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

ВІСНИК

ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ

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

СЕРІЯ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Наєнко М.К.
Передісторія університетської теорії літератури 6

Домащенко А.В.
Об онтологической сущности филологии 19

Удалов В.Л.
Складові літературознавства у просторі цілісно-системного дослідження 25

Лімборський І.В.
Ідеальний історичний тип: «свій / чужий» у парадигмі цінностей XVIII століття 34

Раковская Н.М.
Структурирование критического текста как литературоведческая проблема 40

Сінченко О.Д.
Формалістичні аспекти літературної теорії Бориса Якубського 46

Рева Л.Г.
«Спочатку було слово»: першодруки як фундамент до світової економіки 53

КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Пинаев С.М.
Малая проза И.С. Шмелёва и американская новелла конца XIX – начала XX веков 61

Блищ Н.Л.
Миф А. Ремизова о вийной тайне Н. Гоголя 67

Корбич Г.Г.
Русская литература в контексте идейно-эстетических поисков Мыколы Евшана (творчество Достоевского, Толстого и другие аспекты литературно-критического восприятия) 72

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

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

Матеріали публікуються змішаними мовами.

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

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

Журнал затверджено до друку за рекомендацією вченої ради Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля (протокол № 8 від 28.09.2011 р.).

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

2 (2) 2011

Тибор Бароти
Об осмыслении предназначения пророка в творчестве Тараса Шевченко и Пантелеймона Кулиша 80

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Хороб С.І.
Трансформація містерійних форм в українській сакральній драматургії: ґенеза і традиції 90

Литвиненко Н.А.
Бегбедер и Сартр: французский автобиографический роман – проблемы жанровой поэтики 104

Леденев А.В.
Мотив воплощения в романе В. Набокова «Защита Лужина» 112

Любецкая В.В.
Стиль и лад в творчестве Н.В. Гоголя 117

Федотов О.И.
О содержательных аллюзиях трехстопного ямба у В. Ходасевича 125

Кропивко І.В.
Збірка вибраних творів малої прози Е. Андієвської «Джалапіта»: жанровий наратив та стильова своєрідність 130

Яницкая С.С.
Жанр романса в творчестве А.Ф. Мерзлякова 140

Гречуха Л.О.
До поетики романів «Машина пом'якшення» та «Білет, який вибухнув» В. Берроуза 147

Назаревич Л.Т.
Часопросторові аспекти в екзистенціалітературі кінця XIX – початку XX століття 154

Бойченко О.П.
Роман «Чарівна казка Нью-Йорка» як свідчення «доби високого гротеску» у творчості Дж.П. Донліві 162

Onischenko M.
Peculiaridaes de la poética y escritura de Georges Perec: al planteamiento de la cuestión 169

Марцовенко С.І.
Постмодернізм в українській літературі: на матеріалі роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» 175

Кравинская Ю.Ю.
Автобиографический аспект в романе Кери Хьюм «Люди-скелеты» 179

Жиліна М.С.
Метафора у збірці «Дні» Євгена Плужника 183

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ ЛІТЕРАТУР

Усенко О.П.
Тематизація та естетизація їжі в японській літературі XX ст. 189

Селігей В.В.
Інтертекстуальність як основа тематизації транскультурної ідентифікації в романі Ф. Чіна «Хайвей Ганга Діна» (1994): трансцивілізаційна перспектива 194

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР – доктор економічних наук Б.І. ХОЛОД

Редакційна рада

Заступник головного редактора
А.О. Задоя, доктор економічних наук

С.Б. Вакарчук, доктор фізико-математичних наук
В.В. Зірка, доктор філологічних наук
В.А. Павлова, доктор економічних наук
О.В. Пушкіна, доктор юридичних наук
Ю.К. Тараненко, доктор технічних наук
О.Б. Тарнопольський, доктор педагогічних наук

Редакційна колегія серії «Філологічні науки»

Головний редактор
В.В. Зірка, доктор філологічних наук, професор

Заступник головного редактора
Г.А. Степанова, кандидат філологічних наук, доцент

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

© Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля, 2011
© Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля, оформлення, 2011

Надута Т.В.
Концепт «мовчання» жінки у романі Емі Тан «Дружина кухонного бога»
та у романі Перл Бак «Східний вітер: західний вітер» 203

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

Зирка В.В.
Рекламный текст и его особенности 208

Ніконова В.Г.
Реконструкція картини світу в художньому творі: етапи і процедури 215

Малиновська І.В.
Методологічні засади дослідження англомовного філософського дискурсу 220

Кожушко С.П., Кабанова М.Р.
О некоторых способах выражения оценки в юридических текстах
(на материале учебника A. Robin Widdowson «Business law. Market leader») 228

Чайка Л.В.
Психолінгвістичні фактори породження вербальних конфліктів 232

Пирога Н.Г.
Русское правописание и орфографическая практика: о правилах написания
твердого и мягкого знаков 238

Pliuschay A.
Peculiaridades lingüísticas de la prensa contemporánea Española 243

Дундій П.Н.
Лексичні запозичення у глобалізаційних процесах
міжкультурної комунікації та діалогу культур 251

Трусов С.С.
До питання про методологію дослідження англомовного дискурсу ради ООН з прав людини 258

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Сласная Е.В.
Особенности перевода имплицитного отрицания 263

TOPICAL PROBLEMS OF THEORY OF LITERATURE

Nayenko M.K.
Prehistory of the university theory of literature 6

Domashchenko A.V.
On the ontological essence of philology 19

Udalov V.L.
Components of literary studies in the space of integral-systematic investigation 25

Limborskiy I.V.
The ideal historical type: «own / alien» in the paradigm of values of the XVIIIth century 34

Rakovskaya N.M.
Structuring of a critical text as a problem of literary studies 40

Sinchenko O.D.
Formalistic aspects of Boris Yakubskiy's literary theory 46

Reva L.G.
«In the beginning was the Word»: early printed books as foundation of the world economy 53

COMPARATIVE INVESTIGATIONS OF LITERATURE

Pinayev S.M.
I.S. Shmelev's small prose and the American novelette of the end of the XIXth – beginning of the XXth centuries 61

Blishch N.L.
A. Remizov's myth about the «Viy» mystery of N.Gogol 67

Korbich G.G.
Russian literature in the context of Mykola Yevshan's ideological and aesthetic search (the works of Dostoyevsky, Tolstoy and other aspects of literary and critical reception) 72

Tibor Baroty
On comprehension of the predestination of a prophet in Taras Shevchenko's and Panteleimon Kulish's works 80

TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

Khorob S.I.
Transformation of mystery play forms in Ukrainian sacral drama: origin and traditions 90

Litvinenko N.A.
Beigbeder and Sartre: the French autobiographical novel – the problems of the genre poetics 104

Ledenev A.V.
The motif of incarnation in V. Nabokov's novel «The Defence» 112

Lyubetskaya V.V.
Style and tune in N.V. Gogol's works 117

Fedotov O.
About substantial hints iambic trimeter at V. Khodasevich 125

Kropyvko I.V.
E. Andiyevs'ka's collection of selected works of small prose «Jalapita»: the genre narrative and the style peculiarity 130

Yanitskaya S.S.
The genre of romance in A.F. Merslyakov's works 140

Grechukha L.O.
To the poetics of the novels «The Soft Machine» and «The Ticket That Exploded» by W. Burroughs 147

Nazarevich L.T.
Time and space aspects in the literature of existence of the end of the XIXth – beginning of the XXth centuries 154

Boychenko O.P.
The novel «A Fairy-Tale of New York»as the evidence of 'the epoch of high grotesque' in J.P. Donleavy's works 162

Onischenko M.
Peculiaridaes de la poética y escritura de Georges Perec: al planteamiento de la cuestión 169

Martsovenko S.I.
Postmodernism in Ukrainian literature: on the basis of Yu. Andrukhovich's novel «Twelve Hoops» 175

Kravinskaya Yu.Yu.
The autobiographical aspect in Keri Hulme's novel «The Bone People» 179

Zhilina M.S.
Metaphor in the collection «Days» of Yevhen Pluzhnyk 183

ASPECTS OF SOCIOCULTURAL PROBLEMATICS OF ORIENTAL LITERATURES

Usenko O.P.
Thematization and aesthetization of food in Japanese literature of the XXth century 189

Seligey V.V.
Intertextuality as the basis of thematization of transcultural identification in the novel of F. Chin «Gunga Din Highway» (1994): transcivilizational perspective 194

Naduta T.V.
The concept of silence of a woman in Amy Tan's novel «The Kitchen God's Wife» and Pearl Buck's novel «East Wind: West Wind» 203

TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS

Zirka V.V.
An advertising text and its peculiarities 208

Nikonova V.G.
Reconstruction of worldview in an artistic work: stages and procedures 215

Malynovs'ka I.V.
Methodological principles of investigating English philisophical discourse 220

Kozhushko S.P., Kabanova M.R.
On some ways of expressing evaluation in juridical texts (on the basis of the manual of A. Robin Widdowson «Business law. Market leader») 228

