резкого поднятия или, наоборот, снижения звучания такой единицы.

Под фразеологической синонимией мы понимаем такие явления в развитии фразеологических единиц, которые охватывают изменения образной структуры и экспрессивно-

стилистическое звучание фразеологических единиц, связанных с одним значением. Отсюда вытекает отсутствие полной взаимозаменяемости таких фразеологизмов в различных контекстах и стилистических сферах.

Фразеологические же варианты, наоборот, при общности значения характеризуются полным тождеством образной структуры и экспрессивно-стилистической окраски, что и создает возможность параллельного их функционирования в различных контекстах. Например, во фразеологизме *roll in wealth* компонент *wealth* свободно замещается, варьируется со словом *money*, в результате чего мы имеем две варианты формы одного и того же фразеологизма: *roll in wealth* и *roll in money*, т. е. *roll in wealth/money* [7].

Или же во фразеологизме *put one's knee under smb's table* вариантную замену имеют три компонента: *put*, *knee* и *table*. Более того, два из них могут совершенно равноценно заменяться несколькими словами: компонент *put* – глаголами *have* и *stretch*, а компонент *knee* – существительными *legs* и *feet*. Так как компонент *table* может заменяться существительным *mahogany*, то всего это фразеологическая единица имеет 18 лексико-структурных вариантов: 1) *put one's knees under smb's table*; 2) *put one's knees under smb's mahogany*; 3) *put one's legs under smb's table*; 4) *put one's legs under smb's mahogany*; 5) *put one's feet under smb's table*; 6) *put one's feet under smb's mahogany*; 7) *have one's feet under smb's table*; 8) *have one's feet under smb's mahogany*; 9) *have one's legs under smb's table* and so on [7].

В словаре этот фразеологизм представлен в своем синонимическом ряду следующим образом: *to have/put, stretch/one's feet/knees, legs under smb's mahogany/table = гостить у кого-л., быть чьим-л. гостем, обедать у кого-л.* Например, *Emily sighed... so many of those whose legs had been under her table having gained a certain notoriety (Galsworthy).*

Фразеолого-семантический ряд можно рассматривать как цепочку ФЕ, связанных семантически. Каждый член синонимического ряда отличается каким-либо компонентом своего значения от остальных членов ряда и совпадает с ними по другому компоненту [2].

К сожалению, на данном этапе изучения английской фразеологии синонимические и варианты связи ФЕ английского языка мало изучены и недостаточно подробно разработаны [3, с. 3]. **Между тем эти вопросы требуют пристального внимания и предполагают решение ряда проблемных вопросов.**

Фразеологические синонимы – это одноструктурные и разноструктурные ФЕ, которые, при сохранении тождественности предметно-логического значения, различаются семантическими оттенками значения, неадекватностью образной основы и разной функционально-стилистической принадлежностью. Фразеологические синонимы можно подразделить на идиографические, т. е. стилистически однородные и неидиографические, т. е. стилистически разнородные. Так, по В.А. Звегинцеву, нестилистических синонимов нет, а есть синонимы стилистически однородные (идиографические) и стилистически разнородные (стилистические) [6]. Этой же точки зрения придерживается и В. Вилюман [3, с. 4].

Изученный материал показывает, что фразеологические синонимы могут различаться по таким компонентам коннотативного аспекта значения, как образность, интенсивность, эмотивно оценочный компонент и функционально-стилистическая принадлежность. Например, *at death's door, in the jaws of death, one's foot in the grave, one's days (hours) are numbered, on one's last legs, on one's last pins, on the brink (verge) of the grave* обозначают **при смерти** [4].

Однако следует иметь в виду, что лексические замены, поскольку они всегда опираются и на дистрибутивные связи (в некоторых случаях изменяя их), больше отражаются на семантике целого и могут вносить дополнительные или несколько измененные оттенки.

Фразеологические варианты отличаются от фразеологических синонимов тем, что, имея одинаковый смысл, в структурном отношении показывают минимальную разницу, иногда в виде одного компонента. Под синонимичными выражениями вообще подразумевают обороты различного состава, отличающиеся по смыслу лишь стилистически-экспрессивными нюансами. При тождественности значения они обладают разной образностью и, тем самым, разной внутренней формой. Например, фразеологическими синонимами считаются в английском выражения *to find fault with – to pick flaws in – to pick holes in – to throw stones at* = находить недостатки [5].

Общее для всего ряда понятие «находить недостатки» передается наиболее обобщенно, не уточняя, каким именно образом это делается. Каждый же из последующих синонимов обозначает это общее понятие по-своему, дифференцированно, образно выделяя определенный оттенок этого понятия. Так, *pick flaws on* значит «находить в чем-л. небольшие недостатки, умышленно выискивать недостатки, слабые место», *pick holes in* подчеркивает другое, обозначает другой нюанс этого же понятия – придирается, придиричиво критиковать; *throw stones at* в своем значении включает нюанс «придирается», обвинить кого-л., нападать на кого-л. (за его поступки). Все эти нюансы входят в объем значения заглавного синонима – доминанты *Find fault with*, которая обозначает и «находить недостатки, придирается, считать что-л. предосудительным, видеть плохое в ком-л., жаловаться на кого-л. или что-л.» однако здесь они обобщены, объединены общим значением «находить недостатки».

Они представляет собой лишь разновидности одного и того же выражения, в результате чего при тождественности значения им присуща и тождественность образа. Поэтому удобнее обороты, производимые лексико-грамматическим отклонением выражения, попросту назвать фразеологическими вариантами. Этот процесс в английском языке действенен исторически. Например, *big boy/big bug/big (great) gun, big man/big noise/big wig* = важная персона; разг. – крупная фигура влиятельный человек, личность; *big boy* (сленг) = важная особа, с которой нельзя не считаться; *big noise* (сленг) – влиятельная персона, хозяин, босс; *big bug* (сленг) – важная птица, шишка, и т. д. [5].

Выделение фразеологизма – доминанты ряда – необходимо, так как идентификатор ряда, слово или словосочетание лишь передает смысловой инвариант фразеологического ряда.

Установление доминант синонимического ряда ФЕ представляет известную трудность. Ю.Ю. Авалиани и Л.И. Ройзензон полагают, что в фразеологических рядах и качестве доминанты могут фигурировать несколько ФЕ [1].

Фразеологическая доминанта не входит на правах неперемещаемого компонента значения в семантические структуры остальных членов ряда, что объясняется неизбежным различием семантических структур фразеологической доминанты и ФЕ – члена ряда. ФЕ-доминанта отличается от других членов ряда лишь наиболее простой семантической структурой, т. е. наименьшим количеством дифференциальных семантических признаков [3; 6].

Отношения между членами фразеологического ряда и ФЕ-доминантой ряда характеризуются равноправием единиц, вступающих в эти отношения. Так, ФЕ *to talk soft*, являющаяся доминантой фразеологического ряда с идентификатором *to talk nonsense*, и члены этого ряда *to talk hot air, to talk through one's hat* имеют равноправное положение в ряду. ФЕ-доминанта *to talk soft* отличается от членов ряда минимальной нагруженностью семантической структуры, наименьшим количеством дифференциальных признаков.

Таким образом, между ФЕ-синонимами внутри ряда и между членами ряда и доминантой наблюдается одна и та же формально-семантическая эквивалентность отношения.

В заключение следует сделать несколько замечаний общего характера. Явление синонимии и вариантности фразеологических единиц обнаруживает тесные связи между развитием всей лексико-грамматической системы языка и системы фразеологии. Синонимы и варианты в своем формировании опираются на существующие в конкретных языках специфические лексико-грамматические ресурсы, но опираются они на эти ресурсы по-разному.

#### Список использованных источников

1. Авалиани Ю.Ю. Синонимические отношения слов и фразеологических сочетаний / Ю.Ю. Авалиани, Л.И. Ройзензон // Лексическая синонимия: Сб. науч. трудов. – М.: Наука, 1967. – С. 163–173.
2. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1959. – 351 с.
3. Богоявленская Е.В. Фразеологический ряд и проблема доминанты / Е.В. Богоявленская // Фразеологическая семантика (германские и романские языки). – М: Московский гос. пед. ин-т ин. яз. им. М. Тореза, 1983. – Вып. 211. – С. 305–315.
4. Gajiyeva A.H. English Lexicology / A.H. Gajiyeva. – Baku: Elm, 2011. – 351 p.

5. Gajiyeva A.H. English Phraseology / A.H. Gajiyeva. – Baku: Elm, 2008. – 289 p.
6. Звегинцев В.А. Теоретическая и прикладная лингвистика / В.А. Звегинцев. – М.: Просвещение, 1968. – 336 с.
7. Каменецкайте Н.Л. Синонимы в английской фразеологии / Н.Л. Каменецкайте. – М.: Международные отношения, 1971. – 367 с.
8. Кунин А.В. Английская фразеология / А.В. Кунин. – М.: Высшая школа, 1970. – 344 с.

### References

1. Avaliani, Yu.Yu. *Sinonimicheskiye otnosheniya slov i frazeologicheskikh slovosochetaniy* [Synonymic attitudes of words and phraseological combinations]. *Leksicheskaya sinonimiya* [Lexical synonymy]. Moscow, Nauka, 1967, pp. 163-173.
2. Arnold, I.V. *Leksikologiya sovremennogo angliyskogo yazyka* [Lexicology of modern English]. Moscow, Izdatelstvo literatury na inostrannykh yazykakh, 1957. – 351 p.
3. Bogoyavlenskaya, Ye.V. *Frazeo-sinonimicheskiy ryad i problema dominanty* [Phraseo-synonymic number and dominant problem]. *Frazeologicheskaya semantika (germanskkiye i romanskkiye yazyki)* [Phraseological semantics (the German and Romance languages)]. Moscow, Moris Torez Moscow state pedagogical institute of foreign languages, 1983, Vol. 211, pp. 305-315.
4. Gajiyeva, A.H. English Lexicology, Baku, Elm, 2011, 351 p.
5. Gajiyeva, A.H. English Phraseology, Baku, Elm, 2008, 289 p.
6. Zvegintsev, V.A. *Teoreneticheskaya i prikladnaya lingvistika* [Theoretical and applied linguistics]. Moscow, Prosvescheniye, 1968, 336 p.
7. Kamenetskayte, N.L. *Sinonimy v angliyskoy frazeologii* [Synonyms in English phraseology]. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1971, 367 p.
8. Kunin, A.V. *Angliyskaya frazeologiya* [English phraseology]. Moscow, Vysshaya shkola, 1970, 344 p.

Завданням цієї статті є визначення компонентів значень фразеологізму, які, крім диференціальних схем предметно-логічного аспекту, служать критеріями розмежування фразеологічних синонімів у фразео-синонімічному ряду. Варіанти виникають при підстановці за аналогією готових, існуючих вже в мові лексем, словоформ, фонетичних варіантів лексем. Синоніми, навпаки, виникають як результат оновлення образу, його розвитку, збагачення, зміщення і завжди задовольняють якісь конкретні мовні потреби.

*Ключові слова: фразеологічні синоніми, варіанти, фразео-синонімічний ряд, ФЕ-домінанти.*

The objective of this article is to determine the values of the components phraseologism that, in addition to differential circuits subject-logical aspects, serve as criteria of differentiation phraseological phraseological synonyms in-synonymous row. Variants arise in similar stand ready, already existing in the language tokens, word forms, phonetic variants of tokens, those that exist in certain languages. Synonyms, on the contrary, arise as a result of updating the image of its development, enrichment, displacement and always satisfy any particular linguistic needs.

*Key words: phraseological synonyms, variants, synonymous phraseological-series EF-dominant.*

*Одержано 23.03.2015.*

УДК 811.161.2:81'373.43

**О.М. ТУРЧАК,**

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук  
Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*

## **ЕКСПРЕСІЯ ТА ЕКСПРЕСИВНІСТЬ ЯК СКЛАДОВІ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПРЕСИ КІНЦЯ ХХ ст.)**

У статті розглядається проблема експресії, експресивності та експресивної лексики в мовознавчій літературі. Акцент зроблено на понятті «оказіональна конотація». Особливу увагу зосереджено на функціях оказіоналізмів у мові української преси кінця ХХ століття. Доведено, що для преси аналізованого періоду характерні два види оказіоналізмів, які відрізняються своїм функціональним призначенням. Причиною виникнення одних є номінативна функція, інших – експресивно-стилістичні функції.

*Ключові слова: експресія, експресивність, конотація, оказіоналізм, номінативна функція, експресивно-стилістичні функції.*

Останнім часом надзвичайно актуальною є проблема експресії, експресивності та експресивної лексики. Написана велика кількість праць, у яких висвітлюється поняття експресивності в різних аспектах: лінгвістичному, лексикологічному, лінгвостилістичному, соціолінгвістичному, психолінгвістичному. Інтерес мовознавців до проблеми експресивності не випадковий, він логічно підготовлений попереднім розвитком лексикології. Експресивність привернула до себе увагу дослідників, коли вже добре був вивчений номінативний лексичний склад мови. Крім того, експресивність стала об'єктом спеціального лінгвістичного аналізу у зв'язку з вивченням семантики мовних одиниць та їхньої системності.

Варто зауважити, що поняття експресії та експресивності багатьма дослідниками розглядаються як тотожні. Такої думки дотримуються А. Горбунов, Н. Кожевникова, Н. Разінкіна. В. Чабаненко вважає, що це різні явища. На його думку, «експресія – це інтенсифікація (збільшення, підсилення) виразності», а «експресивність – це вже сама інтенсифікована (збільшена, підсилена) виразність [12, с. 7]. Мовознавець звертає також увагу на те, що «експресія виявляється лише на мовленнєвому рівні», а «експресивність буває як мовленнєвою, так і мовною. Мовленнєва експресивність панує над мовною і є постійним джерелом збагачення останньої» [12, с. 8].

Своє визначення мовленнєвої експресії пропонує І. Арнольд. Це «властивість тексту чи частин тексту, яка передає значення зі збільшеною інтенсивністю, виражає внутрішній стан мовця та має своїм результатом емоційне або логічне посилення, яке може бути, а може й не бути образним» [1, с. 15]. Г. Колесник під експресією розуміє «те, що протиставляється стандарту, марковане, характерне» [4, с. 93]. О. Ахманова вважає, що експресія – це «виразально-зображальні якості мовлення, що відрізняють його від звичайного (або стилістично нейтрального) і надають йому образності, емоційності забарвлення» [2, с. 524].

До з'ясування сутності понять «експресивність», «емоційність», «оцінність» та «образність» звертається В. Харченко. Експресивність мовознавцем розуміється як



явна невідповідність будь-яких мовних або мовленнєвих засобів мовним стандартам. Емоційність розглядається як психологічна категорія, що знаходить своє вираження у вигуках, афіксальних утвореннях, інтонуванні мовлення, у процесі чого емоційність стає начебто супровідною ознакою слів. Оцінність, на думку В. Харченко, – це закладена в слові позитивна чи негативна характеристика людини, предмета або явища, а образність – це істотна ознака значення, спосіб представлення цього значення. В. Харченко вважає, що експресивність, емоційність, оцінність, образність можна об'єднати одним терміном «конотація» [10].

Термін «конотація» запровадив у вжиток Дж. Міль. Лінгвістичного статусу цей термін набув завдяки Л. Блумфільду. Поняття «конотація» в сучасній лінгвістичній науці не має чіткого визначення, але за останні роки інтерес до конотативного аспекту лексичного значення значно зріс. Конотацію трактують по-різному, зокрема як «емотивне значення» (Л. Новиков), «емоційне нашарування» (Д. Шмельов), «стилістичне значення» (Т. Винокур), «стилістичне співзначення» (Ш. Баллі). Незважаючи на неточність визначення терміна «конотація», усі лінгвісти визнають його зв'язок з емоційно-оцінно-експресивною інформацією. Такої думки дотримуються, наприклад, Л. Азарова, І. Арнольд, Ю. Скребньов та інші.

Нас більше цікавить оказіональна конотація. Така конотація синтезується в мовленні. В. Телія вважає, що конотація – це «семантична сутність, яка узуально або оказіонально входить до семантики мовних одиниць і виражає емотивно-оцінне й стилістично марковане ставлення суб'єкта мовлення до дійсності при її позначенні у висловлюванні, яке одержує на основі цієї проблеми експресивний ефект» [9, с. 5].

Отже, конотація є периферійною частиною лексичного значення, яка містить багатоконпонентну та факультативну інформацію про мовця, його емоційний стан, екстралінгвальну та інтралінгвальну ситуацію спілкування, про характер ставлення мовця до предмета мовлення. Оказіональна конотація – це вторинні емоційно-експресивні й смислові нашарування на власне денотативний зміст, який викликає нетипові уявлення про різні явища, предмети, осіб.

Дехто з мовознавців експресивність і конотацію вважає синонімічними поняттями. На думку В. Телії, це пов'язано з «неопрацьованістю поняття експресивності й відсутністю опису інвентарю засобів..., що виділяють слово, словосполучення, фразу, відрізок тексту» [9, с. 7].

Оказіоналізми мають чи не найбільшу експресивність у мові. Ф. Маремпольський зауважує, що експресивність оказіоналізмів поєднується з емоційно-експресивним забарвленням морфем, унаслідок чого ці лексичні одиниці набувають яскраво вираженого емоційно-експресивного забарвлення [5].

Для аналізу оказіоналізмів важливим є осмислення їхніх функцій, оскільки вони передають авторське бачення подій, явищ, фактів дійсності. Питання функціонування оказіоналізмів розглядалося багатьма дослідниками, але його вивчення залишається актуальним і на сьогодні.

Отже, мета статті – виявлення найбільш типових функцій оказіональних одиниць та аналіз специфіки їхнього функціонування в межах тексту.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

1) визначити та описати стилістичні функції оказіоналізмів як елементів системи виражально-зображальних засобів мови української преси кінця ХХ ст.;

2) установити ступінь їхньої експресивності.

Функції оказіоналізмів пов'язані з їхньою природою. Більшість мовознавців розуміє функцію як мету появи оказіоналізмів та їхнє призначення в мовленні, тобто функції оказіональних одиниць перебувають у прямих залежності від причин появи їх у тексті.

Ураховуючи специфіку досліджуваних одиниць, слід зазначити, що оказіоналізми серед усіх функцій літературних слів переважно виконують дві функції – номінативну та прагматичну. Відмінності, що проявляються під час аналізу функціонування оказіональних лексем, у цілому незначні.

Функції оказіоналізмів у мові преси майже не були предметом спеціального дослідження. До розгляду цієї проблеми частково зверталися М. Калніязов [7], О. Серебряков [6], О. Стишов [7; 8], А. Юдіна [14]. Питання про функціонування оказіональних одиниць у мові української преси залишається відкритим, бо до цього часу повністю не з'ясовано весь спектр виражальних можливостей оказіоналізмів.

Ілюстративний матеріал, дібраний з газет та журналів, переконливо засвідчує, що okazіоналізми здатні виконувати різноманітні стилістичні функції. Вони залежать від частини мовної належності okazіоналізмів, способів словотворення, індивідуального стилю автора, контекстуального оточення.

Для мови української преси аналізованого періоду характерні два види okazіоналізмів, які відрізняються своїм функціональним призначенням. Причиною виникнення одних є номінативна функція. Такі okazіоналізми несуть на собі передусім інформативно-комунікативне навантаження, а емоційні відтінки в них відчуються досить слабо. Причиною виникнення інших є експресивно-стилістичні функції. Ці okazіоналізми мають не лише змістове навантаження, а й стильове. Вони створені з метою вираження певних почуттів, емоційних відтінків та з метою урізноманітнення викладу, надання свіжості та неординарності висловлюваній інформації.

Номінативну функцію okazіональних одиниць виділяють усі мовознавці. Таку функцію виконують okazіоналізми, що позначають соціально-політичні явища, процеси, називають прибічників кого-небудь, їхні погляди. Ці лексеми переважно утворюються від прізвищ та імен політичних діячів: *гриньовець, горинівець, жириновщина, кучміст, кучманіст, масолівець, морозівець, павличківець, симоненківець, кучмократія, пинзенківець* тощо. Подібні okazіоналізми завжди мають стилістично-нейтральний, офіційно-діловий тон. Навіть іронічна інтонація контексту, у якому функціонують подібні утворення, не змінює їхнього стилістично-нейтрального забарвлення: *Рухівці-«чорноволивці» нарешті стали «удовенківцями», утвердивши голову як лідера партії й претендента на державне кермо.*

Номінативна функція офіційно-ділового характеру властива okazіональним утворенням на кшталт *антиофіціоз, ярликотворець, «ельцинське» оточення, екс-«Чорноморець», екс-Югославія, «ющенківський» клан* тощо.

Номінативна функція okazіоналізмів тісно пов'язана з когнітивною функцією мови, щодо якої вона є похідною. Оскільки okazіональні одиниці представлені переважно іменниками, то номінативна функція є однією з основних функцій, що виконуються okazіоналізмами, напр.: *...Актор (чоловік), розігруючи пришелепувату хохлушку (Я – с Подгороднього) «випендрювався» жажливою «тарاپуньківщиною», безбожно калічачи прекрасну українську мову...*

Процес номінації нового явища або поняття завжди є відображенням творчого характеру мовленнєвої діяльності автора, оскільки, здійснивши пошук відповідного слова й не знайшовши потрібної назви, мовець легко створює її сам, використовуючи для цього відомі йому словотвірні моделі або окремі лексичні зразки. Якщо okazіоналізми зумовлені прагненням дібрати експресивний еквівалент до уже наявного поняття, то в такому випадку йдеться про номінативно-експресивну функцію. Таку функцію виконують okazіоналізми, що використовуються в заголовках, рубриках, рекламі, анонсах, оскільки вони є джерелом влучності, дотепності та нетрафаретності вислову, чим і привертають увагу читачів, напр.: *Через поле, через гай ходить хлопчик «Вогнеграй». Виконкоміана. Прес-палітра. Фотожарт. Політичне вбивство цапа-кандидата. Журналіст-Камікадзе.*

Крім номінативної функції, okazіональні одиниці виконують цілу низку експресивно-стилістичних функцій. Це зумовлено тим, що інформація в газетах та журналах розрахована на емоційне сприйняття читачів, тому поява оригінальних лексем є основою пошуку нестандартного висловлення думки та відтворення певної мовної ситуації.

Дієвість експресивних функцій зумовлена новизною й незвичністю okazіоналізмів. Вони переважно базуються на дії рефлексу, коли реакція читача на експресивний вплив okazіоналізму є важливою ланкою, яка стимулює його подальшу увагу. І. Арнольд вважає, що стилістична функція – це «залежність інформації іншого характеру від структури твору» [1, с. 3]. На думку В. Чабаненка, «тенденція до експресивності вислову сприяє появі численних словотвірних okazіоналізмів... Стилістично зумовлене позанормативне індивідуально-авторське словотворення хоча здебільшого й осмислене в соціальному відношенні, проте розраховане не на комунікативно-функціональне сприйняття, а лише на естетично-оцінне» [11, с. 125]. Наприклад, переважна більшість okazіоналізмів, утворених за допомогою суфіксодів *-ман, -маній, -фоб, -роб, -носець, -філ* є стилістично маркованими: *комунофоб, ринкофобія, грошороб, НАТОманія, приватоман, бітломан, оскарносець, олигофіл, семітофіл*. Такі слова, безперечно, створені для вираження авторських потреб.

Однією з експресивно-стилістичних функцій є емотивна (емоційна), тобто функція передавання почуттів та емоцій. Оказіоналізми, що виконують цю функцію, створюються з метою вираження певного почуття чи оцінки якогось явища. У них відчутно сприймаються емоційно-експресивні відтінки, а оцінний бік має навіть більшу вагу, ніж пізнавальний. Такі оказіоналізми виражають своєрідну характеристику кого- або чого-небудь, як позитивно-оцінного, так і негативно маркованого характеру. Аналізований матеріал свідчить, що переважають негативно-оцінні оказіоналізми. Це пояснюється тим, що більшість газет та журналів перебуває на передньому краї політичної, ідеологічної, етнічної та конфесійної боротьби. Виразну емоційну семантику у своєму значенні містять лексеми, що називають негативні явища сучасного суспільного життя, процеси та дають негативну характеристику політичних сил антидержавного спрямування, напр.: *городротнарод, городотворець, лжеінформація, манкуртопарламентар* тощо.

Оказіоналізми негативно маркованого характеру відзначаються влучністю свого використання, інколи навіть дошкульністю та іронією, напр.: *А нині, через кілька десятків років, мільйони квартирантів у цих так званих «хрущобах-трущобах» самі без вихідних і свят, повністю відмовились од життя для себе.* Вони є результатом авторського пошуку з метою урізноманітнення викладу інформації.

Як засвідчує фактичний матеріал, оказіоналізмів позитивно-оцінного характеру у мові преси кінця ХХ ст. значно менше порівняно з оказіоналізмами, які мають негативне забарвлення: *квітояблукова «Земля», цікавинка, розвершигорювати, оковпачувати* тощо. Такі оказіоналізми надають контексту відчуття піднесеності, ліризму, патетики, тим самим стилістично наснажуючи його, напр.: ... *А далі сей же автор практично повністю окупівно-купує й оковпачує, розвершигорює своєю безкінечною в просторі і часі «Думою про Ковпака».*

З чіткою стилістичною метою – передати значення неординарності, новизни, влучності, експресивності – виникли в мові преси оказіоналізми з префіксом **супер-**, активізація яких зумовлена соціальними особливостями нашого часу. Це, зокрема, відхід від традиційного стилю, виникнення чогось нового, грандіозного, напр.: *суперкомп'ютер, суперМАЗ, супершоп* тощо. Вони сприяють пошвавленню викладу, викликають позитивні або негативні емоції в читача, напр.: *Дирекція супершопу «Жіночий бронжилет» оголосила черговий набір привабливих осіб без комплексів і без засобів до існування для рекламування інтимних деталей жіночого гардеробу.*

З емотивною функцією оказіоналізмів тісно пов'язана експресивна функція. Експресивна функція – призначення мовних елементів для впливу на адресата шляхом особливих виражально-зображальних засобів, таких як образність, інтенсивність, новизна, незвичність та незвичайність, напр.: *Однією з ознак цього трагічного розриву між поколіннями, що відбулися на екрані, були стрічки про дітей-«монстрів» – «Екзорсист», «Омен», «Три кроки в маячні» та інші* Досить часто емотивну та експресивну функції розглядають у поєднанні, тобто виділяють єдину експресивно-емотивну функцію, напр.: *Приємним відкриттям став вищий рівень шоу-майстерності Ірини Білик, яка хоч і в іміджі Мадонни (чорні панчохи з поясом, платиновий блондинизм, секс-претензії на сцені), але була на висоті.*

У мовознавчій науці розрізняють експресивність двох видів – адгерентну та інгерентну. Адгерентна проявляється тільки при вживанні слова в контексті. Інгерентна експресивність не залежить від контексту чи певної ситуації, вона внутрішньо властива слову в усіх випадках його вживання, напр.: *кіноохолодження, кінодинамітна сила, позахутірмихайлівський народ, тодішньо-вже-нинішня ситуація, плакатно-життєрадісно-комсомольське.* Оказіоналізмам властиві обидва види експресивності, але слід звернути увагу на те, що утворення, семантика та функціонування оказіоналізмів безпосередньо залежать від контексту.

Залежність експресивної функції від унікальної структури оказіональних слів ілюструють графемні оказіоналізми, які є стилістично маркованими одиницями індивідуально-авторського характеру. Такі утворення надзвичайно експресивні. Ця експресія зумовлена не просто прагненням створити нову номінативну одиницю, а бажанням автора досягти іронії або викликати комічний ефект, напр.: *заКАДРИти, ЗУБри, СніДанок, ГУБАрнатор.* Номінативний аспект теж є необхідним компонентом графемних оказіоналізмів, але номінативна діяльність мовця в цьому випадку підпорядкована вирішенню дещо інших стилістичних завдань. Введення ж їх у контекст у поєднанні з іншими лінгвістичними засобами

сприяє досягненню образності висловлювання в цілому, напр.: *Не їжте на Сніданок сирих Україн, або кохайтеся, чорноброві, та не з москалями у міжпарламентській асамблеї за формулою 52 на 148*. Особливо широко вони вживаються в заголовках, бо є номінаціями, ключовими моментами статті, напр.: **ЗУБРИ** – на полицю.

Створюючи оказіональні лексеми, журналіст прагне вплинути на читача. Отже, емотивна та експресивна функції оказіоналізмів тісно пов'язані з імпресивно-вольовою, тобто функцією впливу на адресата. Показовими в такому випадку є слова **обальзакуватися, французитися, відекранювати, бульварнути, сковбасити, шапкозакидацький настрій**. Вживання таких оказіоналізмів пов'язане з прагненням викликати в адресата певну реакцію позитивного чи негативного характеру, тобто з імпресивно-вольовою функцією тісно пов'язана асоціативна: **інтервбивці, безхатність, «браття-наші-менші»-неросіяни**.

Отже, оказіональні одиниці завжди мають конкретну мету й викликають у читачів певні асоціації. Для них характерні величезні стилістичні можливості, оцінна сила, поняттєва, пізнавальна та естетична місткість завдяки притаманному їм різноманітному функціональному навантаженню.

### Список використаних джерел

1. Арнольд И.В. О стилистической функции / И.В. Арнольд // Вопросы теории английского и русского языков: Ученые записки / Ленинградский государственный педагогический институт им. А.И. Герцена. – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1970. – Т. 471. – С. 3–12.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.
3. Калниязов М.У. Оказиональные и потенциальные слова в языке современной периодики (Суффиксальные имена существительные): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.У. Калниязов. – М., 1978. – 19 с.
4. Колесник Г.М. Мова газети в епоху НТР / Г.М. Колесник // Науково-технічний прогрес і мова. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 91–109.
5. Маремпольський В.Ф. Словотвір індивідуальних дієслівних неологізмів як засобу стилістичного оновлення мови української радянської поезії 60–70-х років / В.Ф. Маремпольський // Студії з мовознавства. – 1975. – С. 246–247.
6. Серебряков А.Н. Суффиксальные окказиональные образования и их стилистические функции (по материалам прессы 70-х годов) / А.Н. Серебряков // Исследования языка художественного произведения. – Куйбышев, 1979. – С. 103 – 106.
7. Стишов О. Новотвори на основі власних назв у мові засобів масової інформації / О. Стишов // Наукові записки. – Серія: Філологічні науки (Мовознавство). – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2001. – Вип. 31. – С. 51–55.
8. Стишов О. Оказіоналізми у мові сучасних мас-медіа / О. Стишов // Культура слова. – К.: Наукова думка, 2001. – Вип. 59. – С. 72–76.
9. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 142 с.
10. Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова / В.К. Харченко // Русский язык в школе. – 1976. – № 3. – С. 66–71.
11. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії / В.А. Чабаненко. – К.: Вища школа, 1984. – 168 с.
12. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови / В.А. Чабаненко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.
13. Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях (К постановке проблемы) / Д.Н. Шмелев. – М.: Наука, 1977. – 168 с.
14. Юдина А.Д. Оказионализмы на страницах периодики / А.Д. Юдина // Русская речь. – 1999. – № 5. – С. 59–69.

### References

1. Ahmanova, O.S. *Slovar' lingvisticheskikh terminov* [Dictionary of linguistic terms]. Moscow, Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1966, 608 p.



2. Arnol'd, I.V. *O stilisticheskoy funktsii* [On the stylistic features]. *Uchenye zapiski "Voprosy teorii anglijskogo i russkogo jazykov"* [Scientists notes "Problems in the theory of the English and Russian languages"], Leningrad, LGPI Publ., 1970, vol. 471, pp. 3-12.
3. Chabanenko, V.A. *Osnovi movnoi ekspresii* [Fundamentals of linguistic expression]. Kyiv, Vishha shkola Publ., 1984, 168 p.
4. Chabanenko, V.A. *Stilistika ekspresivnih zasobiv ukraïns'koï movi* [The style of expressive means Ukrainian language]. Zaporizhzhja, ZDU Publ., 2002, 351 p.
5. Harchenko, V.K. *Razgranichenie ocenocnosti, obraznosti, jekspressii i jemocional'nosti v semantike slova* [Differentiation estimated, imagery, expression and emotion in the semantics of the words]. *Russkij jazyk v shkole* [Russian language at school], 1976, no. 3, pp. 66-71.
6. Judina, A.D. *Okkazionalizmy na stranichah periodiki* [Nonce words on the pages of periodicals]. *Russkaja rech'* [Russian speech], 1999, no. 5, pp. 59-69.
7. Kalnijazov, M.U. *Okkazional'nye i potencial'nye slova v jazyke sovremennoj periodiki (Suffiks'al'nye imena sushhestvitel'nye)*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Occasional and potential words in the language of contemporary periodicals (suffixed nouns)]. Moscow, 1978, 19 p.
8. Kolesnik, G.M. *Mova gazet v epohu NTR* [Language newspaper in the era of the STR]. *Naukovo-tehnichnij progres i mova* [Scientific and technological progress and language]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1978, pp. 91-109.
9. Marempol's'kij, V.F. *Slovotvir individual'nih dieslivnih neologizmiv jak zasobu stilistichnogo onovlennja movi ukraïns'koï radjans'koï poezii 60-70-h rokiv* [Word formation verb individual stylistic neologisms as a means of updating language Ukrainian Soviet poetry 60-70 years]. *Studii z movoznavstva* [Studies in Linguistics], 1975, pp. 246-247.
10. Serebrjakov, A.N. *Suffiks'al'nye okazional'nye obrazovanija i ih stilisticheskie funktsii (po materialam pressy 70-h godov)* [Suffixed occasional education and their stylistic features (based on the press 70-ies)]. *Issledovanija jazyka hudozhestvennogo proizvedenija* [Research language of art]. Kujbyshev, 1979, pp. 103-106.
11. Shmelev, D.N. *Russkij jazyk v ego funkcional'nyh raznovidnostjah (K postanovke problemy)* [Russian language in its functional varieties (To the problem)]. Moscow, Nauka Publ., 1977, 168 p.
12. Stishov, O. *Novotvori na osnovi vlasnih nazv u movi zasobiv masovoï informacii* [Tumors on the basis of proper names in the language of the media]. *Naukovi zapiski. Serija "Filologichni nauki" (Movoznavstvo)* [Scientific Notes. Series "Philology" (Linguistics)]. Kirovograd: RVC KDPU im. V. Vinnichenka Publ., 2001, pp. 51-55.
13. Stishov, O. *Okkazionalizmi u movi suchasnih mas-media* [Occasionalism in the mas-media]. *Kul'tura slova* [Culture words]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 2001, issue 59, pp. 72-76.
14. Telija, V.N. *Konnotativnyj aspekt semantiki nominativnyh edinic* [Connotative aspect of semantics of nominative units]. Moscow, Nauka Publ., 1986, 142 p.

В статье рассматривается проблема экспрессии, экспрессивности и экспрессивной лексики в языковедческой литературе. Акцент сделан на понятии «окказиональная коннотация». Особое внимание сосредоточено на функциях окказионализмов в языке украинской прессы конца XX в. Доказано, что для прессы анализируемого периода характерны два вида окказионализмов, которые отличаются своим функциональным назначением. Причиной возникновения одних является номинативная функция, других – экспрессивно-стилистические функции.

*Ключевые слова:* экспрессия, экспрессивность, коннотация, окказионализм, номинативная функция, экспрессивно-стилистические функции.

The article is devoted to the analysis of problem of expression, expressive and expressive vocabulary in the linguistic literature. The focus was on the concept of "occasional connotation". Particular attention is focused on the functions occasionalisms in Ukrainian language press of the late 20-th century. It is proved that the press analyzed period is characterized by two types occasionalisms other than its functional purpose. The cause of one is the nominative function, others – expressive and stylistic features.

*Key words:* expression, expressive, connotation, occasionalism, nominative function, expressive and stylistic features.

Одержано 3.03.2015.



УДК 811.161.2

**В.В. ЧЕМПОЕШ,**  
*аспірант кафедри української мови  
Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*

## **ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ У ТЕКСТАХ НАУКОВО-НАВЧАЛЬНОГО ПІДСТИЛЮ**

Стаття присвячена дослідженню взаємозв'язку між адресатом та адресантом у текстах навчального філологічного дискурсу. Розглянуто особливості засобів вираження авторської особистості у текстах науково-навчального підстилю. З'ясовано основні характеристики науково-навчального підстилю, описано мовні засоби вираження суб'єкта у них.

*Ключові слова: науково-навчальний підстиль, адресат, адресант, метаавтор, метатекст.*

**Н**ауково-навчальний підстиль, один із різновидів наукового функціонального стилю мовлення, і досі залишається найменш дослідженим у мовознавстві, що зумовлює актуальність дослідження. Останнім часом прийнято розглядати текст як головний об'єкт лінгвістики, тому існує чимало наукових розвідок (здебільшого досліджують художній текст) в різних аспектах. Окремі положення про особливості навчальних текстів висвітлено у працях зарубіжних дослідників. Так, А. Бабайлова визначає навчальний текст як одиницю вивчення текстової комунікації: «Навчальний текст – це текст, створений з дидактичною метою у змістовому, мовному та композиційному відношенні в єдину систему, частину загальної інформації підручника, що призначена для управління процесом передавання знань з певної дисципліни... на певному етапі навчання» [1, с. 130]. Підкреслюючи навчальну роль текстів, Л. Добраєв зазначає: навчальний текст – це не просто джерело готових знань, які потрібно запам'ятати, насамперед це пізнавальні завдання та проблемні питання, що потрібно зрозуміти та вирішити [2, с. 115]. Чеська дослідниця Г. Жофкова трактує навчальний текст, виходячи з широкого його тлумачення (охоплює увесь матеріал підручників: тексти, вправи, презентації, завдання тощо), це дозволяє з'ясувати роль навчального тексту в загальній концепції підручника та сам процес мовної діяльності [3, с. 5]. Отже, текст навчального підстилю, автор визначає як лінійну послідовність мовних знаків, що можна кваліфікувати як монолог або діалог, тобто це текст, що пов'язаний з певною комунікативною ситуацією навчального змісту. Однак однозначного витлумачення навчального тексту в науковій літературі поки що немає. Це значною мірою пов'язане з критеріями виокремлення та ознаками цього підстилю мови, який тісно пов'язаний з науковим стилем, що призводить до неоднозначного трактування.