Chaika L.V.
Psycholinguistic factors of production of verbal conflicts 232

Piroga N.G.
Russian spelling and orthographic practice: on the rules of spelling the letters Ъ and Ь 238

Pliuschay A.
Peculiaridades lingüísticas de la prensa contemporánea Española 243

Dundiy P.N.
Lexical borrowings in the globalization processes of cross-cultural communication and dialogue of cultures 251

Trusov S.S.
To the question of methodology of investigation of English discourse of the UN Human Rights Council 258

TRANSLATION STUDIES

Slasnaya Ye.V.
Peculiarities of translating implicit negation 263

Редактор *Л.В. Пилипчак, О.О. Шевцова*

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

Підписано до друку 28.09.2011. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 15,81.
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 ПП «Видавництво «Нова ідеологія».
49000, смт Солоне, Дніпропетровська обл., вул. Гагаріна, 8.
Тел. (056) 745-07-07
Свідоцтво ДК № 191 від 20.09.2000 р.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.0

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

ПЕРЕДІСТОРІЯ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Наступного року виповнюється п'ятдесят років з часу відкриття першої в Україні кафедри теорії літератури. Цей приклад Київського університету імені Тараса Шевченка наслідували згодом усі інші класичні університети України. У статті йдеться про основні етапи розвитку історико-теоретичних знань в українських, переважно – київських, філологічних осередках. Окремі теоретичні питання розглянуто в контексті розвитку зарубіжного літературознавства.

Ключові слова: фольклор, історія й теорія літератури, філологія, словесність, поетика, літературна критика, літературні роди, види, жанри, зміст і художня форма, класичне й некласичне (модерне) літературознавство, наукові методології, школи, напрями.

Як для університетської кафедри, п'ятдесят років – це і *мало*, і *багато*. Коли якомусь університету «без году неделя» (а такими псевдоуніверситетами від недавнього часу може похвалитися майже кожен український райцентр), то *багато*, а якщо сотні років…

Київський університет нещодавно відзначив своє 175-річчя; цифра ця дуже умовна, бо перші освітні заклади в Києві з'явилися ще в часи Великого князя Володимира (X ст.). За взірець тоді бралися навчальні школи Візантії, в якій освітня справа хоча й зазнавала звуження в дусі християнських канонів (у 425 р. в Константинополі почав діяти навіть релігійно-світський університет), але не припинялася з часів античності. «Збережені праці таких давньоруських учених, як митрополит Іларіон, Феодосій Печерський, Климент Смолятич, Кирило Туровський, Мойсей Видубицький тощо, засвідчують, що їх автори, навчаючись у Київській Русі, за рівнем гуманітарної освіченості принаймні не поступалися своїм візантійським колегам» [1, с. 13]. Особливого змістового наповнення набули києво-руські освітні заклади в роки князювання Ярослава Мудрого (XI ст.), коли, поруч із чоловічими навчальними закладами, відкрита була, зокрема, й перша в Європі школа для дівчат (1089). Для порівняння: найстаріші (Болонський, Флорентійський, Паризький та ін.) університети Західної Європи теж лік свого часу ведуть від XI–XIII ст. Якими тоді були ці й подібні освітні заклади – сказати важко; єдине, що достеменно відоме: в них, крім обов'язкових релігійних дисциплін, відроджувався інтерес до світських наук – античної філософії та художньої літератури; але кафедр з теорії літератури тоді, звичайно, не було. У письменницькій галузі практикувалося в ті часи літописання («Повість минулих літ», 20-ті роки XII ст.), створення різних збірників з практичними матеріалами гуманітарного змісту, в одному з яких («Збірник» Святослава, 1073) натрапляємо на «Список книг істинних і ложних» та на статтю теоретичного характеру про художні тропи і стилістичні фігури (метафори, порівняння, гіперболи й ін.). Деякі теоретичні міркування (як писати художні твори – чи так метафорично, як легендарний

© *М.К. Наєнко, 2011*

поет Боян, чи «за билицями часу нашого») стрічаємо і в написаному швидше всього в Києві у проміжку між 1185–1187 р. «Слові про Ігорів похід».

В європейському літературознавстві прийнято вважати, що класичний Ренесанс розпочався в XIII–XIV ст., коли з'явилися письменники, які (замість латини) вдалися у своїй творчості до народної мови (італієць Данте Аліг'єрі й ін.), а в вищих навчальних закладах почала утверджуватися традиція створення філологічних кафедр. На них працювали викладачі, які прищеплювали слухачам-спудеям інтерес до літературного слова і водночас досліджували особливості художнього письма цих письменників (на найстарішій у Європі кафедрі «Божественної комедії» Данте у Флорентійському університеті працював поет Франческо Петрарка та інші відомі філологи епохи Відродження).

Другий етап у розвитку класичного Ренесансу – створення теоретичних поетик, які мали за зразок насамперед поетики давньогрецького філософа Аристотеля і давньоримського поета Горація. Вони містили основи аналізу літературних творів здебільшого античних авторів (Гомера, Есхіла, Софокла, Еврипіда й ін.) і лиш почасти – творів новітнього часу. Все це так, але коли йдеться про Київ і Київську Русь, то зародки Ренесансу вже пізнавалися у згаданій інформації про художні тропи в «Збірнику…» Святослава та міркуванні про дві форми літературного осягнення життєвих подій у «Слові про Ігорів похід». Є підстави думати, що вони були відомі староукраїнським книжникам у XV–XVII ст., які творили свої поетики (по суті – навчальні посібники з теорії літератури) за зразками поетик європейських (італійських, німецьких, французьких, польських та ін.). Старі книжники, що їх іменували здебільшого професорами, гуртувалися спочатку у братських школах та колегіях (Київ, Переяслав, Львів, Кам'янець-Подільський, Острог та ін.), а з 1632 р. найвідомішим серед них осередком стає Києво-Могилянська колегія; реорганізована Петром Могилою, вона наприкінці XVII ст. здобула статус вищого навчального закладу – Києво-Могилянської академії. Створені в академії поетики (вони становили основу неокласичної, поетологічної школи літературознавства) не механічно, а творчо розвивали запозичені в європейських поетиках теоретичні «норми» написання драм, трагедій, комедій та творів інших жанрів. Протрималися вони в освітній практиці вищих навчальних закладів України аж до 30-х років XIX ст. Ідеться насамперед про навчальну роботу у Львівському (час заснування його відносять до 1661 р.) та Харківському (відкритий 1804 р.) університетах. Коли ж у 1834 р. створено університет і в Києві, то нормативній теорії літератури в ньому вже місця не було; словесність на його кафедрах розглядалася в дусі панівної тоді в європейських навчальних закладах *історичної літературознавчої школи*.

Відкриваючи Харківський, а потім і Київський університети, офіційний Петербург мав на меті насамперед освітнє забезпечення русифікації краю. Лівобережжя України на той час етнічно залишалося все-таки українським, а Правобережжя перебувало значною мірою під польським впливом. Харківський університет на Сході і Кременецький ліцей на Заході могли тільки послабити етнічну українськість та польську експансію в Україні, але ніяк не здолати їх. У Кременці на якомусь етапі русифікація ліцею і призахідних областей України почала дедалі активніше відчувати спротив студентства і викладачів польського походження; в 1830 р. той спротив переріс у повстання, наслідком якого було закриття Кременецького ліцею як навчального закладу без права відновлення роботи. Певна частина його викладачів та освітньої амуніції (лабораторне обладнання, частина бібліотечних фондів і навіть викопані дерева з ботанічного саду) відтак передислоковуються до Києва як навчально-матеріальна база новостворюваного університету, але традиції словесності (хоч у Кременці працював батько Ю. Словацького та жив автор творів з українського буття В. Коженьовський) в тій базі були дуже незначні. Дихала на ладан у цьому розумінні й тодішня Києво-Могилянська академія. Переведена після Полтавських баталій 1709 р. та руйнування Запорозької Січі в 1775 р. на статус виключно духовного навчального закладу, вона значно знизила рівень освітніх показників на всіх напрямах і втратила своє колись яскраве обличчя вищої школи європейського рівня.