Послугуються текстами науково-навчального підстилю у процесі організованого навчання або самонавчання, а тому очевидно, що особистість автора є важливою, бо він впливає на читача. Тому актуальним у сучасній лінгвістиці є дослідження засобів вираження авторської особистості у текстах науково-навчального підстилю.

Метою статті є дослідження засобів вираження авторської особистості у текстах науково-навчального підстилю на матеріалі філологічної літератури для вищих навчальних закладів.

Під науково-навчальним підстилем розуміємо один зі стилістико-мовленнєвих різновидів наукового функціонального стилю, сформований з певного комплексу притаманних науковому стилю мовних засобів, який обслуговує сферу організованого навчання і

характеризується узагальненістю та експліцитністю викладу, лаконічністю, чіткою структурною організацією текстів, їхньою відповідністю навчальній програмі, дотриманню дидактичних принципів (системності подання інформації, послідовності, доступності, наочності тощо), однозначністю, загалом емоційною й суб'єктно-оцінною нейтральністю мовних засобів, реалізується в усних і писемних жанрах, діалогічних за своєю природою [4, с. 74].

Поняття суб'єкта у лінгвістиці теж неоднозначне. За словами В. Карцева, ні у мовознавстві, ні в жодній іншій науці визнання соціальної детермінованості розвитку науки в цілому не може стати достатньою підставою для аналізу певного відкриття, тому поняття суб'єкта конкретизується через такі рівні суб'єкта творчої діяльності, як суспільство в цілому, наукове співтовариство, мікросоціум та особистість ученого [5, с. 15]. «Присутність» автора у тексті виражається за допомогою мовних засобів (слова, словосполучення, речення), що формують особистісний план тексту – план авторизації, або, за словами О. Боженкової, субтекст авторизації. Субтекст авторизації – це засіб вираження авторського «я», а також психологічних станів суб'єкта, пов'язаних із розумовою та діяльністю мовлення щодо отримання й вербалізації нового знання [6, с. 32]. Термін *авторизація* вперше використовує Г. Золотова, яка трактує його як другий структурно-семантичний план у реченні, що містить інформацію про об'єктивну дійсність, вказує на суб'єкт, автора сприйняття, констатацію або оцінку явищ дійсності, а іноді й на характер сприймання [7, с. 15]. Репрезентація чинника автора науково-навчальних текстів пов'язана з поняттям метатекстуальності. Поняття «метатекст» ми тлумачимо за визначенням А. Вежбицької як текст у тексті, що відображає реальну дійсність за допомогою спеціальних мовних засобів [8, с. 74]. З огляду на специфіку науково-навчального тексту можемо виокремити лише один спосіб репрезентації позицій мовленнєвого суб'єкта – метаавтор. «Метаавтор – це позиція мовця, що передбачає відсторонене ставлення до власного тексту, виявом чого є наявність у тексті коментарів, пояснень, тлумачень» [7, с. 151]. Автор навчальної літератури об'єднує уже досліджений матеріал в одне ціле, коментує, оцінює, наводить факти та висловлює свої думки стосовно наукових явищ та понять.

У метатекстах особистість суб'єкта має вираження як вербально оформлена інформація трьох типів: контекстуальна, пояснювальна, аргументувальна. [8, с. 14]. У навчальних підручниках та посібниках з української мови та літератури для вищої школи можемо простежувати авторську позицію з контексту за допомогою слів: *дійсно, проте, оскільки, очевидно, природно, безсумнівно, справді* тощо, наприклад: «*До них, очевидно, належать формально-синтаксична (увиразнена семантично) автономність обставин у структурі простого речення і тісно пов'язана з нею граматична спрямованість обставинних компонентів до синтаксичної і морфологічної адвербіалізації*» [9, с. 89]; «*Молода поезія початку 80-х років мовби наново починала з того рубежа, який був штучно обірваний у другій половині 60-х. Тому цілком природно, що в річище поетичного руху вливалася згодом творчість поетів, які не друкувалися протягом майже двох десятиліть...*» [10, с. 48]. Як бачимо, за допомогою модальних слів, переважно прислівникового походження, ми простежуємо суб'єкт мовлення з контексту.

Позиція автора лексично представлена пояснювальними конструкціями: «*Герой представлений тут не лише кар'єристові Фесенку, а й цілій групі «космополітів», або «драгоманівців» (під цією назвою виступають у повісті учасники народницького руху часів «ходіння в народ» і проповіді ідей утопічного соціалізму)*» [10, с. 117]; «*Поставлена МУРОм проблема «великої літератури» (таку назву мала доповідь Уласа Самчука на першому з'їзді) закликала письменників служити національній ідеї*» [10 с. 8]. У навчальних підручниках та посібниках з історії української літератури досить часто пояснювальну функцію виконують вставки, що пов'язані з певною особою, зокрема псевдоніми, за допомогою яких суб'єкт мовлення вказує на джерело повідомлення або справжнє прізвище автора: «*Лариса Петрівна Косач з'явилася на світ у містечку Звягель (нині Новоград-Волонський) 25 (13) лютого 1871 року*» [10, с. 16]; «*Освіту вона отримала вдома, демократичні та національні засади її виховання закладені були матір'ю майбутньої поетеси, Ольгою Петрівною (літературний псевдонім – Олена Пчілка)*» [10, с. 16]. Презентація авторської позиції в навчальній літературі традиційно виражена додатковими компонентами тексту, що мають пояснювальний характер.

Нерідко власне пояснювальну, тлумачну функцію виконують синоніми, друга назва якогось слова: «Лексика (**сукупність слів**) сучасної української літературної мови з погляду стилістичної диференціації поділяється на дві великі групи» [9, с. 36]; «Багатозначність (**полісемія**) – це наявність в одного слова двох або більшої кількості значень» [9, с. 38].

Тексти науково-навчального підстилю містять також і власне пояснювально-уточнювальні вставлені компоненти: «Отже, досвід української прози, присвяченої сучасності (**мовиться про прозу, але великою мірою це стосується і драматургії, по своєму відбивається і в поезії**), показує, що достеменність, натуральність зображення і природність, безпосередність вираження – дві сторони єдиного процесу поглиблення правди в літературі тої пори, які з часом по-різному трансформуватимуться, наприклад, в романі, або посилюючи в ньому ліричне начало, або активізуючи його епічну природу» [10, с. 18].

Позиція автора репрезентує такий вияв інформаційного мовлення, що характеризується аргументацією фактів. Найбільш поширеним варіантом аргументації (конкретизації) інформації слід вважати такий, який доводить думку, ілюструючи її прикладами, тобто практично: «Проте питання «впливів» є надто складним для розкриття в стислому нарисі творчості: **наприклад**, вплив Тичини, зумовлений спільністю світовідчужання, органічністю поетичного сприйняття, тогочасна критика не надто акцентувала, – натомість закидала молодому авторові «вплив Рильського»...» [10, с. 71]; «Дієприслівник поєднує в собі ознаки прислівника і дієслова, маючи й власні. **Напр.:** Мене там мати повивала і, повиваючи, співала... Там батько, плачучи з дітьми... не витерпів лихої долі (Т. Шевченко)» [11, с. 220], Отже, автор спочатку висловлює певну думку, а далі наводить аргумент на її підтвердження. Крім допоміжного слова **наприклад**, автор звертається до читача, використовуючи дієслова: **порівняймо, наприклад; згадаймо, наприклад** тощо. У навчальній літературі вони функціонують досить часто: *Якщо ту чи іншу позицію займає слово (словоформа) іншої частини мови, то воно поступово змінює своє значення, а потім і морфологічні ознаки, перебуваючи в нетипових для нього синтаксичних зв'язках. **Наприклад**, прикметник у ролі підмета або додатка позначає не ознаку предмета, а особу або предмет. **Порівняйте:** Зійшов молодий місяць. До хати увійшов молодий» [9, с. 164], «Усе це позначається на морфологічній будові слова і дістає вияв у словотворчих типах кожної частини мови. **Порівняйте**, наприклад: два, двійко, двійка, двійня, двічі; синій, синька, синяк, синіти. Кожне з названих слів має різне граматичне оформлення, за формальними показниками і словотворчими суфіксами можна чітко визначити належність слова до певної частини мови» [10, с. 200].*

Досить часто особистість автора ми простежуємо у науково-навчальних текстах представлену одразу кількома виражальними мовними засобами. Наприклад, думка автора: «Формують семантично елементарне просте речення іменникові синтаксеми конкретного значення...» далі підтвердження – проілюстроване прикладом: «...**напр.:** Хлопець читає книгу; Дівчина слухає музику; Письменник написав роман». Наступне речення демонструє обізнаність автора, бо відбувається порівняння (яке теж підтверджується прикладом), а для цього необхідно опрацювати іншу наукову літературу: «...**Тим часом** аналогічні за структурою речення з іменниковими синтаксемами абстрактного значення є семантично неелементарними (ускладненими). **Наприклад**, у реченні “Горе об’єднало” людей позицію суб’єктної синтаксеми займає абстрактний іменник горе, який виражає ускладнене значення причинного суб’єкта, і саме тому це речення є семантично ускладненим» [9, с. 188]. Умовно присутність автора в іншому метатексті можна зобразити у вигляді схеми: «Ствердження – підтвердження (**дійсно... порівняйте**) – висловлення власної думки стосовного цього твердження (внаслідок опрацьованої наукової літератури) (**проте... оскільки**)». Наприклад: «До суттєвих ознак морфа відносять неперервність його звукової будови. **Дійсно**, в українській мові є група морфів, які становлять неперервну групу звуків (**пор.** корінь хмар- у словоформі “хмара”, суфікс -унок у словоформі “пакунок”, префікс пра- у словоформі “прадід”). **Проте** вони не є достатніми для кваліфікації ознаки неперервності як диференціальної для морфа, **оскільки** в мові існують перервані структурно-семантичні одиниці» [12, с. 9–10]. Бачимо, що допоміжні

мовні засоби, які репрезентують особистість автора у науково-навчальних текстах, допомагають передати читачеві здобуті знання, які він опрацював пізніше.

Метаавторська позиція у текстах науково-навчального підстилю не може граматично виражатися формами 1-ої особи однини та відповідними займенниками, бо це є неприпустимо для наукового стилю, різновидом якого є цей підстиль. Для ідентифікації вживаються узагальнені форми: «*На завершення зауважимо, що наукові пошуки мовознавців-дериватологів призвели до появи в літературі новаторської точки зору...*» [13, с. 9]. Множинну форму можна пояснити і тим, що цей навчальний посібник створив колектив авторів, але така думка є хибною, бо вживання займенника **я** характеризувало б ненауковість автора.

Найчастіше автор підручника є автором-коментатором, а не наратором, і виконує функцію коментатора. Автор виступає як коментатор – «метаавтор», який «прагне інтелектуально вести свого читача» [14, с. 154]. Безпосередній авторський коментар до основного тексту частіше займає постпозицію: «*Йдеться про яскраво виражену традиційну, модерну та авангардну лірику, а також перші ознаки постмодерного поетичного письма (скажімо, літературна група «Нова дегенерація», Івано-Франківськ, 1992), само означення яких повертає поезію її природну універсальність і мистецьку повноту*» [10, с. 70]. Авторський коментар може бути виражений за допомогою приміток. Наприклад: «**Примітка.** Якщо звертання має форму словосполучення, закінчення кличного відмінка можуть мати обидва слова або тільки одне: *Петре Васильовичу, пане Дмитро*» [15, с. 143], «**Примітки.** 1. В іменниках, що мають у кінці основи суфікс -к- або сонорний звук після голосного, з'являється вставний голосний [e] або [o], який передається на письмі буквою: *ніжок, стаєнь, мітел*. 2. У Р. відмінку зберігається подовжений звук, який передається двома буквами: *вілл, ванн, тонн, кілець...*» [15, с. 142]. Коментар і примітки майже не відрізняються, єдина відмінність полягає в тому, що примітки містять більш точну, здебільшого наукову додаткову інформацію, а коментуючи, автор пояснює основний текст, уточнює його.

У межах науково-навчального тексту навчальна діяльність автора спрямована на об'єктивне та несуперечливе відображення наукової інформації: усі наукові факти, закономірності, правила, положення сучасних науковців та свої власні думки.

Авторська особистість у навчальній літературі для вищих навчальних закладів є досить відстороненою від власного Я. Функціонально-комунікативний статус, який має автор, обмежує прояви всіх особистісних характеристик, за винятком інтелектуальних, тобто автор виступає у ролі об'єктивного спостерігача, який неупереджено описує наукову інформацію від третьої особи, коментує, коректно погоджується або не погоджується з доводами науковців, а свої власні погляди виражає узагальнено. Така «присутність» автора дозволяє підсвідомо впливати на думку читача і допомагає формувати власне ставлення до висвітленої інформації.

Отже, особистість автора у текстах науково-навчального підстилю репрезентована за допомогою таких мовних засобів: речення-пояснення, речення-уточнення, речення-коментування, примітки до основної інформації. Звертання автора до читача виражено за допомогою дієслів: *порівняймо, наприклад; згадаймо*. Використання модальних слів: *дійсно, проте, оскільки, очевидно, природно, безсумнівно, справді* тощо, також привертає увагу читача, доповнює думку автора.

Подальші наукові пошуки можуть бути спрямовані на дослідження діалогізації науково-навчальної літератури.

#### Список використаних джерел

1. Бабайлова А.Э. Текст как продукт, средство и объект коммуникации при обучении неродному языку / А.Э. Бабайлова. – Саратов: Изд-во СДУ, 2005. – 87 с.
2. Добраев Л.П. Смысловая структура учебного текста и проблемы его понимания / Л.П. Добраев. – М.: Педагогика, 1982. –171 с.
3. Жофкова Г. Роль и место учебного текста в концепции учебника русского языка как иностранного / Г. Жофкова // Стереотипность и творчество в тексте: межвузовский сборник научных трудов. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1999. – С. 2–9.



4. Заніздра В.В. Прагмасемантична організація жанрів науково-навчального підстилю / В.В. Заніздра // Наукові записки. Вип. 89 (5). – Серія: Філологічні науки (мовознавство): в 5 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – С. 74–78.
5. Карцев В.П. Социальная психология науки и проблемы историко-научных исследований / В.П. Карцев. – М.: Наука, 1984. – 256 с.
6. Баженова Е.А. Научный текст в аспекте политекстуальности / Е.А. Баженова. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 174 с.
7. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г.А. Золотова. – М.: Наука, 1973. – 351 с.
8. Вежбицька А. Метатекст в тексте / А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. VII: Лингвистика текста. – С. 404–424.
9. Сучасна українська літературна мова / за ред. М.Я. Плющ. – 4-е вид. – К.: Вища шк., 2003. – 430 с.
10. Історія української літератури ХІХ ст.: у 2 кн. Кн. 2: Підручник / за ред. акад. М.Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – 712 с.
11. Горпинич В.О. Морфологія української мови / В.О. Горпинич. – К.: ВЦ «Академія», 2004. – 336 с.
12. Горпинич В.О. Будова слова і словотвір / В.О. Горпинич. – К.: Радянська школа, 1977. – 119 с.
13. Вакарюк Л.О. Українська мова: Морфеміка і словотвір. / Л.О. Вакарюк, С.Є. Панцьо [та ін.]. – Тернопіль: Джура, 2004. – 183 с.
14. Кондратенко Н.В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія / Н.В. Кондратенко; за ред. К.Г. Городенської. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 328 с.
15. Сучасна українська літературна мова: навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. / С.О. Караман, О.В. Караман, М.Я. Плющ [та ін.]; за ред. С.О. Карамана. – К.: Літера ЛТД, 2011. – 560 с.

#### References

1. Babajlova, A. Je. *Tekst kak produkt, sredstvo i obekt kommunikacii pri obuchenii nerodno-mu jaziku* [The text as a product, the tool and the object of communication in learning non-native language]. Saratov, SDU, 2005, 87 p.
2. Doblaev, L. P. *Smyslovaja struktura uchebnogo teksta i problemy ego ponimanija* [The semantic structure of the training text and the problem of its understanding]. Moscow, Pedagogika, 1982, 171 p.
3. Zhofkova, G. *Rol' i mesto uchebnogo teksta v koncepcii uchebnika russkogo jazyka kak inostrannogo* [The role and place of educational texts in the concept of the textbook of the Russian language as Inostrannaya] "Stereotype and creativity in the text: interuniversity collection of scientific papers". Perm, Izdatelstvo Permskogo universiteta, 1999, pp. 2-9.
4. Zanzdra, V. V. *Pragmasemantichna organizacija zhanriv naukovo-navchal'nogo pidstilju* [Primamerica organization genres of the scientific and educational padstyle]. *Naukovi zapyski. Vyp. 89 (5). Seriya: Filologichni nauky (movoxnavstvo): v 5 ch.* [Scientific notes. Issue 89 (5). Series: Philology (linguistics): in 5 parts]. Kirovograd, RVV KSPU them. V. Vinnichenk, 2010, pp. 74-78.
5. Karcev, V. P. *Social'naja psihologija nauki i problemy istoriko-nauchnyh issledovanij* [Social psychology of science and the problems of historical and scientific research]. Moscow, 1984, 256 p.
6. Bazhenova, E. A. *Nauchnyj tekst v aspekte politekstual'nosti* [Scientific text in the aspect of pretextuality]. Perm, Izdatelstvo Permskogo universiteta, 2001, 174 p.
7. Zolotova, G. A. *Oчерk funkcional'nogo sintaksisa russkogo jazika* [A sketch of the functional syntax of the Russian language]. Moscow, Nauka, 1973, 351 p.
8. Vezhbič'ka, A. *Metatekst v tekste* [Metatext in text]. *Novoye v zarubezhnoj lingvistike* [New in foreign linguistics], no. VII, Moscow, Progress, 1978, pp. 404-424.
9. Pliushch, M. Ya. *Suchasna ukrainska literaturna mova* [Contemporary to the Ukrainian literary language]. Kyiv, Vuscha shkola, 2003, 430 p.



10. Zhulynskiy, M.G. *Istoriia ukrainskoi literatury XIX st.: U 2 kn.* [Ukrain history of literature: In 2 books]. Kyiv, Lybid, 2006, 712 p.

11. Horpynych, V.O. *Morfolohiia ukrainskoi movy* [Morfology of Ukrainian language]. Kyiv, Akademiya, 2004, 336 p.

12. Horpynych, V.O. *Budova slova i slovotvir* [Word structure and word formation]. Kyiv, Radyanska shkola, 1977, 119 p.

13. Vakariuk, L.O., Pantso, S.Ye. *Ukrainska mova: Morfemika i slovotvir.* [Morfemika to the Ukrainian language word formation]. Ternopil, Dzhura, 2004, 183 p.

14. Kondratenko, N.V. *Sintaksis ukrains'kogo modernists'kogo i postmodernists'kogo hudozhn'ogo diskursu* [The syntax of the Ukrainian modernist and postmodernist art discourse]. Kyiv, Vudavnuchuj dim Dmytro Byrago Publ, 2012, 328 p.

15. Karaman, S.O. *Suchasna ukrainska literaturna mova* [Modern Ukrainian literary language]. Kyiv, Litera LTD, 2011, 560 p.

Статья посвящена исследованию взаимосвязи между адресатом и адресантом в текстах учебного филологического дискурса. Рассмотрены особенности средств выражения личности автора в текстах научно-учебного подстиля. Определены основные характеристики научно-учебного подстиля, описаны языковые средства выражения субъекта в них.

*Ключевые слова: научно-учебный подстиль, адресат, адресант, метаавтор, метатекст.*

An article is devoted to researching of correlation between addressee and receiver in academic texts philological discourse. Describes the features of the means of expression of the author's identity in the texts of the scientific and educational padstyle. Identifying the main characteristics of the scientific and educational padstyle, describes the language means of expressing the subject in them.

*Key words: scientific and educational padstyle, adresat, adresant, metaauthor, metatext.*

*Одержано 3.03.2015.*

## ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 809.1

**В.Б. ПРИХОДЬКО,**  
*кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов  
Луцького національного технічного університету*

### ПРОБЛЕМИ ІНШОМОВНОЇ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ

У статті йдеться про проблеми іншомовної рецепції та інтерпретації фразеологізмів вірша Р. Кіплінга «If». Зазначається, що саме національно-культурна конотація фразеології є основною проблемою при її іншомовній інтерпретації, яка має не лише мовознавчий, а й яскраво виражений літературознавчий аспект. Серед способів перекладу фразеологізмів пропонується окремо виділяти оказіональний метод, як такий, що адекватно відтворює емоційно-експресивну картину першотвору, його національно-культурну специфіку і свідчить про творчу суть поетичного перекладу.

*Ключові слова:* фразеологія, рецепція, інтерпретація, переклад, оказіоналізм, дескриптивна перифраза.

**Т**ема національно-культурної специфіки фразеології, особливостей її функціонування, семантики, інтерпретації є доволі традиційною і водночас актуальною. Учені, які її досліджували (О. Кунін, В. Виноградов, А. Вежбицька, В. Телія, В. Маслова, Р. Зорівчак та ін.), слушно стверджували, що фразеологізми є національно-специфічними одиницями мови, які акумулюють культурний потенціал народу [6], і що саме національно-культурна конотація фразеології є основною проблемою при її іншомовній інтерпретації, яка має не лише мовознавчий, а й яскраво виражений літературознавчий аспект: «Визначаючи ефективність перекладу тієї чи іншої ФО, розв'язуючи проблему вибору найточнішого еквівалента, необхідно завжди враховувати естетичну функцію художнього тексту, контекстуальне значення ФО, за мовознавчим аспектом не забувати літературознавчого. Адже фразеологізм як мікроелемент складного художньо-естетичного цілого, різноманітна сукупність яких створює складну споруду – індивідуальний авторський стиль, може бути не рівно вартий одиниці перекладу в художньому аспекті, хоча з мовного погляду він буде перекладений точно» [3, с. 18–19].

Зауважимо, що актуальність вивчення фразеології як перекладознавчої проблеми зводиться, головним чином, до виокремлення найкращого чи то найдоцільнішого варіанта його передачі в іншомовному дискурсі. Тому звернемось, власне, до способів перекладу фразеологічних одиниць, яких виділяють доволі багато: фразеологічний еквівалент, фразеологічний аналог, калькування, описовий, антонімічний, компенсації, контекстуальна заміна. Але, напевно, доречно було б звзяти цей надто деталізований перелік до трьох основних способів, запропонованих Р. Зорівчак [3]: фразеологічний (повний або частковий аналог), фразеологічне калькування та дескриптивна перифраза, та додати ще один метод – **оказіональний**, який Р. Зорівчак позначає як фразеологічна калька-оказіоналізм. Дослідниця не виділяє його як окремий спосіб відтворення семантико-стилістичних функцій фразеологізмів, а відносить до калькування в цілому. Однак оказіональний фразеологічний

переклад виходить за межі калькування і є індивідуально-авторським новотворенням чи нетрадиційним способом мовленнєвої актуалізації фразеологізму, в результаті чого маємо його творчу трансформацію та реалізацію. Можна із впевненістю стверджувати, що це – дуже вдалий спосіб адекватного відтворення емоційно-експресивної картини першотвору, його національно-культурної специфіки.

Суб'єктивна рецепція оригінальної поезії та індивідуальний підхід до її іншомовної інтерпретації значною мірою впливають на те, як іншомовний твір стає перекладом. Перекладач, як творча особистість, як художник, що балансує на межі зіставлення двох культур, повинен налаштуватися на іншого інонаціонального письменника, на його художній стиль, сприйняти і зрозуміти, а потім максимально точно відтворити його в перекладі, що буде адекватно сприйнятим своїм читачем, іншими словами, «відтворити схоже в несхожому та несхоже у схожому» [2]. Перекладач часто виступає віршотворцем та інтерпретатором в одній особі, тому поетичний переклад є водночас оригінальним літературним твором і твором, відтвореним на іншомовному ґрунті. Необхідно зазначити, що саме контекстуальні (інтерпретуючи фразеологізм, автор перекладу орієнтується на контекст, його стилістичну тональність) та оказіональні трансформації фразеологічних одиниць вказують на творчий характер поета-перекладача.

Метою цієї розвідки є розгляд проблеми іншомовної рецепції та інтерпретації фразеологізмів у поетичних перекладах вірша Р. Кіплінга «If» українською мовою, здійснених В. Стусом [4], М. Левіною [4], Є. Сверстюком [4] та М. Стріхою [4].

Використання фразеологізмів у поезії, особливо англійській, – явище доволі рідкісне, оскільки ідіоми вважаються сталими виразами, зі звичною образністю, а отже, не експресивними і не оригінальними, в той час як поети намагаються використовувати нові засоби вираження почуттів, думок, переживань тощо. Однак поетична творчість Р. Кіплінга свідчить про протилежне. Жанрова своєрідність кіплінгівської балади, солдатської пісні, романсу передбачає стилістично занижену лексику, сленг і водночас лексику з національно-культурною конотацією. Тому фразеологізми тут не лише широко використовуються, але й стають ключовими елементами контексту, відіграють важливу композиційну роль.

У вірші Р. Кіплінга «If» спостерігаємо 11 літературних чи так званих книжних фразеологічних зворотів та 5 оказіональних:

Кіплінг	Словник	Стус	Левіна	Сверстюк	Стріха
<i>Keep your head</i>	Зберігати спокій, володіти собою [1, с. 185]	<i>Коли ти бережеш залізний спокій</i>	<i>Спокійним будь</i>	<i>Як вистоїш</i>	<i>Якщо спокійний ти...</i>
<i>All about you are loosing theirs</i>	Втратити розум, розгубитися [1, с. 628]	<i>Всупір загальній паніці й клятьбі</i>	<i>Коли всі шаленіють</i>	<i>Всі упали духом</i>	<i>Де зведено на тебе поговор</i>
<i>Make allowance for</i>	Брати до уваги [1, с. 16]	–	–	<i>А з їх невіри також візьмеш суть</i>	<i>І зрозумів тягар чужих зневір</i>
<i>Give way to...</i>	Відступити, піддатись почуттям [1, с. 408]	<i>Не піддаєшся злomu</i>	<i>Не видавайся янголом нікому</i>	<i>Мовчати і пройти під поглядом ненависті</i>	<i>І люття не відплачував за лють</i>
<i>Not make dreams your master</i>	Оказіоналізм	<i>Коли тебе не пограбують мрії</i>	<i>В безодню марних мрій не поринай</i>	<i>В мрійництво не впасти</i>	<i>Якщо ти мріям не віддавсь на ласку</i>
<i>Make a trap for fools</i>	Оказіоналізм	<i>Ти годен правди пильнувати, з якої вже зискують махляр</i>	<i>Твої слова злочинно перевертають підлі брехуни</i>	<i>Як з правди твого слова Пройдисвіт ставить пастку</i>	<i>Якщо слова твої, немов приманку, Негідник перед дурнем вихваля</i>

Продовження табл.

Кіплінг	Словник	Стус	Левіна	Сверстюк	Стріха
<i>Gave your life to</i>	Віддати своє життя [1, с. 591]	<i>Розбитий витвір знову доробляти</i>	<i>Коли ж усе, що ти створив, загине</i>	<i>Якщо впаде все, чим ти жив</i>	<i>І знищено твій труд весь до останку</i>
<i>Make one heap of all your winnings And risk it on one turn of pitch-and-toss...</i>	Оказіоналізм	<i>Можеш всі свої надбання Поставити на кін</i>	<i>...Найкраще, що ти маєш, на стіл покласти, взятися до гри</i>	<i>Якщо ти зможеш в пориві одному Поставить все на карту</i>	<i>Як все, твоїми створене руками, зробити зможеш ставкою у гри</i>
<i>Never breath a word...</i>	Вимовити слово [1, с. 160]	–	–	<i>Й слова навіть не сказать</i>	<i>Не згадючи прогаші старі</i>
<i>Force your heart To serve your turn</i>	Виконати своє призначення [1, с. 848]	<i>Коли зотлілі Нерви, Думи, Тіло ти можеш знову кидати у бій</i>	<i>Умій примусить Серце, Нерви, М'язи, Позбавлені снаги, тобі служить</i>	<i>Якщо ти змусиш Серце, Нерви, Жили Служити ще</i>	<i>Якщо ти змусиш Серце, Нерви, Жили служить тобі</i>
<i>There is nothing in you</i>	Оказіоналізм	<i>Коли триматися немає сили</i>	<i>Коли душа згорає вся одразу</i>	<i>Коли уже в тобі усе згоріло, вигасло</i>	<i>Коли бракує сили</i>
<i>Keep your virtue</i>	Оказіоналізм	<i>Коли в юрбі шляхетності не губиш</i>	<i>Собою залишайся</i>	<i>Гідно річ вести</i>	<i>Як ти шляхетний</i>
<i>Nor lose the common touch</i>	Втратити зв'язок [1, с. 629]	<i>А будши з королями – простоти</i>	<i>Гідність зберігай</i>	<i>Не втрапиш простоти</i>	<i>Як ти простий</i>
<i>Count with you</i>	Мати велике значення [1, с. 242]	–	–	<i>Якщо усі рахуються з тобою на відстані, яку відміриш ти</i>	–
<i>None to much</i>	Не дуже [1, с. 696]	–	–	–	–
<i>Fill the unforgiving minute</i>	Робити те, що треба в дану хвилину [1, с. 331]	<i>Коли ти знаєш ціну щохвилини, коли від неї геть усе береш</i>	<i>Нехай секунда кожна у хвилині тебе веде до вірної мети</i>	<i>Ущерть наповниш біг хвилини снагою дум, енергією дій</i>	<i>Свій шанс єдиний зможеш віднайти</i>

Як бачимо, українські поети-перекладачі при інтерпретації літературної фразеології послуговуються, насамперед, дескриптивною перифразою, рідше – okazіональним перекладом, ще рідше вживають фразеологічний аналог. Однак найбільший інтерес викликає, власне, тлумачення авторських новотворів. Так, у прикладі *Not make dreams your master* бачимо okazіональний переклад у всіх без винятку перекладачів, що допомогло адекватно відтворити емоційно-експресивну картину першотвору. Кіплінгівську ідіому *Make a trap for fools* передано в українських варіантах дескриптивною перифразою, що вмотивовано стилістично та контекстуально. Вираз *Make one heap of all your winnings* теж інтерпретовано

описово, причому абстрактне слово *winnings* (перемоги) подано як цілком матеріальне: *надбання; все найкраще, що ти маєш; все; все, твоїми створене руками*. Оказіоналізм *There is nothing in you* в перекладах М. Левіної та Є. Сверстюка передано іншим трансформованим фразеологізмом *горить (горіло) біля серця* [5, с. 161], що експресивно загострює й актуалізує авторський вираз, а В. Стуса та М. Стріхи – дескриптивною перифразою. Контекстуальний переклад авторського новотвору *Keep your virtue* маємо у всіх перекладачів, окрім В. Стуса, який вдало використав власну ідіому задля художньої виразності.

Необхідно звернути увагу на те, що зазвичай у перекладах фразеологізми зустрічаються частіше, ніж в оригіналі. Це відбувається завдяки тому, що вживання фразеологічних виразів в іншомовних інтерпретаціях значно ширше, ніж просто відображення ідіом оригіналу. Тобто перекладачі самі творчо вводять фразеологізми у мовну тканину твору, інтерпретуючи їх відповідно до теми, контекстуально перетворюючи, надаючи їм нових емоційних відтінків, чи навіть створюють власні ідіоми, хоча в тексті оригіналу вони відсутні. Однак для поезики Р. Кіплінга характерне активне використання індивідуальних новотворів, що є джерелом образності, експресивності його творів. Кількісне співвідношення між неологізмами вірша «If» та його україномовних інтерпретацій майже однакове, що ще раз доводить творчу суть поетичного перекладу. Усі перекладацькі okazіоналізми та okazіональні трансформації фразеологізмів не є випадковими, а вмотивовані стилістично та контекстуально:

Стус	Левіна	Сверстюк	Стріха
<i>Піддаєшся злому. Облуда Щастя й машкара Нещасть. Правди пильнувати</i>	<i>Вдайся до брехні. Думки завжди обстоюй тихо. В безодню марних мрій не поринай. Докупи сили і думки збери. Душа згоряє. Веде до вірної мети. Світ до ніг твоїх полине</i>	<i>В мрійництво не впасти. Сприймеш як дим і вітер на віку. В тобі усе згоріло, вигасло</i>	<i>Прибирався у святенькі шати. Віддався на ласку. Коли бракує сили. Якщо на тебе не зведуть облуди</i>

Зауважимо, що лише М. Левіна у перекладі останніх строф *Yours is the Earth and everything that's in it* використала трансформований фразеологізм *Світ до ніг твоїх полине – падати (кидатися) / упасти (кинутися) в ноги* [5, с. 480], що дозволило зробити поетичну кінцівку емоційно теплішою та сердечнішою, що не зовсім збігається з твердою, а подекуди і жорсткою експресією кіплінгівського вірша. Хоча, напевно, жоден з українських перекладів не передав повною мірою філософського кредо англійського автора, бо в перекладачів є своя історія, культура, традиції, світовідчуття, що не могло не позначитись на рецепції та інтерпретації твору Р. Кіплінга.

Отже, як бачимо, інтерпретуючи фразеологізми, перекладачі не лише адекватно передають їхню семантику, емоційно-експресивне наповнення, а й зберігають національно-культурний зміст і характер. Тому ця розвідка дозволяє зробити висновок, що серед багатьох способів перекладу фразеології найкраще для відтворення її етнозabarвлення підходять методи дескриптивної перифрази та okazіональний, що включає в себе власне індивідуальний фразеологічний новотвір чи фразеологічну трансформацію. Кожен художній текст вимагає особливого підходу до передачі ідіом із однієї мови на іншу, адже, по суті, відбувається переклад із однієї культури, ментальності на іншу.

#### Список використаних джерел

1. Англо-український фразеологічний словник. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2005. – 1056 с.
2. Дзюба І. Не окремо взяте життя: Документальна повість / І. Дзюба // Київ. – 2006. – № 1. – С. 15–137. – № 2. – С. 33–113.
3. Зорівчак Р.П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / Р.П. Зорівчак. – Львів: Вища школа, 1983. – 176 с.
4. Макаренко О. Парадокси хрестоматійного вірша / О. Макаренко, М. Новикова // Всесвіт. – 1989. – № 5. – С. 111–116.



5. Словник фразеологізмів української мови. – К.: Наукова думка, 2003. –1104 с.
6. Телия В.Н. Что такое фразеология / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1966. – 93 с.

### References

1. *Anhlo-ukrainskyi fraseolohichnyi slovnyk* [English-Ukrainian Phrase-Book]. Kyiv, Znannia, KOO, 2005, 1056 p.
2. Dziuba, I. *Ne okremo vziate zhyttia: Dokumentalna povist* [No individual life: Documenta-ry story]. Kyiv, 2006, no. 1, pp. 15-137, no. 2, pp. 33-113.
3. Zorivchak, R.P. *Fraseolohichna odynytsia yak perekladoznavcha katehoriia* [Phraseologi-cal unit as translation category]. Lviv, Vyshcha shkola, 1983, 176 p.
4. Makarenko, O., Novykova M. *Paradoksy khrestomatiinoho virsha* [Paradoxes of textbook verse]. Vsesvit – Universe, 1989, no. 5, pp. 111-116.
5. *Slovnyk fraseolohizmiv ukrainskoi movy* [Ukrainian Frase-Book]. Kyiv, Naukova Dumka, 2003, 1104 p.
6. Teliia, V.N. *Chto takoie fraseologiya* [What is praseology]. Moscow, Nauka, 1966, 93 p.

В статье рассматриваются проблемы иноязычной рецепции и интерпретации фразеологизмов стихотворения Р. Киплинга «If». Указывается, что именно национально-культурная коннотация фразеологии является основной проблемой при ее иноязычной интерпретации, которая имеет не только языковедческий, но и ярко выраженный литературоведческий аспект. Среди способов перевода фразеологизмов предлагается отдельно выделять окказиональный метод, как такой, что адекватно воспроизводит эмоционально-экспрессивную картину подлинника, его национально-культурную специфику и свидетельствует о творческой сути поэтического перевода.

*Ключевые слова:* фразеология, рецепция, интерпретация, перевод, окказионализм, дескрип-тивный перифраз.

The article deals with the problem of foreign language reception and interpretation of phraseology in R. Kipling poem «If». It is claimed that it is the national cultural connotation phraseology is a major problem in its foreign language interpretation, which has not only linguistic, but also literary aspect. Subjective reception of original poetry and personal approach to its foreign language interpretation is the main reason why the work becomes the translation. Phraseological units in original text and its translations are not only widely used but are key elements of the context and have important compositional role Among the ways of phraseology translation occasional method is offered such that reflects the emotional and expressive picture of the original, its national and cultural specificity, and shows the creative nature of poetic translation. The translator is often a poet and interpreter in one person. The proportion between neologisms in the poem «If» and its Ukrainian interpretations is almost identical and it shows the creative essence of poetic translation. It is proved that all occasional transformations of phraseology are not random, but motivated stylistically and contextually. It is said that every text requires a special approach to idioms interpretation from one language to another because it is interpretation from one culture to another.