Прибувши з Московського університету в новостворений Київський на посаду ректора, М. Максимович застав, отже, в Україні руїни польської освіти, сяке-таке животіння релігійної схоластики в Могилянці та деякі (очевидно) відомості про русифікаторські успіхи і спроби протидіяти їм бодай шляхом збирання й дослідження місцевого фольклору та твор-

чості студентів і викладачів українською мовою (П. Гулак-Артемовський, М. Костомаров та ін.) у Харківському університеті. Будучи ботаніком і зоологом за основним родом освіти й занять, М. Максимович у Київському університеті взявся насамперед за руську та українську словесність, бо вона була занедбана в Україні якнайбільше. За якийсь час (до 1934 р.) опубліковано було лише два фольклорні збірники (один із них, збірник народних пісень, у 1827 р. зі своєю передмовою видав і сам М. Максимович), а історико-теоретичні питання філології (за винятком – у кількох статтях харківських журналів) практично не розроблялися. Європа, тим часом, уже жила новими уявленнями про художню творчість, викладеними, в основному, у працях німецьких філософів і письменників Гердера, Гете, Гегеля, Канта й ін. М. Максимович у своїх навчальних лекціях та дослідженнях 30-х років XIX ст. пробував (самоосвітньо й інтуїтивно, бо гуманітарної освіти він не мав) синтезувати досягнення філософської і літературно-теоретичної думки Європи, запропонувавши студентам спочатку вступну лекцію «Про значення і походження слова», а потім ґрунтовний розгляд найдавнішої художньої пам'ятки Київської Русі «Слова про Ігорів похід» (1835) та всієї давньої літератури. Монографію «История древней русской словесности» М. Максимович опублікував 1839 р.; вона привернула пильну увагу філологів Петербурга й Москви насамперед тим, що всі вони до часів царювання Петра Першого не бачили в Росії ніякої літературної словесності; її історія в їх уявленні починалася від М. Ломоносова (1711–1765) і М. Карамзіна (1766–1826), а в монографії М. Максимовича вона заглиблювалася в півтисячолітню давність. Перший ректор Київського університету ставав відтак і першим істориком давньоукраїнської літератури, яка бачилася М. Максимовичу й у зв'язках із загальнослов'янським літературним процесом. Готуючи в 1840 р. збірник статей «Киевлянин», він писав словацькому і чеському будителю П. Шафарику, що хотів би опублікувати його (збірник) «з участю знаменитих наших Словен» [2, с. 69]. У тому ж збірнику опублікував М. Максимович і статтю «О стихотворениях червонорусских», в якій показав мовну і літературну єдність Західної і Східної Русі-України.

Наприкінці 1830-х рр. влада закриває університет на цілий рік у зв'язку з сепаратистсько-бунтівними настроями переважно студентів та деяких викладачів польського походження (т. зв. судові справи Ш. Конарського і В. Гордона), що переведені були з Кременця в Київ, однак М. Максимович не припиняє своєї дослідницької роботи і в умовах бездіяльності університету, підготувавши в той час ряд літературознавчих і історіософських робіт. «В них струменила жива думка нового для Києва погляду на давню й не дуже давню історію південно-руського народу і його мову; в них дедалі ясніше вгадувався перехід університету в нову форму функціонування» [2, с. 194].

Суто теоретичним міркуванням про літературу М. Максимович ніби не приділяв окремої уваги (він вважав, що «чистою» теорією – літературні роди, види, жанри, проблеми композиції творів, віршування та ін. – мають займатися кафедральні ад'юнкти), але його історико-літературні судження можна сприймати почасти й як теоретичні, оскільки в них з'ясовувались дуже дотичні до теорії літератури питання; насамперед – приналежність літературних пам'яток до сфери художнього освоєння творчими особистостями історії народу, історії духовності, фольклорної спадщини. Важливим було його прочитання художніх текстів періоду Київської Русі й пізніших епох не як історичного джерела, а як образного вираження історичної правди свого часу; в тих текстах він бачив наявність існуючої, але втраченої (через нашестя на Русь різних кочових племен та неувагу до світської творчості християнських ідеологів) літературної традиції; для нього суттєвим було з'ясування зв'язків київсько-руської літератури з пізнішим народним епосом, зокрема – українськими народними думами, а крім того в будь-яких літературних творах, на думку М. Максимовича, завжди є можливість добачити художні та світоглядні вподобання їх творців-письменників.

З такими історико-літературними (а заодно й теоретичними) спостереженнями київські університетські словесники входили в новий, після закриття в 1839 р., період розвитку Київського університету. Він пов'язаний, зокрема, з приходом в університет М. Костомарова та появою на університетському обрії молодого художника й автора збірки поетичних творів «Кобзар» і поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка.

1843 р. харківський молодий історик, поет і драматург М. Костомаров (Ієремія Галка) опублікував в альманасі «Молодик» «Огляд творів, писаних малоросійською мовою»; в

ньому вперше в історико-літературному плані розглянуто Шевченкову творчість у контексті всієї тодішньої нової української літератури і висловлено припущення, що в майбутньому (за щасливих обставин) від цього поета можна буде чекати «плодов достойных» [3, с. 287]. Посутня в цьому огляді й теоретична думка про характер творчості будь-якого письменника: «Письменник сприймає передане йому народом і повертає йому у нього взяте повним і усвідомленим; неправильним і розірваним частинам життя народу він надає цілісності, збирає розсипані перли і створює з них барвисту художню картину» [3, с. 287].

Зустріч у Київському університеті М. Костомарова й Т. Шевченка відтягувалася через життєву невлаштованість обох у новому місті та всіляку бюрократичну тяганину. М. Костомарова зараховують на університетську посаду ад'юнкта російської історії лише з другої спроби (в 1846 р.), а в 1844 р. його забалотувала вчена рада університету через якесь непорозуміння. А Т. Шевченко, відпрацювавши певний час (у 1843–1846 рр.) штатним художником в Київській Археографічній комісії при Київському університеті, у 1846 р. взяв участь в університетському конкурсі на заміщення вакантної посади викладача малювання і став переможцем у ньому. Але розпочати викладацьку роботу Т. Шевченку так і не судилося: на перешкоді став арешт поета в 1847 р. Заарештований був тоді ж і М. Костомаров; їх обох (та ще кількох їхніх побратимів – П. Куліша, М. Гулака, В. Білозерського й ін.) було взято під варту за приналежність до нібито таємного Кирило-Мефодіївського братства, осередком якого був Київський університет. Кирило-мефодіївці вважали себе продовжувачами справи М. Максимовича (М. Костомаров зізнавався, що до українства його прилучив М. Максимович своїм збірником народних пісень), але його (Максимовича) рамки загальноросійської культури виявилися для них затісними; кирило-мефодіївці прагнули вийти в своїх поглядах на загальнослов'янські культурні простори, відрізняючись від тодішнього московського слов'янофільства потужним акцентом на українському питанні. Воно прозвучало і в спеціальному навчальному курсі «Слов'янська міфологія», який М. Костомаров прочитав студентам університету в 1846 р. Через рік на основі матеріалів цього курсу опубліковано було однойменну монографію. Деякі положення її мали принципове значення для розвитку всієї літературно-теоретичної думки в університеті і загалом – українського літературознавства. Те, що М. Максимович лише намітив у своєму розумінні зв'язків фольклору з професійною літературою, М. Костомаров у «Слов'янській міфології» поглибив у методологічному й концептуальному планах: він заповнив значну сторінку дофольклорної творчості слов'ян, а дослідивши їхні міфи шляхом порівнянь, поклав початок міфологічному напряму в історичній школі літературознавства та одній із галузей літературної теорії – компаративістиці. У пізнішому своєму дослідженні «Спогад про двох малярів» (написане воно було вже не в Києві, а після повернення з заслання, в Петербурзі) М. Костомаров залишив для теоретиків літератури і ще одне принципове спостереження: на відміну від тих авторів, які бачили в поезії Т. Шевченка лише творчість самоука, не пов'язану з ніякою традицією, він неспростовно показав: «Поезія Шевченка – законна, мила дочка старої української поезії, що розвивалася в XVI–XVII століттях, так як ця остання була дочкою давньої південно-руської поезії, тієї далекої від нас поезії, про яку напевно й безпомильно можемо судити за творами співця Ігоря» [3, с. 304]. Відтак утверджувалася в українському літературознавстві теоретична думка про історичну тяглість професійного літературного процесу, який мав за своїми плечима щонайменше тисячу років.

У 1849–1854 рр. ординарним професором університету працював поет і вчений, вихованець Харківського університету А. Метлинський (1814–1870). У цей період він опублікував основну свою теоретичну працю «Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии» (1850). Вона позначена глибокою обізнаністю автора з теоретичними питаннями творчості античної та ренесансної епох (Платон, Аристотель, Данте, Петрарка, Буало й ін.), а також естетики німецьких філософів новішого, «гегелівського» часу. Дослідник з'ясовував насамперед специфіку, природу літературної творчості, в основі якої має лежати знання народного життя та національної культури. «Вказуючи на зв'язок літератури з архітектурою, музикою і живописом, він (Метлинський) відзначає не тільки її самостійну роль, а й універсальний характер, оскільки література може відтворювати образи і поняття усіх видів мистецтва. Вказує він на нерозривність у поезії змісту і форми, говорить, що ідея художньо-

го твору виражається не окремо, а має бути присутня (розлита) у самій тканині твору» [4, с. 265].