*Key words:* phraseology, reception, interpretation, translation, occasional method, descriptive para-phrase.

*Одержано 23.03.2015.*

## IN MEMORIAM

### ПАМ'ЯТИ МИХАИЛА ГИРШМАНА



**«Белеет парус одинокий...»  
Памяти ученого М.М. Гиршмана**

Поздняя весна 2015 г. Донецк. Не стало М.М. Гиршмана. Он долгие годы был символом интеллектуальной жизни Донбасса, его имя – знак донецкой филологии, теории литературы, идеи которой уважают гуманитарии постсоветского научного пространства. Но это общее, хорошо известные и уже давно неоспоримые истины. Его не стало. И память заставляет обращаться не к этим идеям, а к сокровенному: к тому, что только для тебя значит учёный, у которого учился многие годы. Эта сокровенность воспоминаний, построенная на игре памяти и забвения, создаёт неповторимый образ прошедшего, ощущения от пережитого. А. Ассман в одной из последних книг, точно названной «Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика», определила забвение целенаправленной стратегией и определённым ресурсом, которым пользуется

культура и человек, защищаясь от пережитого. Но иногда забвение – это и способность достойно сохранить память о событиях минувшего.

Зима 1975 г. Вечер. Я совсем маленькая. Пытаюсь заснуть рядом с мамой – студенткой-филологом. Понимаю, что просить рассказать сказку нельзя: мы прошли их давно в каком-то УНТ, прочитать сказки Пушкина или Лермонтова тоже не стоит просить – мне их уже читали, когда мы готовились к экзамену по русской классической литературе, а Горького – совсем недавно. Может быть, мама прочтёт из той толстой книги на коленях? Слышу ответ: Нет. Ты не поймешь – это теория литературы у Гиршмана. Пытаюсь спросить, что такое теория-литературы-у-Гиршмана. Получаю ответ: Это очень страшно. Спи.

Сентябрь 1984 г. Воскресный день. Областной Дом пионеров. Заседание Малой Академии наук. Старшеклассники всей области выбирают, кем хотят быть, с серьезным видом знакомятся с университетской профессурой, которая с торжественным выражением лиц рассказывает о профессиях юристов, экономистов, физиков, филологов, историков. Я уже записана в группу «Юный экономист». Собеседование удачно пройдено. Выбор сделан. Иду мимо соседней двери, из которой слышу мелодичный, сильный, выразительный мужской голос, читающий «Белеет парус одинокий...». Тихая любовь к филологии заставляет остановиться. Мама пытается увести меня. Но что страшного в том, что я только послушаю, как читаются стихи? Мама качает головой: войдешь в эту дверь – станешь филологом.

Февраль 1987 г. Семинар на филологическом факультете Донецкого государственного университета, собравший всех желающих студентов, преподавателей. Всё тот же сильный, выразительный голос – голос Гиршмана вещает: весь мир лежит на плахе. Надо ответственно понять: Айтматов уловил тот тонкий и точный образ, который характеризует нашу современность. Совість личности – единственное, что может и призвано спасти наш мир, почти утративший опоры нравственности и морали. Их выбор – удел поистине сильных, способных подняться над суетой и соблазнами, избежать плахи малодушия, предательства и аморальности. Большая аудитория молчит. Она стала слухом, как бывает почти всегда, когда выступает Гиршман.

Весна 1989 г. Собрание третьекурсников. Происходит невиданное для университета: Гиршман добился трехлетней специализации по художественной культуре. Для 5 отобранных студентов их последний – шестой год обучения – будет на философском факультете МГУ им. Ломоносова. А три года перед этим – лекции кафедры теории литературы и прежде всего самого Гиршмана. Прослушивание записей лекций Мелетинского, Гаспарова, Иванова..., сделанные на больших бобинах и пересланные из Москвы друзьями Гиршмана. А еще чемоданы книг, привезенные им после конференций, и строгие вопросы: а Вы уже прочли новую книгу Бочарова? А со статьей Михайлова в последнем номере «Контекста» разобрались? Неужели Вы еще «Одиссей», посвященный школе Анналов, не видели? Отвечать отрицательно – стыдно, как и лгать, что читал-разобрался. Надо успевать. Если хочешь стать профессионалом. Так постоянно говорит Гиршман.

Зима 1991 г. Экзамен по теории литературы. Теперь понимаю на собственном опыте, что «теория-литературы-у-Гиршмана» – это действительно страшно. Страшно и стыдно не знать, не разобраться, недочитать, недопонять. Возле аудитории замершая толпа обреченных пятикурсников: простым заучиванием или пафосом громких имен и надерганных умных цитат не получится сдать. Надо показать понимание предмета. У редких людей выходит с 1-го раза, у кого-то это получается с 3-4-го, а у некоторых – и с 7-9-го раза. Но так готовят специалистов. Так отвечают за свою подпись в зачетке и оценку в дипломе.

Осень 1998 г. Гиршман правит в очередной раз мой автореферат кандидатской диссертации. Нет, он не мой научный руководитель. Но заведующий кафедрой, он профессиональный ученый, отвечающий за то, что выходит в мир с нашего факультета. То, что он не выпускает «полуфабрикаты», и студенты и аспиранты давно знают. Мы посмеиваемся, подсчитывая, сколько вариантов авторефератов было у каждого из нас, прежде чем нам разрешили их показать приличным людям.

Весна 2002 г. Я готовлю проспект докторской диссертации. И снова не к Гиршману, а теперь в докторантуру КНУ им. Шевченко, и не только по теории литературы, но еще и по журналистике. Но не показать Гиршману, не получить его оценку – быть неуверенной в направлении, не пройти проверку профессиональным ОТК.

Декабрь 2009 г. Москва. Конференция в ИМЛИ. Мой доклад. Гиршман внимательно слушает, сидя рядом с Тамарченко. Две легенды смотрят на меня, в очередной раз, заставляя почувствовать, что теория литературы – это всё-таки страшно. Тогда я еще не знаю, что в последний раз вижу и слушаю обоих.

Июнь 2015 г. Летняя гроза за окном. Вот я и пережила в очередной раз диалог со своей памятью и забвением.

*Элеонора Шестакова,  
доктор филологических наук, Донецк*

### **Целостность как глубинное единство: донецкая и уральская филологические школы в свете теории М.М. Гиршмана**

Мне довелось увидеть Михаила Моисеевича всего два раза: на одной из давних конференций я слушала его доклад, второй раз он был у нас в Екатеринбурге то ли на заседании диссертационного совета, то ли на семинаре. Но имя М.М. Гиршмана всегда было для меня среди самых авторитетных и известных еще со студенческих лет. Михаил Моисеевич запомнился мне очень интеллигентным, располагающим к себе, открытым – настоящим филологом. Создатель и многолетний лидер нашей кафедры в Уральском государственном педагогическом университете Наум Лазаревич Лейдерман хорошо знал Михаила Моисеевича, чувствовал в нем человека, близкого по духу и по методологическим подходам к литературе. Свое уважение к коллеге он передал и нам. В трудах М.М. Гиршмана неизменно преобладал интерес к художественности литературы; содержательная и структурная составляющие рассматривались в единстве, в аспекте тех функций, которые отведены им в порождении чудесного эффекта образности.

На первом курсе мы знакомим студентов с феноменом целостности художественного произведения, опираясь, в том числе, на идеи книги М.М. Гиршмана «Литературное произ-

ведение. Теория и практика анализа» (1991). Ученый настаивал на необходимости рассмотрения художественного произведения в триединстве инстанций автора – героя – читателя, образующих динамичное поле взаимодействий. С этой точки зрения, художественное произведение есть процесс взаимоперехода художественного мира в текст (для автора) и текста в художественный мир (для читателя), процесс вновь и вновь возобновляющегося смыслообразования. Произведение – не застывший текст, но снова и снова осуществляющееся событие создания – созерцания – понимания художественной целостности. Размышляя в том же направлении, что и М.М. Бахтин, М.М. Гиршман подчеркивал, что элементы произведения не являются изначально, а становятся художественно-значимыми в процессе развертывания художественной коммуникации. Вторая важная идея, которую мы стремимся донести до студентов, это различие понятий «целое» и «целостность». Целостность (воплощающая полноту бытия) есть то, что связывает обособленные элементы произведения, обнаруживает их глубинную неразрывность; целое – то, что являет собой и через себя породившую его целостность. Такой взгляд на произведение, помимо теоретической продуктивности, имеет и самое непосредственное отношение к методике преподавания литературы, особенно в средних классах школы: мы можем анализировать целостность произведения через эпизод, поскольку любой компонент несет в себе закон целостности. Особенно актуальность эта идея приобретает сейчас, когда учащимися почти утрачен навык чтения больших текстов, да и часы, отводимые на литературу, неуклонно сокращаются и в школе, и в вузе.

В практикуме по поэтике (на втором курсе), когда мы стремимся конкретизировать ранее полученные теоретические знания путем применения их в той или иной частной методике анализа произведения, одно из практических занятий базируется на книге М.М. Гиршмана «Ритм художественной прозы» (1982). По мысли ученого, именно ритм обеспечивает целостность, единство многообразия, соединяет повторяемость и уникальность, необходимость и свободу. Студенты с увлечением подсчитывают колонны, но за этой «арифметикой» не теряется тонкость стихотворений в прозе И.С. Тургенева.

Затем мы снова обращаемся к работам Михаила Моисеевича уже на третьем курсе, в практикуме по жанрово-стилевому анализу произведений. Завершающий курс теории литературы, а у магистрантов – еще и курс истории отечественного литературоведения, позволяет увидеть идеи М.М. Гиршмана в контексте науки о литературе 1970–1990-х гг.

Мне кажется, что книги М.М. Гиршмана не только не утратили свою актуальность, но и, более того, дают нам взвешенные, продуктивные идеи сейчас, когда так много говорится о кризисе в литературоведении.

Личность Михаила Моисеевича сохраняет свое обаяние. Е.Г. Эткинд в «Записках незаговорщика», в «Барселонской прозе» не раз обращался к характеристике настоящего интеллигента. Комментируя публикацию переписки репрессированных М.К. Азадовского и Ю.Г. Оксмана, Ефим Григорьевич отмечал: «Их переписка – это, как сказано, увлекательный эпистолярный роман, но это и школа научной нравственности – школа для каждого из нас: вот как надо дружить в науке, вот как надо быть выше не только бытовых неурядиц, но и террористической государственной политики, направленной против науки и ученых! Не это ли отличает подлинную интеллигенцию? Высокая духовная позиция, внутренняя необходимость подняться выше собственных бедствий, сохраняя бескорыстную преданность культуре, своим идеалам, своим учителям, ученикам, братьям»<sup>1</sup>.

Память о М.М. Гиршмане, выдающемся ученом, прекрасном человеке, одном из наших учителей в науке, позволяет ощутить единое смысловое пространство нашей науки о литературе, ее целостность как глубинную неделимость самостоятельных научных школ, способных вести заинтересованный диалог устремленных к общей цели гуманизации человека и общества.

*Нина Барковская,  
доктор филологических наук,  
профессор кафедры литературы и методики ее преподавания  
Уральского государственного педагогического университета,  
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

1 Эткинд Е.Г. Поздние уроки [Электронный ресурс] / Вопросы литературы. – 1999. – № 4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/1999/4/etkind.html> (дата обращения 08.06.2015).

С любимыми не расставайтесь!  
С любимыми не расставайтесь!  
С любимыми не расставайтесь!  
    Всею кровью прорастайте в них, –  
И каждый раз навек прощайтесь!  
И каждый раз навек прощайтесь!  
И каждый раз навек прощайтесь!  
Когда уходите на миг!

*Баллада о прокуренном вагоне (А. Кочетков)*

С таким учителем, филологом и человеком, как Михаил Моисеевич Гиршман, трудно прощаться и невозможно проститься навек. Филолог, который являл собой «службу понимания», оставил всем своим ученикам завет любви – любви к Слову. Он всегда надеялся, что его ученики, несмотря ни на что и вопреки всему, смогут сохранить верность филологическому знанию и будут способствовать лучшему человеческому пониманию и взаимопониманию. Общим языком человечества для М.М. Гиршмана был, конечно же, язык поэзии, которая не должна покидать человека и способна даже в самое темное время «ословесить» нашу жизнь.

Михаил Моисеевич был целостностью, душой и разумом кафедры теории литературы и художественной культуры, которую он создал, как настоящий демиург, и развивал. Ощущая не только ритм прозы и поэзии, Михаил Моисеевич ощущал ритм самой жизни, ее стремительность и мгновенность, многогранность, многосмысленность. Он создал свой стиль – стиль общения и преподавания, открытый, артистичный, в высшей степени толерантный язык человека интеллигентного, которому хотелось подражать, потому что он служил для нас всех примером. Мудрость и глубина Михаила Моисеевича нравилась многим, он увлекал за собою не только зрелых коллег, но и студентов, даже школьников, которые приходили по средам в школу юного филолога, созданную Михаилом Моисеевичем Гиршманом и его женой – Дианой Васильевной Дубининой. Там в доступной форме, терпеливо, внимательно следя за реакцией аудитории, объясняли вещи сложные, например, то, что вхождение в область бытийности начинается с понимания онтологической целостности. И понимание между профессором Гиршманом и школьниками было возможно вследствие его доброты и чувства юмора. Благодаря этой школе и я полюбила филологию, и для меня эта наука стала делом всей жизни!

Кажется, что только вчера он читал нам стихотворения, проводил свои лекции, комментировал наши научные доклады, поощрял и поддерживал нас в непростых начинаниях и верил, всегда верил, в возможность наших свершений. Прорастая всей кровью в учениках, в своих многочисленных занятиях, Михаил Моисеевич горел и умел радоваться жизни, заражая и заряжая этим горением всех окружающих.

Мы любим, помним своего учителя и благодарны за то, *чему и как* он нас учил, и за то, что он просто был в нашей жизни! Ведь большая удача встретить человека исключительно, настоящего ученого в своем родном городе и быть сопричастным той школе, которую с такой бережной любовью создавал Михаил Моисеевич Гиршман!

Светлая память!

*Виктория Погоржельская-Любецкая,  
кандидат филологических наук,  
преподаватель кафедры русской филологии и зарубежной литературы  
Криворожского педагогического института  
Государственного высшего учебного заведения  
«Криворожский национальный университет»*

### **Нужные слова Михаила Моисеевича Гиршмана**

В рое воспоминаний о своем учителе (в самом высоком, восточном, смысле этого слова) я сосредоточусь только на одной черте личности этого разностороннего, неисчерпае-



мого, по-настоящему духовно богатого человека, каким был Михаил Моисеевич, – умения всегда найти для своих учеников нужные слова.

Причем это распространялось не только на какие-то трудные, решающие моменты судьбы, моменты профессионального самоопределения или душевного упадка, когда слово мудрого наставника решает, куда склонится чаша весов в ситуации жизненного выбора (а несколько таких решающих бесед у меня было, за что я благодарен Михаилу Моисеевичу).

Нужные слова, верные и поддерживающие, были у Гиршмана и для всякого повседневного случая. Они были доведены великим педагогом до уровня профессиональных формул, которые, однако, не превращались в лишние живого человеческого чувства штампы. Всякий раз эти слова, добрые, мудрые, иногда ироничные (но при этом все же конструктивные!), оживали в его устах, исполненные смысла и искреннего человеческого участия.

Как правило, это были цитаты из хорошо известных авторов или мыслителей, которые, однако, преобразованные личностью Михаила Моисеевича, как бы обретали новую неповторимую авторскую интерпретацию, а иногда были и просто его слова. Например, уставшим от писания конспектов студентам он мог сказать: «Рука бойцов колоть устала», и настроение поднималось. Наверное, все его подопечные помнят советы учителя взять что-либо «в светлое поле своего сознания» или его полушутя произносимое, «сначала дела общественные, а потом личные».

Мне, студенту, пребывающему на начальных курсах филфака в еще полудиком по филологическим меркам, состоянии, он постоянно повторял строчку из Окуджавы: «Не оставляйте стараний, маэстро!». Это было не нудно, хоть и назидательно, но как-то задорно. В самом деле, хотелось быть лучше, работать над собой.

Когда я мог не поступить в аспирантуру в силу не зависящих от меня обстоятельств (места могли просто не выделить), Михаил Моисеевич сказал, что, в крайнем случае, можно будет пойти сюда через год и добавил: «Это, конечно, драма, но не трагедия». Через некоторое время я подумал: в самом деле – не трагедия, отпустил ситуацию и благополучно поступил в том же году.

Когда я, с трудом справляясь с волнением, выходил на предзащиту своей кандидатской диссертации, а предзащита в нашем университете гораздо строже и по-научному принципиальнее, чем защита, в личной беседе мой наставник с улыбкой напомнил слова Бертольда Брехта:

*Плохой финал заранее отброшен*

*Он должен, должен, должен быть хорошим!*

Волнение, причиной которому были кое-какие подводные камни, имеющие место тогда в нашем научном сообществе, как рукой сняло. Слова вроде бы простые, но Михаил Моисеевич умел сказать простое как-то по-особенному. Может быть, ему помогал его природный артистизм или умение прекрасно читать стихи, но вернее то, что дело было не в словах, а в нем самом.

Однажды, будучи еще студентом, я обсуждал с Михаилом Моисеевичем свой доклад на конференции. Там было что-то об онтологии творчества и о бессмертии, которое обретает художник в творческом акте. Мой научный руководитель обратил внимание, что я слишком легковесно обращаюсь с понятием творческого бессмертия: «Бессмертие-то это особое», – сказал тогда Михаил Моисеевич. Сегодня его уже нет с нами, но я уверен, что особое бессмертие – прежде всего продолжение в своих учениках, в длящейся жизни научной школы, которую он основал, – М.М. Гиршман обрел.

*Олег Миннуллин,  
кандидат филологических наук,  
старший преподаватель кафедры теории литературы  
и художественной культуры  
Донецкого национального университета*

## ПАМ'ЯТІ ТАМАРИ ДЕНИСОВОЇ



**Тамара Наумівна Денисова.  
Душа філології безсмертна**

Кожна професійна спільнота може нормально існувати, доки в ній є особистості, котрі визначають моральні й фахові принципи, на які рівняються причетні до неї індивіди. Авторитет цих особистостей ґрунтується не на посадах, а на силі інтелекту, на моральних і лідерських якостях. Вони нічого спеціально не роблять для того, щоб посісти місце поважних осіб, але живуть і діють у такий спосіб, що навколо них формується аура, яка мобілізує спільноту на самовдосконалення. У повсякденному житті вони виявляються необмежено щедрими і відкритими, дбають про безперервність традиції, роздають свої ідеї, безцінний досвід. Суперечливі й парадоксальні, але завжди послідовні у реалізації своєї місії, вони уособлюють душу професії. Саме такий високий статус в українській філологічній науці особисто для мене

завжди мала і матиме Тамара Наумівна Денисова.

Ми познайомились 1992 р. на конференції в Чернівцях, присвяченій створенню предмету «Зарубіжна література» в середній школі. Це був мій перший виступ після захисту кандидатської дисертації і перший виступ в Україні взагалі. Нікому не відомий молодий науковець, я побачив себе у програмі в пленарному засіданні поряд із Д.В. Затонським. Тоді в Чернівцях зібралися практично всі знакові постаті українського літературознавства, і Тамара Наумівна була серед них. Я пішов виголошувати свій текст. Тамара Наумівна підтримала мене під час дискусії, а потім сердечно порозмовляла зі мною. Та зустріч поклала початок нашому творчому спілкуванню.

Протягом усіх 1990-х років, коли закладалися методологічні основи предмета «Зарубіжна література» і розпочалося герменевтичне оновлення українського літературознавства, я мав щастя бачитися з Тамарою Наумівною часто і регулярно. Значення її діяльності для становлення нової інтелектуальної атмосфери в українському літературознавчому просторі було колосальним. Мова йде і про перші антології творів світової літератури, які Тамара Наумівна створювала разом із Г.М. Сиваченко, і про дискусії з приводу змісту програм і підручників для шкіл, і початок діяльності Центру американських студій, і проведення перших симпозіумів і конференцій, присвячених нікому тоді не відомому постмодернізму. Україна не тільки прочитала, а й побачила класиків світової літературознавчої думки.

Тамара Наумівна принесла принципово нове розуміння дослідницької діяльності. Вона особистим прикладом продемонструвала, що за сьогоденних умов науковець повинен розуміти, що він сам для себе має стати менеджером знань, що треба приділяти увагу організації інфраструктури виробництва досліджень, що слід вчитися академічній солідарності, без якої неможлива ефективна співпраця, а також розвивати в собі навички проектного мислення. Саме за цими принципами був побудований Центр американських студій, завдяки якому ми сьогодні маємо розвинену школу американістики. Під прямим науковим керівництвом Тамари Наумівни або з її благословення десятки дослідників захистили докторські й кандидатські дисертації, написали підручники і посібники, радикально оновили зміст і форми викладання американської літератури в університетах. Тамара Наумівна Денисова довела, що можливо все, треба тільки не шкодувати сил і часу, грамотно й послідовно робити свою справу.

На початку 2000-х рр. я опинився у стані творчої безвиході, вихід з якого підказала мені Тамара Наумівна. Протягом 1990-х рр. у мене практично не було можливості займатися іспаністикою. Я навіть практично втратив іспанську мову. Під впливом «успіхів» підручникотворення, а також під враженням першого знайомства з університетською системою США я вирішив написати докторську дисертацію з освіти. Але тоді мені вистачило розуму порадитись із Тамарою Наумівною. Цю розмову на її кухні я не забуду ніколи. У властивій їй прямій манері вона казала мені: «Не ходіть туди! Ну написали Ви свої підручники, ну засвітились, і досить! Кидайте це. Яка освіта? Ви літературознавець. Вам треба займатися іспаністикою. У вас у руках реальна справа. Пишіть проект і подавайтесь на програми обміну в США та Іспанію!». Моя подальша біографія розвивалася за тим сценарієм, який ми тоді склали. Я здогадуюсь, що, крім мене, чимало було таких, хто також вилітав окрилений із тієї кухні.

Найбільше враження на мене справили останні роки життя Тамари Наумівни. Не варто тут писати, як терзали її втрати і хвороби. Скажу тільки, як дивувала і дивує сила її духу, який мобілізував тіло на звершення: виходили книга за книгою, кожна з яких вирізняється чіткою виваженістю, ідейною щільністю і класичною прозорістю викладу. Останні роботи Тамари Наумівни – це, без перебільшення, подвиг і незабутній приклад самовідданості науковій праці, гідний наслідування.

І ще одна деталь. За два місяці до фінальної розв'язки я несподівано почув її голос у телефонній трубці: «Олександр Вікторовичу! У однієї нашої колеги невдовзі ювілей. Уявіть собі, що жодна людина не написала рецензію на її останню книгу! Треба виправити цю історичну несправедливість!». Я засів за рецензію і, як домовлялися, надіслав її в обумовлений термін на електронну адресу Тамари Наумівни. У відповідь – мовчання (я дізнався через колег, що вона вкотре потрапила до лікарні). Через певний час Тамара Наумівна написала, що загалом текст рецензії їй сподобався, але, як завжди, дала мені поради, як його покращити. Це було приблизно днів за двадцять до того моменту, коли смерть забрала її назавжди. Тепер я знову і знову запитую себе: «Чи вистачило б мені сил, якщо б мене так скрутили хвороби, думати про інших, дбати про виправлення “історичних несправедливостей”, піклуватися про колег? Скільки у філологічному цеху таких, хто може так вчинити?».

Чи боявся я її? Звичайно, так. Тому що знав, що дістану, незважаючи на регалії, звання і посади, якщо напишу халтуру або виголошу неякісну доповідь. Тамара Наумівна Денисова належала до тієї когорти людей, до спілкування з якими ще треба було дорости. Разом із нею, на жаль, пішла ціла культура наукової праці, життя, думання, дихання. Але я вірю в те, що її можна зберегти, якщо усвідомити, що страх (я б назвав його благоговійним) перед тими, хто розумніший, міцніший, благородніший за тебе, – це дуже корисна емоція. З неї починається виховання людини і професіонала.

Тамари Наумівни Денисової немає з нами, але у нашій пам'яті залишилися її моральні й дослідницькі імперативи, з якими ми можемо зв'язати наші слова і вчинки, її світлий образ, її душа – душа нашої філологічної науки.

*Олександр Пронкевич,  
доктор філологічних наук, професор,  
директор Інституту філології  
Чорноморського державного університету імені Петра Могили*

### **Тамара Наумівна Денисова: метр і наставник**

У постаті Тамари Наумівни Денисової щасливо та гармонійно поєдналися якості непересічної особистості, оригінального, глибокого, проникливого літературознавця та турботливого, а разом з тим, і вимогливого вчителя.

Її вимогливість перш за все була спрямована на власну професійну діяльність. Тамара Наумівна ставила перед собою високі, амбітні цілі, вона щиро та пристрасно вірила, що культурний досвід відносно молододі, але такої духовно багатоді і безмежно різноманітної країни, як США, може і повинен стати важливим уроком для розбудови незалежної України,

що осягнення протиріч і здобутків американського поступу на шляху до демократії і свободи є *conditio sine qua non* для модерної України. Недаремно у «підсумковій» (у цьому евфемізмі в Передмові до «Вибраних статей», як у краплі води, спресовано усю її мужність, достоїнство і гордість) Тамара Наумівна атестує себе як «українського американіста часів незалежності». В усіх її монографіях і розвідках, чи йшлося про романтичну поетику в реалізмі, екзистенціалізм, американських романістів ХХ ст. чи постмодернізм, неодмінно простежується проблематика відносин індивідуума з державою, модуси їх взаємовідштовхування і притягання, неминучий конфлікт, болісні трагедії та способи подолання алієнації людини в буржуазному соціумі (і в марксистському, і у флорберівському розумінні слова «буржуазний»). Але немає пророка у своїй Вітчизні...

Мені здається, що осягнення і систематизація її наукових концепцій, стратегій і здобутків потребуватиме певного часу. Але вже сьогодні, коли ми у невимовному сумі та глибокій скорботі згадуємо нашу дорогу Тамару Наумівну, можемо впевнено засвідчити, що одним з найзначніших результатів її науково-педагогічних проектів став самостійний і самобутній «почерк» української літературознавчої американістики, якій притаманні власні модуси, акценти та домінанти, своя «мова».

Пошук цього власного голосу і місця у глобалізованій індустрії гуманітарних досліджень без зайвого поспіху, скрупульозно і серйозно відбувався у Школі американської літератури, яку Тамара Наумівна заснувала двадцять років тому. Це був волонтерський замисел, поклик душі істинного вчителя, який палко бажав поділитися з учнями й однодумцями своїм унікальним досвідом, спрямувати їх до нових відкриттів і сприяти їхньому науковому зростанню. Сьогодні, в умовах тотальної дискредитації й інфляції назв навчальних і освітніх закладів (чого варті, наприклад, «університет фізичного виховання та спорту» чи бездумно транслітерована «футбольна академія?»), Школа, заснована Денисовою, не ганялася за мішурними вивісками, а систематично і серйозно концентрувалася на студіюванні історії американської літератури – від записів перших поселенців до красного письменства сьогодення, уважному читанні текстів, обговоренні книг і осмисленні сучасних естетичних теорій.

Словом, Школа, заснована Денисовою, стала школою Денисової. Ця школа подарувала нам не тільки радість професійного спілкування, зібрала в одній аудиторії професорів і студентів, докторів наук і аспірантів, які приїздили для участі в засіданнях з усієї України. Це також була школа Денисової як приклад самовдосконалення, невтомної, багаторічної самовідданої праці, поєднання автодидактики з умінням налагоджувати контакти з провідними науковцями світового рівня, літературознавцями, за одним з улюблених висловів Тамари Наумівни, «вищої кляси».

Завдяки її енергії, лідерству й авторитету по обидва боки Атлантики ми отримали унікальну можливість спілкування з такими метрами американістики, як, наприклад, Іхаб Хассан, Еморі Елліотт, Олексій Зверев, Микола Анастасьєв. Пам'ятаю, як світилася від щастя Тамара Наумівна, коли ці знані науковці у різні часи приймали запрошення виступити на конференціях з американської літератури у Києві. А потім знайомства з американськими дослідниками переростали у дружбу, постійне листування і обмін статтями, як це стало з Іхабом Хассаном чи Біллом Феррісом. Пригадую, як ми частували Хассана і його дружину Селі у маленькому ресторанчику неподалік Львівської площі. Тамара Наумівна, яка завжди вельми самокритично оцінювала своє володіння англійською побутовою мовою, невільно розкрила мені секрет своєї «першої англійської». Коли я захоплено слухав спілкування метрів, вислів «перша англійська» зразу спав мені на думку. Згадав спогади Анни Ахматової, коли один англійський студент поскаржився, що погано розуміє Шекспіра з його архаїчною лексикою тощо, а поетеса відповіла, що Шекспір – це її «перша англійська». Так само і Тамара Наумівна, коли йшлося про письменників, художні школи, естетичні категорії, літературознавче теоретизування, вела розмову з Хассаном розпружено, розкуто та невимушено – це була її «перша англійська».

Школа Тамари Наумівни для мене особисто почалася задовго до організації Школи американської літератури, оскільки проф. Денисова була науковим керівником моєї кандидатської дисертації, а згодом – і науковим консультантом моїх подальших професійних пошуків. Як науковий керівник вона була доброзичлива і вимоглива, а іноді, як мені тоді здавалося, безжалісна. Вона постійно приносила в Інститут літератури виписки і нотатки

із книг, які стосувалися моєї дисертації. Одного дня вона «ганяла» мене по списку таких монографій, і з'ясувалося, що всі вони були «білими плямами» моєї підготовки. Присуд наукового керівника був реплікою з «Трьох сестер Чехова: «В Москву, в Москву!», хоча поїздка до московських бібліотек тоді в мої плани не входила і здавалася мені невчасною.

Спілкування з Денисовою – науковим керівником з роками стало стосунками з наставником – мудрим, щирим, принциповим. Мені пощастило познайомитися з сім'єю Тамари Наумівни – чоловіком, Михайлом Митрофановичем, який, як мені здавалося, ніколи не залишав свій «бойовий пост» – кульман у вітальні, і дочкою Наталкою – привітною і напорчуд ерудованою.

Це був гостинний і щедрий дім. Змалку мій син обожнював приходити в гості до Тамари Наумівни і гратися з котятами, для кожного з яких Михайло Митрофанович майстрував «персональні» іграшки. Якось ми поверталися з гостин на Ленінградській площі, і він по-дитячому несподівано каже: «А знаєш, Тамара Наумівна дуже добра і розумна. А ще в неї гарне почуття гумору».

Напевно, йому було що сказати і через багато років, на початку весни цього року, коли ми заходилися допомогти Тамарі Наумівні дістатися з авто до ліфту після повернення з реанімаційного відділення. Тепер він міг би помітити, що Тамара Наумівна незрівнянно мужня і горда людина: до квартири вона дісталася таки сама, навідріз відмовилася від того, щоб ми її підтримували під руки. Наша допомога обмежилася тільки тим, що Максим переставляв стілець, на який вона сідала для перепочинку: Тамара Наумівна була самодостатньою завжди і в усьому, навіть у час, коли могла пересуватися лише за допомогою «ходунків».

Її безпрецедентна відповідальність завжди викликала подив, але епізод вересня 2013 р. запам'ятається назавжди. Тамара Наумівна перенесла широкий інфаркт і її доправили до реанімації 2-ої обласної лікарні. І навіть за таких обставин вона начитувала на диктофон (переборюючи біль і, звісно, потайки від лікарів) відгук офіційного опонента докторської дисертації, який вона не встигла закінчити вдома.

Тамара Наумівна Денисова – визнаний метр і талановитий організатор української науки, відданий і принциповий дослідник, який відкидав фальш і квазінауковість, щедрий і щирий наставник, душевна теплота і прихильність якого не означала амікошонства, – залишиться для нас, її колег і учнів, прикладом високого професіоналізму та людської гідності.

*Олександр Гон,  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри іноземних мов  
Інституту міжнародних відносин  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*



## ABSTRACTS

УДК 821.09

S. Abdulazizova

### PECULIAR FEATURES OF VICTOR HUGO'S WORKS

In last years of the progressive romanticism in the period of Restoration Victor Hugo and his contemporaries contributed to the liberation of the French poetry spirit from the restrictions of classicism, from its representatives and their mere works. The period of the 1830s on threshold of the Revolution, subsequently resulted in the social progress, witnessed Hugo's works of more diverse and intensified nature. He tried to write poetry and drama as well as in prose. Considering the variety of genres the great French romanticist applied to, the usage of the oriental motifs was a significant step in his creativity.

However, speaking about the national and oriental flavors in Hugo's poetry, prose and drama and their meaning, one more peculiar feature is worth emphasizing: at the beginning of his creative activity the great French romanticist depicted modern life in the form of small works, landscape sketches. With the help of them, a national reader could find out about the past life of the country located far away from his own.

Typical was the fact that Victor Hugo preferred to apply to a poetic material playing a key role in his artistic works, while depicting and unveiling the oriental theme. It is possible to state that, in general, he began writing using oriental themes by means of which he rendered oriental motifs on the grounds of the material analyzed.

УДК 811.161.2

V.V. Chempoyesh

### A MEANS OF EXPRESSING THE AUTHOR'S IDENTITY IN THE TEXTS OF THE SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL PADSTYLE

An article is devoted to researching of correlation between addressee and receiver in academic texts philological discourse. Describes the features of the means of expression of the author's identity in the texts of the scientific and educational padstyle. Identifying the main characteristics of the scientific and educational padstyle, describes the language means of expressing the subject in them.

Under the research and training pastile understand one of stilistica speech varieties of scientific functional style formed from a specific property inherent in the scientific style of language that serves the field of organizational learning and is characterized by generality and explicitly of presentation, conciseness, clear structural organization of texts, their conformity with the curriculum, the observance of didactic principles (consistency of reporting, consistency, accessibility, visibility, etc), by uniqueness, overall emotional and subjective-evaluative neutrality of language means, sold in oral and written genres, Dialogic in nature.

In the framework of scientific and educational texts, educational activities directed at the author objective and consistent reflection of scientific information: all scientific facts, laws, rules, regulations, modern scientists and your own thoughts.

The identity of the author in texts of the scientific and educational padstyle represented by such language: sentences-explain the suggestions-clarifications, suggestions, comments, notes to the basic information. Address of the author to the reader, expressed by means of verbs: compare, for example; remember. The use of modal words: really, however, because, obviously, of course, certainly, indeed and so, also attracts the reader's attention, complements the author's point.

УДК 82.01

Ye.M. Chernovanenko

### RHETORICALITY AND ARTISTRY AS TWO FORMS OF AESTHETIC EXPRESSION IN LITERATURE

Modern literary critics are more and more accepting the concept, according to which the European literature was of the rhetoric type, dating back from the times of Aristotle (in the case of Eastern Slavic literature from the 11<sup>th</sup> century) till the times of Hegel. As a result of radical changes in the European culture and civilization at the turn of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, literature transforms into new qualitative state which is a state of artistry (in Russian literature the transition from the state of rhetoricality into a state of artistry is highlighted in the book: I, 408-477). Thus, we believe that rhetoricality and artistry reflect the peculiarities of two historically and qualitatively different states in literature. So we are to specify the correlation between rhetoricality and artistry.

For obvious reasons, the term "rhetoricality" has not yet acquired the status of generally accepted aesthetic or literary category with the clearly defined meaning.

Given this fact, it is necessary to start from the category of "artistry" which has at least some features of the status in order to answer the question. When the scholars try to solve the problems of peculiar artistic na-

ture they usually correlate the artistic with the aesthetic. The artistic literature stems from the rhetoric literature (it is more evident in the European literature rather than in the Russian one). But this does not particularly mean that the artistic literature was naturally born by the rhetoric one. "Signs of artistry" in the rhetoric literature resulted from the anti-rhetorical tendencies in philological field.

Fiction is considered to be established when the European culture witnessed the unprecedented overturn, primarily stipulated by the fact that a European person realized his individuality, so he was not the "rhetoric person" any longer.

УДК 821.161.1

**M. Fgedyova**

#### **«A HERO OF OUR TIME» BY M. LERMONTOV: AUTHOR'S MYSTIFICATION AND NARRATIVE CONSTRUCTION**

The paper is aimed at analysis of the author's mystification which can take different forms in the novel by Mikhail Yuryevich Lermontov *A Hero of Our time*. The paper deals with the author's mystification as a narrative play between the author and a reader. This play takes place in several layers of the literary text which interlace and influence each other.

The specific position of the narrator in the literary text and the way the work is depicted is the essential shape of the author's mystification. Particular attention is paid to the depiction and function of the narrative masks of the protagonists in the novel. The narrative mask is perceived as a variation of the theatre costume and masking in the prosaic work – as the narrative play. Individual protagonists in the novel fulfil task of the narrative mask which they have been given in advance. In the novel we can observe different ways of masking of female and male characters.

Female characters are named directly by the author in the form of narrative mask which indicates and predestines their mission in the literary text. Their names are chosen in regard to their inner and appearance picture.

Male protagonists are masked in line with their appearance signs like their dress, social status or ethnicity as well as their uniform and its variation and character's attitude to it. The world in the uniforms opposes the world of civilians.

Acceptation and depiction of (one's) own and other's are a distinct element of the mystification in the novel by Lermontov.

УДК 82-32:002(081)

**T.V. Filat**

#### **FEATURES OF THE WORLD ART PICTURE ORGANIZATION IN I. SHMELYOV'S STORY «THE TURN OF THE LIFE»**

Artistic world of the story "Turn of life" created by Shmelyov has a natural (autumn day) and historical time (war), it disintegrates into the past time of events and the present one "event of telling", has a local, rural –social space, in the locus of which there are two persons: author-narrator and focalisator-narrator carpenter Mitriy, linked by a situation "narrator-listener". It is semantically saturated, populous and full of events, conceptually kaleidoscopic but united and integral.