Теорія літератури, ще раз нагадаємо, похідна від самої літератури. Вона інколи здатна так розширити картину теоретичних суджень, що рамки, в яких вона перебувала, починають тріщати й розсипатись на друзки. Так було, скажімо, з теорією класицизму наприкінці XVIII ст., як тільки з'явилися в Німеччині та інших європейських країнах перші твори романтиків. Українську теорію в середині XIX ст. значно активізувала Шевченкова творчість. Не ставши університетським викладачем, він змусив рахуватися з естетикою своєї поезії всю літературну думку України і не тільки. Загальновідомі вислови М. Добролюбова, що думки й почуття Шевченкової поезії «зрозумілі і близькі… всякому, хто не зовсім знівечив у собі кращі людські інстинкти» [5, с. 63], чи М. Чернишевського, що українська література, маючи тепер такого поета, як Шевченко, «не потребує нічиєї ласки» [6, с. 86]. Йшлося, отже, про потребу теоретичного розуміння художньої творчості як феномена, що близький «усякому» і може вмістити в собі квінтесенцію основних рис літератури певної нації. Крім того, поезія Т. Шевченка стимулювала пошук теоретичних відповідей на питання про випереджальний характер творчості, про створення в поезії образу нації як ідеального фактора буття особистості, і зрештою – про біографію поета як органічну частку біографії цілого народу.

Серед покараних за приналежність до Кирило-Мефодіївського братства чільне місце відводилось П. Кулішеві. На згадку про цього братчика в контексті теоретичних проблем літератури (члени братства його – обдарованого письменника – не зараховували «офіційно» у свою команду, як і Шевченка, щоб уберегти від можливого арешту) заслуговують деякі його міркування про специфіку творчості та літературну критику, хоча й з'явилися значно пізніше того періоду, коли він був слухачем університету та був причетний до діяльності Кирило-Мефодіївського братства. У статті «Про стосунок малоросійської словесності до загальноросійської» (1857) автор висловив одну думку, яка й донині дебатується теоретиками перекладу: опублікувавши роман «Чорна рада» російською та (у своєму перекладі) українською мовами, він стверджує, що це два… різні твори. Зачеплено відтак проблему внутрішнього наповнення художнього явища, в якому визначальним є і не матеріал (історична тема), і не зміст (період української руїни після гетьманування Богдана Хмельницького), а тональність і дух. Виражаються вони в суто художній формі, а її зумовлюють особливості кожної мови, які майже цілком губляться в перекладі твору іншою мовою.

Є в статті П. Куліша «Про стосунок…» і принагідне міркування про романний жанр у порівнянні з художньою історичною хронікою, але більшої уваги вартий його (в статті «Характер і завдання літературної критики») [7] теоретичний погляд на специфіку літературно-критичної діяльності. Тут в українському літературознавстві П. Куліш був безсумнівним фундатором; до нього ніхто так чітко не визначив місця критики в літературному процесі. «Завданням нашої української критики, – наголошував П. Куліш, – повинна бути сувора екзаменація літературних витворів естетичним чуттям і вихованим у вивченні своєї народності розумом. Тільки-но ми проігноруємо це завдання, як тільки зневажимо в своїй критиці загальні основи естетики, застосованої до найновішого народовчення, – ми станемо на шлях обману свого народу і самозванства; література наша опиниться знову на наслідувальному парнасі, як у часи псевдоукраїнських віршувань київських академістів (тільки вже в новому, паризькому чи петербурзькому одязі) і народ наш знову почне шукати від нас сховища в своїй неписьменності, яка тільки і врятувала його від духовних академій і семінарій» [7, с. 161].

Рубіж 60–70-х років в університетській філології можна назвати часом збирання нових наукових сил. Завершувалася в літературі романтична епоха, у двері повсюдно стукав новий тип художнього мислення – реалізм. Він закликав до науково-освітньої діяльності і людей з новими поглядами на творчість. Одним із генераторів таких поглядів був М. Драгоманов (1841–1895). Навчаючись, а потім працюючи в університеті на посаді доцента, він (до виїзду за кордон у 1875 р.) встиг опублікувати кілька праць із теоретичними міркуваннями про фольклор і професійну літературу, одна з яких («Історичні пісні малоруського народу», 1875) відзначена академічною Уваровською премією (у співавторстві з В. Антоновичем). У фольклористичних працях М. Драгоманова суттєвим видається теоретичне обґрунтування зв'язків української народної творчості з фольклором дуже багатьох сусідніх наро-

дів. Учений цупко тримався романтичного дискурсу в розумінні творчості. Він бачив у ній переважно душевну домінанту, яка (проти чого повстануть реалісти) невловна в принципі, через що й міркування про неї можуть бути тільки дуже довільними, приблизними. Реалістів, що сформувалися на тлі практичної конкретики розвитку капіталістичних відносин у суспільстві, довільність не влаштовувала, їх вабила предметність у людських стосунках і їм здавалося, що звернення до цієї предметності поглибить розуміння природи самої людини і навіть причин її художніх нахилів. Для теоретичного пояснення таких перемін у поглядах на творчість і розвиток літературного процесу загалом європейське літературознавство взяло на озброєння «тріаду», запропоновану французьким письменником і теоретиком творчості Іполитом Теном (1828–1893). У своїх працях («Філософія мистецтва» та ін.) він доводив, що для зрозуміння змісту реалістичного художнього твору достатньо з'ясувати три «причини» його: середовище, що зумовило твір, расову (національну) приналежність творця та індивідуальну особливість його психіки. Критиків цієї «тріади» не бракувало, але вона залишалася «модною» в літературознавстві практично всієї Європи до кінця XIX ст. М. Драгоманов схилявся до неї у спробах пояснити наявність кількох літератур у самій Україні («Література російська, великоруська, українська і галицька», 1873), а також у тлумаченні національної специфіки літератури («До питання про малоруську літературу», 1876) та феномена творчості Т. Шевченка («Шевченко, українофіли і соціалізм», 1879).

Протягом незначного часу (1875–1881) в університеті працював один із дослідників вітчизняної міфологічної спадщини та палкий прихильник порівняльного вивчення фольклору і професійної літератури О. Котляревський (1837–1881). Свої дослідження він базував переважно на мовному ґрунті, вважаючи, що мова є тим ембріоном, з якого тільки й може вирости наука про поетичну творчість і літературу загалом. Літературний твір, наголошував О. Котляревський, є не історичною, а літературною пам'яткою; в ній має значення не зображений історичний факт, а емоційно-душевне осмислення і сприйняття його автором, відлуння в ньому душевних станів народу. Порівняльне вивчення літератур продуктивне тому, що в давніх народів було єдине творче джерело; з нього вийшли різні літератури як дзеркало душі кожного народу. Порівняння їх дасть змогу з'ясувати природу окремого й загального у творчості, простежити рух форм та ідей, якими збагачувала світове письменство кожна національна література. Це було дуже суттєве спостереження вченого; мало воно значення і для теоретиків, що працювали в університеті, і для всієї літературної теорії України. Дальший поступ її намітився в дослідницькій роботі М. Дашкевича (1852–1908), який пройшов в університеті шлях від студента до професора.

Попередники М. Дашкевича розробляли лише часткові питання історії й теорії літератури. 80-ті роки XIX ст. диктували потребу комплексного підходу до теоретичного осмислення українського письменства як явища. Привід давали літературні історики, які саме в 80-х роках запропонували перші систематичні огляди українського літературного процесу. У Львові протягом 1887–1893 рр. завідувач кафедри української філології Львівського університету О. Огоновський опублікував чотиритомну «Історію літератури руської» в шести випусках. Однією з особливостей цієї праці було те, що вона писана українською мовою. З елементами «язичія», з наявністю деяких полонізмів та вкраплень з інших мов західних слов'ян, але це була таки українська мова. У Східній Україні про таке годі було й мріяти. Після відомого циркуляру міністра внутрішніх справ Росії Валуєва (1863) та Емського указу імператора Олександра II (1876) українська (*малоросійська* за офіційною термінологією) мова дозволялася тільки в белетристиці, а наукові «вчинки» (як казав Панас Мирний) можна було писати тільки мовою Російської імперії.

Російською мовою в 1884 р. вийшли і «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» професора Київської духовної академії М. Петрова. М. Дашкевич написав про неї такий поширений відгук, що він був фактично монографічним дослідженням української літератури цього періоду. Своє розуміння її М. Дашкевич базував на теоретичних положеннях, які виклав у своїй розвідці «Постепенное развитие науки истории литературы…» (1877). Його акцент у ній на самостійності літератури як окремої сфери духовного життя та самостійності історії літератури поширювався і на літературу українську. Дражливість цієї проблеми випливала з того, що М. Петров зародження української літератури пов'язував тільки з впливами; інакше кажучи, вона (в його трактуванні) була наслідком впливів сусід-

ніх польської чи російської літератур. М. Дашкевич доводив інше: література народжується насамперед з душевної потреби народу; кожна література – це оригінальний витвір окремого народу; впливи на неї, звичайно, можливі, але вони не можуть визначити її самобутнього обличчя; на них слід зважати лише в порівняльному аспекті, у нашому випадку – для окреслення своєрідності української літератури, її самобутності у порівнянні з літературами інших народів.

Українська література, наголошував М. Дашкевич, подолала вже кілька етапів (періодів), але визначення їх у «Нарисах…» М. Петрова здійснено не за єдиним критерієм. Відтак порушувалося історико-літературне й теоретичне питання періодизації розвитку літературного процесу. Вона має здійснюватися за єдиним критерієм, насамперед – художньостильовим.

Літературознавча діяльність М. Дашкевича була в університеті останнім найпомітнішим виявом історичної школи епохи реалізму. На рубежі XIX–XX ст. дедалі активнішим став відхід літературознавства від погляду на мистецтво з позитивістських позицій його змісту. Наступав час модернізму, якого цікавило у творчості не «що», а «як», тобто – не зміст, а форма художньо-естетичної діяльності людини. Позитивізм, проте, без бою не здавався. У нього ще залишалося чимало прихильників у середовищі університетської професури, а особливо – молодих випускників університету; змістова основа творчості у них пов'язувалася з питаннями узаконення прав на вільний розвиток української мови й літератури. Наближався час скасування Валуєвського циркуляру та Емського указу (станеться це аж 1905 р.), і на цій хвилі випускники університету значно активізувалися в організації видань української книжки, популяризації української літератури. 1895 р. з ініціативи О. Кониського засновується видавництво «Вік», найдіяльнішу участь у якому брали вчорашні студенти університету С. Єфремов (1876–1939) і В. Доманицький (1877–1910). Формальним приводом появи антології української літератури з назвою «Вік» було 100-річчя публікації перших частин «Енеїди» І. Котляревського, яке широко відзначалося (починаючи з 1898 р.) як початок другого національного відродження української духовності (першим вважалося відродження часів європейського Ренесансу XVI–XVII ст.). У змістовому ж плані ця річниця була поштовхом для історико-літературного й теоретичного осмислення кращих здобутків усієї нової української літератури, головне місце в якій займали, насамперед, твори І. Котляревського, але найвагоміше – Т. Шевченка. Глибоко розуміючи значення літературної постаті Т. Шевченка в українській духовності, В. Доманицький (випускник історико-філологічного факультету) у 1906 р. публікує монографію «Критичний розслід над текстами «Кобзаря» Т. Шевченка», якою, по суті, утверджує в українському літературознавстві нову теоретичну дисципліну *текстологію.*

С. Єфремов теж активно працював у галузі шевченкознавства; 1914 р. він видав збірник досліджень «Шевченко», а наприкінці 20-х років підготував академічне видання «Щоденника» й «Листування» Т. Шевченка, однак основною його літературознавчою працею стала «Історія українського письменства», яка, починаючи з 1911 р., витримала за життя вченого чотири перевидання. За методологією її прийнято характеризувати як працю ідеологічного напряму в історичній школі літературознавства на порі її останнього, народницького, етапу існування. З теоретичного погляду важливим у цій праці був акцент ученого на тому, що в мистецтві однакову цінність мають і «що», і «як», «бо коли без «як» немає мистецького утвору, то без «що» ніякого взагалі твору бути не може: порожній горіх – не горіх, а лушпиння, свистун; порожній твір для письменства такий само свистун, тобто нуль, ніщо» [8, с. 65].

Рубежем XIX–XX ст. датуються модерністські віяння в літературі фактично всієї Європи. Прихильники реалістичного типу творчості зустрічали їх насторожено, а часом і дуже критично. Особливо їх непокоїло радикальне зміщення погляду на художній твір з позицій не змісту, а форми. Тим часом, джерела цього питання витікають із зміни філософського погляду на світ і творчість та потреби теоретичного обґрунтування того погляду. Європейська наукова думка зіткнулася з фактом кризи позитивістського уявлення про дійсність; самої реальності і відповідно реалістичного відтворення її виявлялося недостатньо для пояснення всіх тонкощів духовного характеру, які закорінені і можуть бути «вичитані» з людської свідомості. Ставало очевидним, що в картині світу головну роль відіграє не лише ре-

альність, а й надреальність, котру пізнати можна лише із залученням ірреальності, тобто – підсвідомості в мисленні. Філософи пропонують відтак ряд способів прочитання ірреальності; серед них – використана Ф. Ніцше шопенгауерівська концепція індивідуальної волі людини та його теорія двоїстості людської суті – аполонівського і діонісійського начал у ній (праці «Народження трагедії», 1872; «Поза добром і злом», 1886 та ін.); учення про інтуїцію (А. Бергсон, 1889), про потік свідомості (У. Джеймс, 1890), про психоаналіз (З. Фройд, 1923), про теорію архетипів (послідовник З. Фройда, а потім його опонент К. Юнг) та ін. У світлі цих теорій і вчень розмова тільки про зміст художнього твору мало що давала, особливо коли треба було, наприклад, проаналізувати книжку французького поета Ш. Бодлера «Квіти зла» (1857) чи твори французьких «проклятих поетів» П. Верлена і А. Рембо (1870-ті рр.). Реальність у них була не просто даністю, а проблемою, яка ще більшою мірою відчувалася після появи творів з комплексом «нещасної свідомості» (Ф. Кафка), з особистістю, що втратила відчуття осмисленості свого існування (Дж. Джойс), з образами персонажів розірваної, фрагментарної свідомості (М. Пруст) та ін. Тому й теоретичного «порятунку» стали шукати винятково в формальних якостях художнього твору, що породило теоретичні обґрунтування нових (порівняно з реалізмом) типів модерністського художнього мислення – символізм, імпресіонізм, імажинізм, сюрреалізм, дадаїзм, футуризм та ін. Окремі з них іменувалися декадентськими (занепадницькими), які нібито міфологізували «кінець світу», глобальну кризу в розвитку людини і суспільства тощо. Найпомітнішою в цьому процесі, коли йдеться про українське літературознавство, була стаття С. Єфремова «В пошуках нової краси» (1904), в якій піддано гострій критиці твори молодих авторів О. Кобилянської, Н. Кобринської, Г. Хоткевича та ін., що, на думку автора, потрапили під вплив прийшлих із Заходу декадентщини та чужого українській літературі символізму. Навколо таких поглядів С. Єфремова тоді й пізніше виникали гострі дискусії, але переважно поза стінами Київського університету. Для нас важливішим видається інше: у рік публікації статті С. Єфремова «В пошуках нової краси», тобто в 1904 р., саме в Київському університеті професор В.М. Перетц засновує Філологічний семінар (офіційна назва – Семинарий русской филологии), метою якого була підготовка молодих науковців до вивчення не змісту, а форми художнього твору.

Ішлося, власне, про впровадження наукової методології, яка цілком узгоджувалася з модерністськими пошуками тодішніх європейських та молодих українських письменників. Крім критикованих С. Єфремовим переважно західноукраїнських авторів-модерністів, до них теоретично долучалися тоді і східноукраїнські письменники – Леся Українка, М. Вороний, О. Олесь, М. Коцюбинський, В. Винниченко та ін. З формального боку їх іменуватимуть неоромантиками, символістами чи імпресіоністами. Однак у Філологічному семінарі В. Перетца матеріалом наукових спостережень була творчість не цих, а переважно російських авторів; коли ж йшлося про давню літературу, то в поле зору її дослідників неодмінно потрапляла література староукраїнської доби, зокрема, епохи Київської Русі (X–XIII ст.), часів першого Відродження (XVI–XVII ст.) і бароко (XVII–XVIII ст.).

На проблемі форми в літературній творчості концентрувала свою увагу, як відомо, ще антична поетика. Усі судження (починаючи з часів Платона й Аристотеля) про види, роди й жанри поезії, про епос, лірику і драму були не чим іншим, як судженнями про художню форму літературних явищ. Розвивалися вони і в поетиках часів Ренесансу й бароко, тобто до кінця XVIII ст.; у часи романтизму й реалізму увага до форми художньої творчості відійшла ніби на другий план, але тому, виявляється, щоб наприкінці XIX ст. відродитися в новій (модерністській) якості. За яких-небудь 20–30 років до організації семінарія В.М. Перетца європейські філологи дуже активно обговорювали можливості формального аналізу літературних явищ, оскільки в художньому творі, як скаже пізніше італієць Б. Кроче, немає нічого, крім форми. Але досліджуючи форму, не треба думати, що цим ігнорується зміст. Вивчення форми – це і є вивчення змісту, оскільки в тому, що називається формою, немає нічого, що б не було змістом [9, с. 147]. Про це ще раніше говорив і відомий російський теоретик літератури О. Веселовський. 1899 р. він опублікував перші «Три главы из исторической поэтики», в яких концептуальним началом був саме формотворчий підхід до літературних явищ [10, с. 30–31]. Професор В. Перетц, отже, в 1904 р. лише актуалізував цю точку зору в українському філологічному середовищі Київського університету.