In the story "Turn of life" artistic world is created not so much by a sum of "inserted histories" as by the concept, which unites them and is declared in the heading. Integrity of artistic world of the story is based on the unity of time and place. It is comprehended from "the point of view" of the narrator. The structure of narration of the story itself, based on "inserted histories", realizes main Smelyov's concept of life, which is complex, many-colored, being interrelated picture of people's existence, close to nature, but changed by a social factor – war. Carpenter Mitriy becomes the main bearer of this concept, but the latter is shared by author-narrator too. Though their world of language is different, it reflects various social-cultural level, they do not contradict each other, but are united by community of world perception.

УДК 821.161.1

**A.A. Gazizova**

#### **THREE SKETCHES**

Iconography was formed as a canon art with strictly defined subject, composition and images. These elements have been depicted in the same way from century to century. An ancient iconographer had to follow the sample without any novelties in the way of painting or in the interpretation of the content. There were special manuals, the Painter's Guides, of two types – «illuminated» or «explanatory». The illuminated manuals contained the tracings while the explanatory ones – the description of images. The technique how to prepare the wood for iconography had been ultimately defined.

Iconographer had to have a particular way of living mentioned in the guides and directions. Creative process started from the long fast, reflections in isolation, persistent attempts to visualize the images to be created.

So, there were strict regulations in the Painter's Guides how to depict the iconographic figures. The bylina characters are depicted with the help of the invariable epithets as well as the iconographic images are painted in the same clothes: the Saint is dressed in chasuble, prince in coronet and prince clothing, warrior armored in cloak. An infant has ascetic features as he is portrayed as a young adult.

There is an interesting method of depicting the multiplicity of figures and objects by means of a peculiar detail repetition on the background. Thus, army is represented by one or two warriors shadowed with the forest of helmets. A city requires the depiction of a church with the domes of churches behind.

УДК 821.09:141.33

O.V. Gorbonos, A.I. Kariukhina

#### **MYSTICAL WORLD AS A CONTINENT OF SPACE IN FICTION: HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS**

The article draws attention to the problem of the artistic realization of the mystical concept as one of the sides of literary creation, which always was in the limelight of researchers.

Its study interested experts in literature, religious figures, philosophers, culture experts. Among them we distinguish the figures of: A. Bely, E. Meletynsky, S. Bulgakov, V.S. Polikarpov, A.N. Ladova, G. Scholem, M. Eliade.

The analysis of their researches conducted in the article shows that in process of objective opening of the notion of "mystical" appeal to religious experience of Christianity, Judaism, paganism is one of the aspects of its study.

Its contents reveals the essence of the concepts of "mysticism" and "mystical" and emphasizes that mysticism – unconscious, irrational religious worldview deep-rooted in individual belief of human, that can not correspond to the principles of canonical doctrine, and mystical – in turn – something enigmatic, mysterious, supernatural, inexplicable. In fact, the inspiration in the art – a mystical contemplation, touching of another world or spiritual being.

The article draws attention to the fact that in the art a concept of "mystical" concerned the Greek mysteries associated with the cult of Dionysus and Demeter.

Its materials reveal that one of the earliest forms of mystical motives in literature attested by poetry of "mystics" Ekharda Meister, J. Tyler, G. size bed.

The article deals with the peculiarities of their use in the art of the Renaissance, the Enlightenment, the literary space of the XIX century and in the English literature of the Victorian era.

To this era devoted a big part of the article's material and emphasized that in Victorian age mystic becomes a part of cultural and everyday space in general, the tradition of leisure and we can conclude that such a fact of life XIX century England. had an impact on the development of literature of the Victorian era (the presence of motifs sleep, mirrors, portraits, dvosvittya, duality, deals with the devil, inevitable death of the English writer Dr. Paul. XIX century).

УДК 811.133.1

I.M. Horbach

#### **IMAGE OF AUTODIEGETIC NARRATOR IN THE NOVEL BY NICOLAS FARGUES**

The article examines the image of the narrator in the autobiographical novel and its role in the realization of the author's communication strategy. The following article gives an attempt to identify the features of the image of the narrator in the novel of contemporary French writer. The attention is paid to the autodiegetic narrator telling the story in the grammatical *first person*. The First person narration of the novel means that autodiegetic narrator is not only a part of the story in which he resides, but is also the protagonist. The unnamed autodiegetic narrator directly addresses the reader, tells about himself and other heroes, analyze its actions, feelings, makes conclusions. First-person narration invites the reader to enter into the narrative and to trust the narrator. The narration in the novel often runs ahead or returns to the past, for that matter, the sequence of presentation is not linear and is not coherent with the chronology of the events in the novel. The lack of logical coherence is caused by the change of direction of time, interruption of narration that are necessary elements of a reflection of the inner world of the narrator. The Present tense prevails in the narrator's discourse. The author uses the Present tense to render the story more vivid, to give the impression that narrated events are taking place in the here and now world. Monological form of speech makes the story more realistic. The narrator-protagonist in the novel conveys a subjective point of view, focuses the attention of the reader on the text space, engages him in an emotional communication. The material for analysis was novel *I was behind you* by Nicolas Fargues.

УДК 81.37

S. Ismailova

### PREDICATIVE CONSTRUCTIONS IN MODERN ENGLISH

There are finite and non-finite forms of the verbs in English. Finite forms of the verb express mood, tense, aspect and in several cases – person and gender. They can function in the sentence only as a predicate. Unlike finite forms of the verb, non-finite forms do not express person, number, mood and tense. These forms cannot function as a predicate, they have some different functions. This group is formed by the infinitive, gerund and participle and the elements combine the peculiarities of the verb and the noun (the infinitive, gerund) as well as of the verb and adjective (the participle).

Dual grammatical nature of the non-finite forms of the verb, verbal and nominative (or adverbial and adjectival), and their common usage in the predicative constructions have been considered by the grammarians.

Nevertheless, there are some peculiarities in the use of these forms which causes the theoretical difficulties, thus, they are still controversial for the scholars.

One of the main problem is the analysis of the gerund functioning as a subject which is expressed by the pronoun in the objective case and the noun in the nominative case.

УДК 821.112.2(436)

R. Kerimov

### NEW SIGHT AT THE RELATIONSHIP OF GASIM BEY ZAKIR AND MIRZA FATALI AKHUNDZADE

Gasim bey Zakir, a well-known representative of the Azerbaijani literature in the 19<sup>th</sup> century, had many friends not only from his native land, Karabakh, but also from abroad. Undoubtedly, we should mention Mirza Fatali Akhundzade, a prominent founder of the history of social thought and the Azerbaijani literature of the 19<sup>th</sup> century. Despite the fact that we do not have the detailed information about the time, place and consequences under which the friendship started, we can surely state on the grounds of some proven facts that their friendship is based on the good intentions, sense of nationality and humanity.

Due to the fact that Mirza Fatali Akhundzade held the important position in the government, he paid attention to every region of Azerbaijan, but, in particular, to Karabakh, which at that time was the most sensitive and troubled region. Some facts say that his first visit to Karabakh was in the 1840s. Although in this respect the opinions have divided, but studies show that he paid often visits to Karabakh in connection with official duties. So, he could get acquainted with many mostly educated people and then maintain personal contacts.

The works of the writer contain the detailed descriptions of life and lifestyle of the Karabakh people, so it is possible not only to state that he visited the region on the constant basis but also that he had lived there for some periods of time.

УДК 81'25 + 82.091

I.V. Limborsky

### TRANSLATOR AS A READER AND HIS INTERPRETATION OF A LITERARY TEXT (A COMPARATIVE APPROACH)

The most complicated problems in translation are receptions and interpretations of a literary text in “other” national culture that goes back to antiquity. Nowadays there are a lot of problems with transcultural transformations in different national literatures, especially, with their new type of interaction when “universal” is an essential factor of national literature discourse formation and “global” is a vast project that makes a national boundaries vague, helps to rethink a traditional place of some literatures in the world literature context. The translator is not only a person who is able to unite different cultural worlds, but also a special “medium” with a help of whom “strange” may exist in the boundaries of the “other” cultural experience.

A “reader” belongs to one of the most complicated categories of the theoretical poetics. He may get “an aesthetic pleasure from a text” (R. Bart) and embody the “national memory” (U. Eco); construct an aesthetic object – a literary text – according to the scheme set by the author (R. Ingarden) and fulfil immense potential of this text in the reading process (W. Izer); even participate in “proving of the particular preceding existence” in cooperation with the author (Bachelard). There is a thesis about “reader’s birth” on account of “author’s death” in a postmodern society (R. Bart).

A “reader’s expectations” (W. Izer) is a determinant factor for selection of literary texts for reading process then for translation. As the reason that motivated the translator to make a particular translation lay in his self-identification as the reader who may select a chain of literary texts according to his own aesthetic feelings. In addition, he has to define a strategic task what model of the text interpretation will be chosen and as a result what translation strategy will be chosen.

УДК 821.133.1

N.A. Litvinenko

#### LE GRAND MEAULNES BY ALAIN-FOURNIER AND THE PROBLEM OF ROMANTIC TRADITIONS

The beginning of the 20<sup>th</sup> century is marked with the intense aesthetic search, the works summarizing the epoch gone as well as looking for new paths. Here we can distinguish such works as the first part of Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* (*In Search of Lost Time*, 1913), Anatole France's *Les dieux ont soif* (*The Gods Are Athirst*, 1912), Romain Rolland's heroic lives, André Gide's novels (*L'immoraliste*, 1902), the drama works of Maurice Maeterlinck and August Strindberg, Guillaume Apollinaire's *Alcools* (1913). There is a shift and reconsideration of the aesthetic and moral principles, traditional values and paradigms. Published in 1913, the year before the author died, *Le Grand Meaulnes* seems to be out of the time.

Unlike the works stated above, the novel of Alain-Fournier appeals not to the future but to the past. It is based on the principles which seem to have lost their actuality in terms of the imminent culture crisis depicted particularly by Tomas Mann in *Der Zauberberg* (*The Magic Mountain*). Is it possible to refer to *Le Grand Meaulnes* as to aesthetic anachronisms, late bloomer being in blossom when the others faded away having left the aroma of reminiscence, the echo of images and inflorescence? The answer can be found at the intersection of aesthetic and hermeneutic modalities, at the point where the writer synthesizes the mass and the non-mass, the romantic and the non-romantic in the genre structure.

УДК 82.09

V.V. Lubetskaya

#### THE PROPHECY OF THE END OF THE WORLD IN THE NOVEL OF F. M. DOSTOYEVSKY'S «DEMONS»

The prophecy of the end of the world, which is contained in the novel of F. M. Dostoevsky's «Demons», is interpreted in this article. The world in the novel is presented at the moment of its destruction; it is voided of original entirety. The spirit possession of main characters of art work is considered; they godlessly departed from the true faith, totally immersed in utopian «idea», as well as other apocalyptic signs (violent death, suicide, mental illness). It is analyzed the title of the novel «Demons», which is not an allegory, but a direct indication of the spiritual character of the revolution.

Philosophical and religious problems of the novel «Demons» stands out as the most significant. Characteristically, that F. M. Dostoevsky was accused of «caricature» and excessive «fantasticity» of his heroes. However, it appeared that the writer is close to the truth. In «Demons» realism of F. M. Dostoevsky is defined as a deep, very special and peculiar, that intimately closed personal experience and artistic insight of the writer. F. M. Dostoevsky faithfully reflected the revolutionary madness, the division, which became the universal principle, so «the whole world» divided within himself, and the whole human broke up.

The involvement in the crisis has broken an «organic epoch». F. M. Dostoevsky raises the question of how to get out of the decaying and disintegrating life and depicts the problems of this decay in his novel. Pushing freedom and self-will, F. M. Dostoevsky shows how freedom, which became self-will for one, becomes tyranny for another. Contemplating worldly trifles and everyday events F. M. Dostoevsky always solved the last destiny of the human. Studying human personality, the writer reaches «the chthonic depths», «mysterious sources of the first being» (by G. Florovsky).

It was originally thought that the novel «Demons» was conceived as antinihilistic novel-pamphlet. But with the advent of Nikolai Stavrogin as the main character problems in a piece of art becomes more complicated. In the nature and fate of Nikolai Stavrogin it is visible apparent potency of «Man-God», which is fraught with danger and is reflected on the fate of others, realizing the chaos and nightmare demonic actions.

The tragedy of the heroes of F. M. Dostoevsky is not so much in falsity of their political aspirations, which became the confusion of the spiritual, but in the loss of the religious and moral condition of acts and in the open preference evil to good, the will of the Antichrist – to the will of God. Exactly this reading of the novel was adequately by F. M. Dostoevsky's intention.

УДК 821.161.2.09

L.K. Oliander

#### MEMOIRS MOTIFS IN YEVHEN SVERSTIUK WORKS: IDENTITY IN CONFRONTATION WITH INHUMANITY

Ye. Sverstiuk's specific method by which even mentioned everyday fact of writer's life becomes devastating argument against a totalitarian system is examined – including such work level as a text. Effectiveness of the writer's poetics which is like awakening of man in man is characterized. It is said that one of the cross motifs in Ye. Sverstiuk essays, based on his own life experience, is the motif of saving *honor of the name* and *honour of his nation*. Intertextual nature of the essay title «Pole chesti» («Field of Honor»), which directs the reader's thoughts



to the subtext, to Lesia Ukrainka's poems "Yakby vsia moia krov" ("If all my blood") and "O, yak tiazhko tym shliakhom khodyty" ("O, it is hard to go that way ...") and so on is analyzed. It is proved that under the totalitarian regime such subtext organization was the only possibility to provide the truth. The attention is focused on the fact that in Ye. Sverstiuk's book "Ne myr, a mech" ("Not peace, but a sword") concept of *human honor / honor of the nation* binds all essays in indissoluble unity, which should be taken by a single *hypertext*. Main position of the essays "Vasyl Stus. Mira prysutnosti" ("Vasyl Stus. The degree of presence") and "Batko" ("Father") in the system of literary whole is defined, where the Ukrainian national character and mentality are presented.

УДК 821.133.1

N.T. Pakhsarian

#### COMPLAINTS AND TEARS IN FLORIAN'S PASTORALE «GALATEA»

The key role of sensitivity topos in the culture of sentimentalism has been already determined, as there are a lot of researches related to this topic, especially in socio-cultural and psychological fields. Scientists believe that the appearance of courteous discourse (around the 1640s) resulted in the turn of reflection to catharsis, and the end of the 17<sup>th</sup> century saw the «liberation of tears» which is the reverence for crying in the culture of the 17<sup>th</sup> century, the religious dominant substitution with the view that tears are the sign of human sensitivity.

This stipulates the interest in the works Florian, unfortunately, gone unnoticed by the modern scholars. But the lack of attention to popular poet and novelist in his times can be explained as following. It was Anatole France who wrote about Florian in early 20<sup>th</sup> century and marked a change of taste among the readers: it seems surprising that contemporaries of pastoral fashion, dated the 1780s, found «Estella» or «Galatea» more important and congenial than «New Heloise» by Jean-Jacques Rousseau. Although the impact of Florian on the public mind was strong, but it did not last long. In addition, Florian-fabulist played a more significant role for his time than Florian-writer. The importance of Florian's prose seems to be more meaningful for the Russian reader than for the French one, as he is known to be a person, thanks to whose translation with some alterations, the Russian audience had an opportunity to read «Don Quixote» by Cervantes at the beginning of the 19<sup>th</sup> century. So Florian influenced the Russian sentimentalists substantially.

УДК 82.0

T.V. Polezhaeva

#### M. KOTSUBINSKIY'S NOVELISTIC TALE «HO»: GENRE-GENETIC AND POETIC OBSERVATIONS

The article deals with genre features stories and novels. Presented the traditional view of the term «fairy tale», highlighted three major thematic groups. Showing similarities and differences household tales and short stories. The general information about the history and poetics of the novel as a genre. The question is how to explain why the author called his work «Ho» fairy tale, a critic uses the term story. Novella has a strong folk roots, but also the tale also carries some oral historical tradition. It is proved that the fairy tale story and the plot are some facts and events of real life, but unlike these genres is the degree of the presence of the realities of life and their cause-and-effect relationships in the quantity and quality of their presence and functions in the product. Genetic and theoretical levels found many similarities in the story and household tale. The practical part of the article on the examples of M. Kotsyubinsky' «Ho» proves the feasibility and the validity of the definition of the work as a fairy tale, story, or novelistic tale.

УДК 809.1

V.B. Prykhodko

#### PROBLEMS OF FOREIGN LANGUAGE RECEPTION AND INTERPRETATION OF PHRASEOLOGY

The article deals with the problem of foreign language reception and interpretation of phraseology in R. Kipling poem «If». It is claimed that it is the national cultural connotation phraseology is a major problem in its foreign language interpretation, which has not only linguistic, but also literary aspect. Subjective reception of original poetry and personal approach to its foreign language interpretation is the main reason why the work becomes the translation. Phraseological units in original text and its translations are not only widely used but are key elements of the context and have important compositional role. Among the ways of phraseology translation occasional method is offered such that reflects the emotional and expressive picture of the original, its national and cultural specificity, and shows the creative nature of poetic translation. The translator is often a poet and interpreter in one person. The proportion between neologisms in the poem «If» and its Ukrainian interpretations is almost identical and it shows the creative essence of poetic translation. It is proved that all occasional transformations of phraseology are not random, but motivated stylistically and contextually. It is said that every text

requires a special approach to idioms interpretation from one language to another because it is interpretation from one culture to another.

УДК 81'373.7:811.161.2

N.M. Savchuk

#### **MYTHOLOGICAL AND HISTORICAL NATIONALLY-BIASED LEXICAL UNITS AS A MEANS OF MOTIVATION OF PHRASEOLOGICAL UNITS OF UKRAINIAN LANGUAGE**

The phraseological units form special lexicon of Ukrainian language, characterized by certain national and cultural motivation. The article is devoted to study the mythological and historical national-biased lexical units as a means of motivation of phraseological Ukrainian language. The mythological and cultural motivation of phraseological units represents special outlook and world values perception on the part of Ukrainian nation. For the purposes of study the author generalized and systematized the notion of phraseological unit in Ukrainian linguistic science. Ukrainian phraseological units motivated by the history and myths represent the cultural codes in the content of phraseological system of language. The peculiarities of motivational relation in the specificity of internal sense of the phraseological units were characterized. The basic mythological units (mythological and historical images) in the semantic structure of phraseological units were detected. Phraseological fund of Ukrainian language contains phraseological units, which internal form is motivated by different characteristic events in the history of Ukrainian nation, to which we included Mongol-Tatar invasion, the era of peasantry and such important time in the Ukrainian history as Cossack movement. Formation of the meaning of phraseological units is motivated by relation of Ukrainian people to different forces of nature as to living creatures or centuries-old observations over them. The indispensable mythological units, which motivate the meaning of phraseological unit, are the images of animals and trees as embodiment of natural forces. Also their meaning is motivated by rituals connected with welcoming or parting the spring, or winter, i.e. with seasons.