Актуалізація, проте, виявилась не суто формальною справою. Відбувся справжній переворот у погляді на саму *творчість* і на стосунки її з *наукою*. Досі це були, за висловом В. Домонтовича, «два відрубні світи» (поєднувати їх між собою раніше пробували хіба що поет, прозаїк і критик П. Куліш та універсальний у літературній праці І. Франко), а нині відбувалося якщо не злиття, то стрімке зближення їх. «Поет стає ученим… Поезія перетворилася в науку… Поети обертали свою поезію в об'єкт духовних поетичних студій. Складали словники рим, досліджували структуру ямба, оперували конструкціями хорея, вивчали перебої, ямби, пірихії, рахували зміни. Дослідники з студій вірша робили свій науковий фах…» [11, с. 389–391]. У цих фрагментах спогадів В. Домонтовича фігурують імена слухачів згаданого Філологічного семінару, заснованого проф. В. Перетцом, котрий «був першим, який з кафедри Київського університету проголосив на своїх лекціях з методології літератури: не *що*, а *як*. Не зміст, а форма. Не поет-громадянин, а поет – знавець свого ремесла» [11, с. 390]. Теоретичне обґрунтування такого погляду на літературу, яким закладено фундамент *філологічної школи* в літературознавстві, В. Перетц виклав 1914 р. у праці «Из лекций по методологии истории русской литературы» (подальше цитування – за цим виданням). Вона була підсумком його лекційної роботи в університеті і практичних занять із студентами в очолюваному ним семінарі. Йшлося про те, що предметом літератури є сама література, що література – це поезія, а поезія – те, що будучи виражене в слові, навіває певні настрої, змушує своєю формою переживати й відчувати ідеї поета. Найточніший синонім художньої форми – стиль. Таким теоретичним міркуванням коригувалося дуже поширене уявлення про літературу як тільки виразницю ідей, класових суперечностей у суспільстві й ін., котрі й визначають нібито рух літературної історії. «Не можна, – писав тим часом В. Перетц, – зобов'язувати науку «історія літератури» стежити за відображенням у літературі класових суперечностей, як цього вимагає Фріче… Для історика літератури літературні пам'ятки важливі зовсім не тому, що відбивають класові інтереси і симпатії, а тому, що самі в собі містять своєрідну історію». Це був принциповий теоретичний концепт, який втілювали в літературознавчу практику більшість випускників семінарію протягом 20-х та в першій половині 30-х років (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, В. Домонтович, І. Огієнко, Л. Білецький, С. Маслов, Д. Чижевський та ін.). У 1914 р. В. Перетца обрано дійсним членом Російської академії наук, і він переїхав на постійне місце проживання до Санкт-Петербурга. Наукову традицію семінарію протягом певного часу підтримував його випускник, а потім приват-доцент університету С. Маслов, але революційні події 1917–1921 рр. та пізніші радянські реформування університету призвели до цілковитого занепаду семінарію. У 20–30-х роках кількох «семінаристів» було заарештовано й страчено (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара), дехто емігрував за кордон (Л. Білецький, І. Огієнко, Д. Чижевський та ін.), решта працювали в радянських наукових установах та навчальних закладах, досліджуючи переважно проблеми розвитку давньої української та російської літератур (брати С. і В. Маслови, М. Гудзій, О. Багрій, В. Адріанова-Перетц, О. Назаревський та ін.).

На період 20–30-х років припадає спроба світового літературознавства розібратися в «модерністській» та «авангардистській» літературах. Наприкінці XIX ст. термін «авангард» фігурував паралельно і в політиці, і в мистецтвознавстві; 1923 р. Вірджінія Вулф опублікувала збірник статей «Звичайний читач», в якому терміни «модерн» і «сучасний» не ототожнювались; 1927 р. виходить студія англійського поета Р. Грейвза «Огляд модерністської поезії», в якій модерністськими іменуються твори, що передають невизначеність почуттів і пишуться «в інтересах поезії»; через два роки француз Луї Арагон запропонував об'єднати все, що входить у поняття «модерн», і назвати його «модернізмом». Пізніше деякі дослідники поняття «модернізм» і «авангардизм» або ототожнювали, або зближували, а згодом серед літературознавців більш-менш усталилась думка, що «авангард» – це складова «модернізму». Різниця вловлювалася лише в самоідентифікації цих явищ і в розумінні зв'язків мистецтва з життям: «Модернізм ратував за новий тип мистецтва, а авангард бачив себе на передовій прориву в майбутнє». Так вважав, зокрема, англійський письменник і соціолог культури Р. Вільямс, а німецький дослідник П. Бюргер пропонував знайти все-таки консенсус між «авангардом» і «модернізмом», пам'ятаючи найголовніше: «…І заперечення автономії мистецтва, і відмежування його від життя означає кінець мистецтва» [12, с. 16, 17, 19].

М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, працюючи в Київському університеті та почасти в історико-філологічній секції ВУАН, ніби безпосередньо не торкалися цих питань, але їхні студії про новітнє українське письменство, про творчість Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Черемшини й М. Семенка (рецензія П. Филиповича на збірку «Bloknotes», 1919), свідчили, що їхні наукові інтереси розвивалися саме в напрямі дослідження модерної, авангардної літератури. Леся Українка в них поставала в русі від етнографічного до неоромантичного (отже – модерністського) типу мислення; О. Кобилянська – в контексті модерністських шукань Ф. Ніцше, модерних письменників Е. Якобсона (Данія), К. Гамсуна (Норвегія) та ін., а в аналізі новели «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського П. Филипович поєднав близькі мотиви творів майже всієї світової літератури – від Гонкурів до Гюго, від Шекспіра до Чехова, від Толстого до Золя, від Оскара Уайлда і Зудермана до Мопасана [13, с. 446].

Окремим теоретичним зацікавленням П. Филиповича був сюжет; сюжет не як механічне поєднання подій чи життєвих епізодів, а як структурна основа, як цілісна дія в художній прозі чи драматургії, в які письменник вкладає все ним пережите, відчуте, виплекане і щире. Блискучий зразок аналізу такого сюжету П. Филипович показав у студії (фактично – монографії) «Історія одного сюжету («У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської)» [13, с. 345–407]. Через рік після публікації цієї студії П. Филипович спробував свої сили і в новому для нього науковому жанрі – аналітичному осмисленні десятилітніх (після революції 1917 р.) здобутків українського літературознавства («Українське літературознавство за 10 років революції», 1928). Тут дослідник «відштовхнувся» від безпосередніх настанов свого вчителя – В. Перетца: уникати в дослідницькій діяльності «публіцистичного пера» і прагнути «ідеалу науковості», тобто – теоретичного пояснення літературної роботи [13, с. 492].

Як зразок модерного літературознавства слід розглядати видану в Празі 1925 р. монографію «Основи української літературно-наукової критики» випускника університету, учня В. Перетца Леоніда Білецького. Вона мала підзаголовок «Спроба літературно-наукової методології» і містила аналіз українських літературознавчих студій відповідно до «номенклатури» практикованих у світовому літературознавстві наукових шкіл, методологій. Це була перша у вітчизняному літературознавстві спроба розглянутись в українській науці про літературу з позицій модерного погляду на неї. Відтак читач одержав не позитивістське, а іманентно-теоретичне трактування «рухомої естетики», тієї естетики, якою є літературознавча робота всіх її рівнів: історії літератури, її теорії та критики.

Можна лише здогадуватися, в якому б науковому напрямі розвивалися літературно-теоретичні погляди М. Зерова й П. Филиповича, Л. Білецького та інших слухачів Філологічного семінару В. Перетца, якби не ідеологічні гоніння на них та їх фізичне знищення.

Починаючи з 1934 р., над українським літературознавством (не лише університету) нависла хмара нормативного, силою нав'язаного літературі й науці про неї антинаукового методу соцреалізму. В основі його – псевдофілософська доктрина Маркса–Леніна про пролетаріат як месію, котрий на чолі з партією нового типу (комуністичною партією) побудує безкласове суспільство справедливості. Цій утопії повинне було служити й мистецтво; але таке, що відповідало б лише чотирьом «нормам»: соціалістично усвідомлене, правдиве, історично-конкретне зображення дійсності в її революційно-романтичному розвитку. Такі «норми» були кроком назад, до позитивізму XIX ст. Його жертвою стала вся радянська художня творчість, заразившись на цілих півстоліття невиліковною хворобою [14, с. 203]. Теоретичне обґрунтування її в Україні і в усьому СРСР запропонував О. Білецький у праці «К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы» (1934). Видана в Москві, а в перекладі українською мовою передрукована в харківському журналі «Червоний шлях», вона на довгі роки стала «дороговказом» у розумінні хибних завдань літератури як нібито художньої ілюстрації історичного та суспільно-економічного життя людини. Пізніше О. Білецький відмовиться від цього дослідження, не передруковуючи і не включаючи його до зібрання своїх праць, але воно «працювало» в теоретичній радянській літературі практично аж до так званої «горбачовської перебудови» середини 80-х рр. XX ст.

У Київському університеті протягом 30–40-х рр. пробували хоча б частково уникнути ідеологічних догм соціалістичного реалізму доцент М. Русанівський та професори О. Дорошкевич і А. Шамрай. М. Русанівський завідував кафедрою української літератури після

арешту М. Зерова й П. Филиповича, опублікував кілька студій з питань романтизму, але перед самою війною без суду і слідства був розстріляний як «буржуазний націоналіст». О. Дорошкевич закінчив Київський університет у 1913 р., відвідував Філологічний семінар В. Перетца, а в 20-х рр., викладаючи в університеті українську літературу, створив «Підручник української літератури» (витримав п'ять видань), в якому (йдучи частково назустріч соцреалізмові) пробував поєднувати формальний аналіз творів з їх ідеологічним (соціологічним) трактуванням.

По закінченні війни (з 1944 р.) в Київському університеті став працювати й А. Шамрай – ще один автор підручника з української літератури, який у 1920-х рр. був (поруч із підручником О. Дорошкевича) не менш популярним і витримав кілька видань. Ідеологічна методологія підручника найбільше (як і в підручнику О. Дорошкевича) виявилась у періодизації літературного процесу, наближеній до «марксистської» періодизації найбільшого вульгарного соціолога в літературознавстві 20–30-х років В. Коряка; тут і «доба феодалізму», і «доба промислового капіталізму», і «доба фінансового капіталізму», і «доба революції» в літературі, але знайшов автор місце в підручнику й для характеристики літературних стилів певної доби (байронізм, романтизм, реалізм, імпресіонізм та ін.), основних етапів розвитку української літературної критики, а наприкінці підручника вмістив навіть «словничок історико-літературознавчої термінології».

50-ті роки в університетському літературознавстві – найбільш невиразна його сторінка. Нормативний курс літературної теорії читався студентам в основному за соцреалістичним підручником російського академіка Л. Тимофеєва («Теория литературы»); серед істориків і теоретиків літератури не було в Київському університеті жодного доктора наук, і тому до читання окремих курсів залучалися науковці академічного Інституту літератури імені Т. Шевченка (О. Білецький, Є. Кирилюк, С. Крижанівський та ін.). Скуті догмами соцреалістичного літературознавства, вони мало що давали для розвитку теоретичного мислення студентів, однак деякі з тих студентів інтуїтивно відчували потребу в новому теоретичному осмисленні літератури і вже на початку 60-х років стали спеціалізуватися саме в цій галузі. Помітною серед них була доцент, а згодом професор, Галина Сидоренко, яка на хвилі так званої «хрущовської відлиги», за умов формування в літературі явища, що пізніше буде назване «шістдесятництвом», зосередила свої наукові зацікавлення саме на суто теоретичних питаннях літератури. У 1962 р. виходить її навчальний посібник «Основи літературознавства» та дослідження «Віршування в українській літературі». Їх продовженням стала її фундаментальна праця «Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка». «Віршознавчі праці Г.К. Сидоренко, – наголошує Н.В. Костенко, – в цілому охоплюють усю історію українського вірша – від його витоків до наших днів, від народнопісенної ритміки до верлібру. Причому історичний огляд усіх етапів розвитку українського віршування поєднувався з глибоким теоретичним аналізом, а специфіка ритмоутворення пов'язувалася з особливостями художньої мови. Г.К. Сидоренко ґрунтовно дослідила вірш класиків української літератури, насамперед Т. Шевченка та І. Франка, а в останній своїй праці «Від класичних нормативів до верлібру» створила яскраві ритмічні характеристики поезії В. Чумака, П. Тичини, А. Малишка, П. Воронька та багатьох інших» [15, с. 7]. Маючи, отже, таких фахівців з теорії літератури, як Г. Сидоренко, Київський університет і зважився порушити питання про відкриття в ньому відповідної теоретичної кафедри; 1962 р. вона почала функціонувати як структура філологічного факультету. На початку 60-х років несподівано набули розголосу дискусії про «ліриків і фізиків». Дискутували на цю тему люди, як правило, не дуже високого наукового польоту; тому нерідко – з метою принизити «ліриків», які, мовляв, ніколи не сягнуть тих небес, куди вже прорвалися «фізики». Малося на увазі, насамперед, тодішнє освоєння космосу, розвиток надшвидкісної авіації та ракетобудування, які нібито швидкими темпами ведуть людство до нечуваного щастя. Автори таких сентенцій навряд чи здатні були збагнути, що небеса і космос для «ліриків» – постійне «місце проживання». Але, як той Геракл, трималися вони і грішної земельки; вони єдині завжди нагадували людству, що та земелька для людства є водночас і космосом, і матір'ю-годувальницею. У 1962 р., тобто в рік відкриття кафедри теорії літератури, В. Симоненко напише про це у своїй «Думі про щастя»: *«…В космос крешуть ото не ракети, // але пружні цівки молока»* [16, с. 318].

Своїх науково-педагогічних сил в університеті для відкриття повноцінної кафедри теорії літератури на початку 60-х років усе ж виявлялося недостатньо; особливо, коли глянути на цю проблему з домінуючих тоді позицій ідеологічного, компартійного забезпечення її. Тому й з'являються на новостворені кафедрі присланий ще після війни у Львівський університет завзятий борець з «українським буржуазним націоналізмом», доктор наук з 1960 р. В. Воробйов та вчорашній працівник УРЕ (Української радянської енциклопедії), що мав кандидатський ступінь, Я. Білоштан. В. Воробйов, якого призначили першим завідувачем кафедри, вважався чи не головним в Україні спеціалістом із марксистсько-ленінської критики, теорії соціалістичного реалізму, проблем партійності і народності літератури. Він автор книг «О.М. Горький про соціалістичний реалізм» (1958), «В.І. Ленін і питання естетики» (1965), «Марксизм-ленинизм и наука о литературе» (1971) та ін. Відтак кафедра під керівництвом автора таких праць приречена була на багатолітню консервацію в університеті марксистсько-ленінських догм у поглядах на творчість. Відхід від них намітився лише з настанням так званої «горбачовської перебудови». Але це вже інший етап у функціонуванні університетської кафедри теорії літератури та розвитку в ній теоретичних учень про мистецтво слова.

Список використаної літератури

1. Колесник В.Ф. Нариси з історії університету святого Володимира / В.Ф. Колесник, Г.М. Казакевич, Л.П. Могильний, О.М. Надтока та ін. – К.: Либідь, 2009. – 224 с.

2. Спекторский Е. Столетие Киевского университета святого Владимира / Е. Спекторский. – Белград: Научное издательство, 1935. – 304 с.

3. Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке / М. Костомаров // Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики і літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.

4. Яценко М. Романтизм // Історія української літератури XIX століття: у 3 кн. / за ред. М. Яценка. – К.: Либідь, 1995. – Кн. 1. – 368 с.

5. Добролюбов М. «Кобзар» Тараса Шевченка / М. Добролюбов // Світова велич Шевченка: зб. матеріалів про творчість Т.Г. Шевченка у 3 т. / ред. М.П. Бажан, Г.Д. Вервес, М.П. Комишанченко. – К.: Художня література, 1964. – Т. 1. – С. 60–69.

6. Чернишевський М. Нові періодичні видання. «Основа», 1861, № 1 / М. Чернишевський // Світова велич Шевченка: зб. матеріалів про творчість Т.Г. Шевченка у 3 т. / ред. М.П. Бажан, Г.Д. Вервес, М.П. Комишанченко. – К.: Художня література, 1964. – Т. 1. – С. 82–88.

7. Кулиш П. Характер и задача украинской критики / П. Кулиш // Основа. – 1861. – № 2. – С. 158–164.

8. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Femina, 1995. – 541 с.

9. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория / Б. Кроче. – М.: Издательство М. и С. Сабашниковых, 1920. – 171 с.

10. Веселовский А.И. Собрание сочинений Александра Ивановича Веселовского / А.И. Веселовский. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1918. – Т. 1. – 586 с.

11. Домонтович В. Університетські роки / В. Домонтович // З іменем Святого Володимира. – К.: Заповіт, 1994. – Кн. 2. – С. 384–396.

12. Саруханян А. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» / А. Саруханян // Авангард в культуре XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 1. – С. 9–33.

13. Филипович П. Література / П. Филипович. – К., 1928. – 534 с.

14. Рюс Жаклін. Занепад і смерть марксизму-ленінізму та інших синтетичних доктрин // Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей. Панорама новітньої науки / Жаклін Рюс. – К.: Основи, 1998. – 669 с. – С. 202–206.

15. Костенко Н. Вступне слово. На 20-ті роковини смерті Г.К. Сидоренко / Н. Костенко // Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – С. 6–7.

16. Симоненко В. Вибрані твори / В. Симоненко. – К.: Смолоскип, 2010. – 852 с.