УДК 811.161

N. Seidova

#### **ABOUT THE DIFFERENTIATION BETWEEN THE SYNONYMY AND VARIABILITY IN THE SPHERE OF THE PHRASEOLOGICAL UNITS**

Phraseological synonymy is known to be a particular and specific phenomenon in the system of synonym development in any language. In this case the phraseology is closely connected and interrelated with the grammar and vocabulary. Phraseological units are guided by the lexico-grammatical norms of the elements they consist.

The phenomenon of phraseological synonymy is the evidence of systematic, hierarchical organizational structure of idiomatic language.

The process of synonym development usually includes searching for a new feature which is to replace, renew the old one that has formed the denotation of the object, phenomenon, process or a new evaluative form of this phenomenon perception. So, this search can comprise the new vivid and expressive image and linguistic means of its formation while preserving the logical basis of the notion. If we talk about the word it is based on the logical meaning, if we talk about the phraseological unit it is based on the image.

If there is no image shift in phraseologism renewing or developing, it is the case of variability, or formation of special structural duplicates. The word can vary in word-building structure, phonetic peculiarities and creation of new word-forms different from the original one.

УДК 821.161.1

O.A. Setsko

#### **THE IMAGE OF MARINA MNISHEK BY V. KHLBNIKOV IN THE CONTEXT OF ARTISTIC SEARCH OF RUSSIAN WRITERS XIX–XX CENTURIES**

The article examines the historical image of Marina Mnishkek in the eponymous poem by Velimir Khlebnikov. Poem was created in 1912-13., it reflected the interests of the cultural elite of the Silver Age to the Fatal Beauty. Some contemporaries of Khlebnikov have seen the magical beginning in the beauty of Polish women (I. Bunin), others have made the autobiographical myth, using Polish motifs in it (V. Khodasevich, M. Cvetaeva). Khlebnikov saw the symbol of a possible merger of the Slavs in the Polish Beauty – it was actually due to the tense political situation. During this period, the poet fascinates in panslavyanism, enters the circle of St. Petersburg Symbolists, attends «Tower» of V. Ivanov and meeting of the «Academy of the verse». Being impressed with the Pan-Slavic ideas he wrote «The appeal of Slavs learners».

The poem is a Khlebnikov's dialogue-discussion with Pushkin and Ostrovsky, whose work he had known well. Arguing with his predecessors, Khlebnikov makes Marina Mnishek the main character of his works and gives her a number of new features: spiritual purity and innocence, childlike sincerity. Khlebnikov opposes grace, wisdom, and prudence and a wish to be good to beauty and indifference of Pushkin's Marina. Pushkin's story gives Khlebnikov an opportunity for myth making.

The poet shows a picture of the Troubles, which can be read as a call to unite the Slavs. The idea to reconcile East and West was born in the heart of Polish immaculate Marina.

УДК 821.161.1

E.G. Shestakova

#### ANORMAL ESSENCE OF THE CHILDHOOD MOTIF IN N.GUMILYOV'S WORLD

It is possible to state that the Nikolay Gumilyov's world had been defined since the 1910s and interpreted from the different angles. The peculiarities of character's living, the system of characters, poetic "geography", "history", chronotope, psychology, literary connections and traditions have been analyzed. The modern literary studies are mostly based on the ideas offered in the first third of the 20<sup>th</sup> century ignoring the problems of Nikolay Gumilyov's artistic world. At the same time Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov in the opening article of Nikolay Gumilyov's collected poems is focusing on universal, multidimensional uniqueness of his world, on the shift and collapse of the ordinary notions.

It was Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov, apart from André Levinson's mentioning the wise childish nature of a poem *Mik* («Мук», 1914), who paid his attention to the definite role of a childhood in the poet's world. He wrote about the importance of a childhood theme for the poet reflecting upon the specific relationship of Nikolay Gumilyov to his biography. The scholar considered it to be a continuation of the poet's creativity as well as a creativity being a continuation of the poet's biography. The analysis of the well-known poem *Memory* («Память») is concentrated on the childhood as a single moment slice of the poetic character's life.

УДК 82-1.821.161.1

M.G. Sokolyanskiy

#### ABOUT THE ROLE OF ALEXANDER PUSHKIN IN MASTERING SHAKESPEARE'S HERITAGE BY THE RUSSIAN CULTURE

The contribution of Alexander Pushkin in the perception and understanding of Shakespeare in Russia can hardly be considered as insufficiently studied. Review of the literature, more or less investigating into the given problem, would take numerous lines. In terms of the given topic we should mention the most well-grounded summarizing works of M.P. Alekseev and Yu.D. Levin. There are a lot of works about the particular questions which can be studied in terms of the general problem known as "Pushkin and Shakespeare".

It is well-known that Pushkin was not the first in discovering Shakespeare for Russia, if to compare the contribution of Voltaire to France. Many literary historians considered N.M. Karamzin to be the first in this field as he transformed the literal translation of tragedy "Julius Caesar" from German presented by I. Eshenburg into the literary form. When he published it in 1787, he added a preface serving as a critical essay. Moreover, there are some references to Shakespeare as well as some quotations from his works in «Letters of a Russian Traveler» («Письмах русского путешественника») by Karamzin.

Hardly can we find anyone, apart from Pushkin, who tried to cognize and learn the lessons of Shakespeare's heritage in many fields and genres simultaneously, for example, literary criticism, poetry, literary translation, versification and dramatic works.

The unique role of Pushkin in mastering Shakespeare's heritage by the Russian culture can be determined not only by the achievements in each field mentioned above, but also by the scale of these fields as well as their correlation.

УДК 811.161.2:81'373.43

O.M. Turchak

#### EXPRESSION AND EXPRESSIVENESS AS COMPONENTS OF FUNCTIONAL CHARACTERISTICS OCCASIONALISMS (BASED ON PRESS LATE 20<sup>TH</sup> CENTURY)

The article is devoted to the analysis of expression, expressive and expressive vocabulary in the linguistic literature in its relationship with functional characteristics occasionalisms Ukrainian language in the press late 20-th century.

Expression - a manifestation of speech such element that adds perception person sense of satisfaction or dissatisfaction about a certain concept. Expressiveness is understood as the discrepancy any language or speech language means standards. Emotional regarded as a psychological category, which is reflected in exclamations, affixed formations intonation of speech, during which the emotion is supposedly a sign accompanying words.

Expressiveness occasionalisms combined with emotional and expressive color morphemes, so that these lexical items become pronounced emotionally expressive color.

Occasionalisms functions related to their nature. They depend on supplies of parts occasionalisms, methods of word formation, the individual style of the author, contextual environment.

For the Ukrainian language press of the late twentieth century is characterized by two types occasionalisms other than its functional purpose. The cause of one is the nominative function. Such occasional bear especially informative and communicative stress and emotional shades they felt quite weak. The cause of others is expressive and stylistic features. These are not just occasional semantic load, but also styles. They are designed to express certain feelings, emotional shades and to a change of presentation, providing fresh and extraordinary expression information.

УДК 80.01

V.L. Udalov

#### TERMS COMPLETION OF «TRANSITION» IN DEVELOPMENT CONTEMPORARY LITERARY THEORY

The article points out that modern literary theory (wider - Literary Studies) in the last about 60-50 years. Within the historical and the next great «transition» - from partial (with its familiar and often imperceptible particular, subjectivity, number of storeys) to the holistic system (actually natural, inherent, purely objective) of its qualitative development. Successfully complete the historical «transition» - for further progress and prospects - perhaps only realized. Since this is precisely related to attention the fact that science to design their ideas, opinions, algorithms uses words and terms. If words inherent ambiguity and approximation, the term - clarity and accuracy. Completion of «transition» depends on the quality of the conversion process in terms of words using practical application of the principles of universal knowledge and understanding of the facts in any science, the study of any problems.

For an explanation of the article refers to the parallel failure (partiality, limited, number of floors) understanding of the content of such words as «analysis», «synthesis», «method», «process», «level system», «whole», etc., of their natural, holistic and systematic understanding of how to use the terms. It is about the traditional, familiar (but partial in quality) the relationship between philosophy and methodology of literature, especially the theory of literature in general among all sciences, philosophical as well. At the same time we are talking about the need for all sciences is natural, inherent, that holistic system terminology, especially universal holistic systematic method (as an integrated and phased system of interacting principles) knowledge of any object as a whole.

УДК 811.111'42:82-32

Ya. Zgurovska, V. Kalinichenko

#### ALLUSIONS FUNCTIONING IN OSCAR WILDE'S SHORT STORIES

Allusion, as a complicated stylistic device to communicate the thought of the encoder to the receiver, plays the role of the bridge which unites the author, speaker and the reader or listener by eradicating the gap between them.

In the process of interpretation the allusion should not be confused with such notions as the reference and intertextuality. If the description is detailed and the reader can easily draw any parallels with the real object or subject, it will be considered as a reference. While allusion works best if the author or speaker alludes to something which the readership or audience can be familiar with, but without giving any profound commentaries, thus, it always contains the intention of the author. **If we are talking about intertextuality, it is unintentionally and even subconsciously created by the author notwithstanding his desire.**

So, the allusion is regarded as an intellectual stylistic device, that serves to be understood, contains authors intention not only to communicate the hidden sense or idea but also to give more diversified and advance description of the object or character

The short stories written by Oscar Wilde contain different allusions starting from the illustrious historical personalities and finalizing with the great mythical creatures or biblical characters.

In order to have a whole picture of the phenomenon in the course of our investigation we offer the classification based on the nature of the allusions: Greek mythology (*Hydra, Sphinx, Jove or Jupiter, Aurora Borealis and God Memnon*); The Bible (*Judas or Judas kiss, Pentateuch, Garden of Paradise and Catherine's Wheel*); Famous

places (*Cleopatra's Needle, Palace of Sans-Souci, Temple of Baalbec*); Pictorial art (*Gioconda or Mona Lisa*); Historical personalities (*Memnon, Gioconda, Borgia*).

This approach discloses the objects of the author's interest and shows the scope of the background. Moreover, it contributes to the understanding the hidden ideas and provides, in case of Wilde, a new interpretation of the old truths.

Oscar Wilde is a perfect example of the author who preferred to hide the truth from the reader's eyes. With every comparison he fulfilled the character personality in the deepest way one could imagine and described the situation as a more complicated one with a help of the most intricate and complex stylistic devices.

УДК 811.161.373

V.V. Zirka

#### ADVERTISING AS MANIPULATIVE POWER

Ads are known to represent one of the most influential cultural phenomena involved in the formation of the news items of modern man. Some researchers believe that the language of advertising texts represents in many respects to the greatest extent a unique case of functional use of language in activities with the object and the extreme conditions when opportunities are fully taken into account in the preparation of advert.

A copywriter should bear in mind a particular approach to the appropriateness of the selection of language means that pragmalinguistics often determines not depending on the fidelity of the content, accuracy of meaning, literary accuracy or its culture and beauty, but depending on the reliability requirement of achieving the predicted effect of speech influence. Therefore, in the description of verbal manipulation of the advertising it is important not only to study the language in its pragmatic functions (as a means of exposure, interactions – traditional aspect). It is significant to study verbal human behavior, modeling social and individual behavior through speech, as well as the representation of linguistic information of advertising in total, as control information (pragmatic properties of various language entities of language units of different levels and patterns of their functioning in speech in different communicative situations).

It is admitted that ad borrows and adapts structures and forms from texts of all kinds. Many broadcast advertisements are dramatic, with a narrative conducted through dialogue. Others may show a narrative by images alone, to the accompaniment of music and/or a voiceover. Examples could serve: Puns, alliteration, assonance, onomatopoeia, rhyme and other kinds of comic or poetic wordplay are common in advertising. Ambiguity, irony and allusion (reference) are also powerful techniques. Of some interest is special lexis in any ad.



## НАШІ АВТОРИ

**Абдулазізова Садагет Давуд кизи** – лаборант Науково-дослідного центру Ісламознавства Бакінського державного університету (Азербайджан).

**Барковська Ніна Володимирівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри сучасної російської літератури Уральського державного педагогічного університету, (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

**Газізова Аміна Абдуллаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської літератури та журналістики ХХ–ХХІ століть Московського педагогічного державного університету (Російська Федерація).

**Гон Олександр Мойсейович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Інституту міжнародних відносин Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

**Горбач Ірина Миколаївна** – аспірант кафедри романської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Горбонос Ольга В'ячеславівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

**Згуровська Яна Дмитрівна** – магістр напрямку «Філологія» Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

**Зірка Віра Василівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

**Ісмайлова Сабіна Вілаят кизи** – викладач кафедри англійської мови для гуманітарних факультетів Бакінського державного університету (Азербайджан).

**Калініченко Валерія Володимирівна** – викладач кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

**Карюхіна Аліса Ігорівна** – магістр факультету іноземної філології Херсонського державного університету.

**Керімов Рагуб** – доктор філософії (PhD) з філології, старший науковий співробітник Інституту рукописів імені Мухаммеда Фізулі Національної академії наук Азербайджана (м. Баку).

**Лімборський Ігор Валентинович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики Черкаського державного технологічного університету.

**Літвіненко Нінель Анісімівна** – доктор філологічних наук, професор, декан факультету журналістики та гуманітарних наук Університету Російської академії освіти (м. Москва, Російська Федерація).

**Любецька Вікторія Валеріївна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри російської філології та іноземної літератури ДВНЗ «КНУ».

**Міннуллін Олег Рамільович** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

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

**Пахсарьян Наталія Тигранівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури філологічного факультету Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація).

**Полежаєва Тетяна Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

**Приходько Вікторія Богданівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Луцького національного технічного університету.

**Пронкевич Олександр Вікторович** – доктор філологічних наук, професор, директор Інституту філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили, завідувач кафедри романо-германської філології.

**Савчук Наталія Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри практичного мовознавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Сеїдова Нігар Вагіф кизи** – викладач кафедри англійської мови для гуманітарних факультетів Бакінського державного університету (Азербайджан).

**Сетько Ольга Олександрівна** – вчений-дослідник, викладач російської мови та літератури НО «Могилівський державний обласний ліцей № 1» (Білорусь).

**Соколянський Марк Георгійович** – доктор філологічних наук, професор, член Європейської асоціації шекспірознавства (ESRA).

**Турчак Олена Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

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

**Фігедіова Маріанна** – PaedDr., PhD з філології, викладач кафедри русистики Університету Св. Кирила та Мефодія (м. Трнава, Словаччина).

**Філат Тетяна Віталіївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовної підготовки ДУ «Дніпропетровська державна медична академія МОЗ України».

**Чемпоєш Валентина Вікторівна** – аспірант кафедри української мови Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

**Черноіваненко Євген Михайлович** – доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

**Шестакова Елеонора Георгіївна** – доктор філологічних наук (м. Донецьк).

## OUR AUTHORS

**Abdulazizova Sadaget Davud kyzy** – laboratory assistant of Research Center of Islamic Studies of Baku State University (Azerbaijan).

**Barkovskaya Nina Vladimirovna** – Doctor of Letters, Professor, Head of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russian Federation).

**Chempoiesh Valentyna Victorivna** – 3<sup>rd</sup> year graduate student of Ukrainian Language Department of National Pedagogical Dragomanov University.

**Chernoivanenko Yevgen Mykhailovych** – Doctor of Letters, Professor, Dean of Philological Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

**Figedyová Marianna** – PaedDr, PhD in Philology, Lecturer of Slavonic Philologies Department of University of St. Cyril and Methodius in Trnava (Slovak Republic).

**Filat Tetiana Vitaliivna** – Doctor of Letters, Professor, Head of Language Training Department of Dnipropetrovsk State Medical Academy.

**Gazizova Amina Abdullaievna** – Doctor of Letters, Professor of Russian Literature and Journalism of the 20–21 Centuries Department of Moscow State Pedagogical University (Russia).

**Gon Oleksandr Moyseyovych** – PhD in Philology, Associate Professor of Foreign Languages Department of International Relations Institute, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

**Gorbonos Olga Viacheslavivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Professor O. Mishukov World Literature and Culture Department of Kherson State University.

**Horbach Iryna Mykolaivna** – graduate student of Romance Philology Department of Kyiv National Linguistic University.

**Ismailova Sabina Vilaiat kyzy** – Lecturer of English Language Department for Humanities Faculties of Baku State University (Azerbaijan).

**Kalinichenko Valeriya Vladimirovna** – Lecturer of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

**Kariukhina Alisa Ihorivna** – master of Foreign Philology Faculty of Kherson State University.

**Kerimov Ragub** – PhD in Philology, Senior researcher of Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli of Azerbaijan National Academy of Sciences (Baku).

**Limborskyi Ihor Valentynovych** – Doctor of Letters, Professor, Head of Applied Linguistics Department of Cherkasy State Technological University.

**Litvinenko Ninel Anisimovna** – Doctor of Letters, Professor, Dean of Journalism and Humanities Faculty of University of the Russian Academy of Education (Moscow).

**Lubetskaya Viktoriia Valerievna** – PhD in Philology, Lecturer of Russian Philology and Foreign Literature Department of Krivoi Rog Pedagogical Institute of the State Educational Establishment of Higher Education «Krivoi Rog National University».

**Minnullin Oleg Ramilovych** – PhD in Philology, Senior Lecturer of Literary Theory and Artistic Culture Department of Donetsk National University.

**Oliander Luiza Kostiantynivna** – Doctor of Letters, Professor, Head of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Pakhsaryan Nataliia Tyhranivna** – Doctor of Letters, Professor of Foreign Literature Department of Philological Faculty of M.V. Lomonosov Moscow State University (Russia).

**Polezhaieva Tetiana Viktorivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Pronkevich Oleksandr Viktorovich** – Doctor of Letters, Professor, Director of Institute of Philology, Petro Mohyla Black Sea State University.

**Prykhodko Viktoriia Bohdanivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Foreign Languages Department of Lutsk National Technical University.

**Savchuk Nataliia Mykhailivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Practical Linguistics Department of Pavlo Tychna Uman State Pedagogical University.

**Seidova Nigar Vagif kyzy** – Lecturer of English Language Department for Humanities Faculties of Baku State University (Azerbaijan).

**Setko Olha Oleksandrivna** – qualified researcher, teacher of Russian language and Literature of Educational Institution «Mogilev State Regional Lyceum № 1».

**Shestakova Eleonora Heorgiivna** – Doctor of Letters (Donetsk).

**Sokolianskiy Mark Georgiievich** – Doctor of Letters, Professor, member of the European Shakespeare Research Association.

**Turchak Olena Mykhailivna** – PhD in Philology, Associate Professor of Political Science, Sociology and Humanities Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

**Udalov Viktor Lazarovych** – Doctor of Letters, Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

**Zgurovska Yana Dmytrivna** – Magister in Philology of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

**Zirka Vera Vasilievna** – Doctor of Letters, Professor of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

**ДЛЯ НОТАТОК**