В следующем году исполняется пятьдесят лет со дня открытия первой в Украине кафедры теории литературы. Этому примеру Киевского университета имени Тараса Шевченко последовали в будущем все классические университеты Украины. Автор анализирует основные этапы развития историко-теоретических знаний в украинских, преимущественно – киевских, филологических центрах. Отдельные теоретические вопросы рассмотрены в контексте развития зарубежного литературоведения.

Ключевые слова: фольклор, история и теория литературы, филология, словесность, поэтика, литературная критика, литературные роды, виды, жанры, содержание и художественная форма, классическое и неклассическое (модернистское) литературоведение, научные методологии, школы, направления.

Next year it will be fifty years since the day of opening of the first Ukrainian department of theory of literature. This example of Taras Shevchenko Kiev University was followed in the future by all the classical universities of Ukraine. The author analyses the major stages of historical and theoretical knowledge development in Ukrainian, mostly Kievan, philological centers. Separate theoretical questions are considered in the context of foreign literature studies development.

Key words: folklore, history and theory of literature, philology, literature, poetics, literary criticism, literary types, kinds, genres, contents and artistic form, classical and non-classical (modernist) literature studies, scientific methodologies, schools, trends.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 801.73

А.В. ДОМАЩЕНКО,
доктор филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы и теории литературы
Института филологии и социальных коммуникаций
Бердянского государственного педагогического университета

ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ФИЛОЛОГИИ*

В статье речь идет о сущности филологии. По мнению автора, филология представляет собой не совокупность разных «филологических» дисциплин, а целокупную, фундаментально-онтологическую способность понимания.

Ключевые слова: филология, присутствие, имя, понятие.

Глагол, переданный вчерашним днем нынешнему,
глубоко проник в слух земли.
Архимандрит Антонин (Капустин)

Ответ М.М. Бахтина на вопрос, подразумеваемый названием статьи, по-прежнему остается одним из наиболее значимых и авторитетных. Почему его ответ не имеет никакого отношения к подлинной онтологии?

Вопрос о сущности филологии связан с вопросом о сущности поэзии. Понимание каждого из названных вопросов изначально обусловлено и предопределено целокупным смыслом целокупного имени. «Слух земли» (язык) хранит этот смысл, а поэзия и филология суть наиболее действенные способы проявления этого смысла. Так что в сущностном отношении онто*логия* (не учение о логосе, но бытие в логосе как целокупном имени) и фи*лология* (любовная приобщенность к целокупному смыслу логоса) – одно и то же.

М.М. Бахтин настаивает, что конститутивной для произведения или, как он уточняет, «эстетического объекта» [1, с. 286] является действительность познания и поступка. При этом сама эстетическая деятельность трактуется им как вторичная по отношению к названной действительности, хотя, разумеется, остается «самостоятельной и своеобразной» [1, с. 287]. Ее самостоятельность и своеобразие все же основываются на опознанности и оцененности преднаходимой искусством действительности как первичной по отношению к эстетической деятельности. Специфика же искусства, согласно ученому, целиком определяется его материалом, например, языком [1, с. 286].

Эстетике задолго до М.М. Бахтина было известно, что материалом определяется не специфика искусства, а специфика разных видов искусства. На вопрос же о своеобразии самого искусства, оставаясь в границах материала, мы никогда ответить не сможем.

Если мы, отвечая на этот вопрос, ограничиваемся разговором о материале, это будет означать, что смысл поставленного вопроса остался для нас темным. В случае персонали-

*Подробнее о проблемах, затронутых в настоящей статье, можно прочитать в книге: Домащенко А.В. Филология как проблема и реальность. – Донецк: БГПУ, ДонНУ, 2011.

© *А.В. Домащенко, 2011*

ста М.М. Бахтина это произошло потому, что насыщенный эстетической проблематикой эйдосный дискурс XIX в. остается ему чуждым: это совсем другой язык, с другими смысловыми интенциями, не родной ему.

Утверждать, что действительность познания и поступка конститутивна для произведения искусства, значит целиком выводить его онтологическую сущность из безусловной онтологической сущности указанной действительности. Отсюда делается вполне логичный вывод, что эстетическое адекватно может быть помыслено изнутри действительности поступка.

Нужно отдавать себе отчет в том, что объявляя конститутивной для эстетической деятельности действительность познания и поступка, мы тем самым делаем вторичными и малосущественными все ее отличия от названной действительности (поэтому М.М. Бахтин и ограничивается указанием на материал, полагая, что этим указанием обозначено самое главное). То же самое произошло бы с действительностью познания и поступка, если бы мы объявили конститутивной для нее эстетическую деятельность: в этом случае изнутри эстетической деятельности мы обязаны были бы выводить самые существенные особенности научной и этической областей. Обратим, однако, внимание, что само эстетическое, помысленное изнутри действенной сферы, оказывается не созерцанием (каковым ему надлежит быть), а деятельностью: знак тотальности действенной сферы в нравственной философии М.М. Бахтина.

Нужно называть вещи своими именами. Попытка помыслить эстетическое изнутри действенной сферы является эстетически беспомощной установкой. Возможность появления этой установки в отечественной теории литературы, равно как попытки эстетическую проблематику втиснуть в границы текста, симптоматичны. Немецкие формалисты (О. Вальцель) или тот же Г. Риккерт, пройдя соответствующую основательную выучку, просто не могли игнорировать могучих импульсов, идущих от эстетических учений Ф.В. Шеллинга и Г.В.Ф. Гегеля, тогда как наши грамматисты и персоналисты остались, по большому счету, вне этого контекста. Поэтому они легко смешивают грамматическое и эстетическое, нравственно-персоналистское и эстетическое и легко отказываются от того, от чего Г. Риккерт ни при каких обстоятельствах отказаться не смог бы.

Нашим предкам образ*а* всегда говорили больше, чем *о*бразы. Мы же образ*а* утратили, а к *о*бразам – в лице грамматистов и персоналистов – не пришли. Помогли нам в этом и современные западные иконоборцы – духовные дети иконоборческого ОПОЯЗа, из-за отрицательного отношения к образ*а*м с недоверием поглядывающие и на *о*бразы.

Возвращаясь от М.М. Бахтина к Г. Риккерту, выскажем тривиальное, однако «сверхисторическое, на все времена значимое» [2, с. 373] суждение: для действенной сферы неизбежно не конститутивными, а вторичными будут познающая мысль и эстетическое созерцание; в границах логической сферы таковыми же неизбежно окажутся эстетическое созерцание и этическая мысль; в границах эстетического созерцания – логическая и действенная сферы. В то же время непосредственной онтологической значимостью не будет обладать ни одна из названных сфер. Непосредственной онтологической значимостью обладает только целый мир. Часть мира, какой бы важной она ни была, всегда только опосредованно онтологична. При этом не следует забывать, что онтологически безусловный целый мир – никогда не предмет представления, но всегда – присутствие.

Заслуга прояснения сущности целого мира как присутствия – так что и древним грекам многое стало понятно – принадлежит М. Хайдеггеру. Согласно автору «Бытия и времени» (1927), целый мир как присутствие должен быть помыслен в контексте фундаментальной онтологии. Отличие фундаментальной онтологии от кантовской или докритической заключается в том, что она мыслит не сущее в его бытии, но стремится возвратиться «к той сущностной основе, из которой вырастает осмысление истины бытия» [3, с. 216].

Спустя двадцать лет в «Письме о гуманизме» М. Хайдеггер обращается к словам Гераклита «᾽Ηθος ᾽ανθρώπω¸ δαίμων» – и переводит их следующим образом: «Местопребывание (обычное) есть человеку открытый простор для присутствия Бога (Чрезвычайного)» [3, с. 216].

Мысль, принадлежащая открытому простору, в котором присутствие Бога сказывается как «истина бытия», согласно позднему М. Хайдеггеру, «не есть ни этика, ни онтология»

[3, с. 217], даже фундаментальная. Такая мысль – не онтология, поскольку она не является ни наукой, ни исследованием, разрабатывающим определенное учение относительно бытия. Она сама есть момент присутствия, самораскрытия бытия, его «просвет». Будучи событием, которое может случиться или не случиться, такая мысль всегда оказывается за пределами любой методически и методологически планирующей установки. Она случается, когда оказывается соразмерной «правящему требованию» истины бытия – в открытом просторе присутствия Бога. Пока она 'есть', 'есть' бытие.

Целый мир как присутствие – это 'есть' бытия, явленного в мысли. Мысль сохранена речью. Речь – лоно, в котором рождается человек. Вот почему язык (речь) – «дом бытия». Высказывая это суждение, которое стало одним из самых значимых в XX в., М. Хайдеггер мыслит, конечно, уже не как философ, а как филолог, если только мы начнем понимать филологию из ее сущностного истока.

'Есть' бытия предполагает 'есть' мысли, которой, в свою очередь, предполагается 'есть' человека. В 'есть' человека 'есть' бытия достигает полноты своего самораскрытия.

'Есть' бытия, мысли и человека – одно и в то же время разное. Утрата 'есть' – это всегда утрата всего 'есть' (бытия, мысли, человека), а не какой-то его части: невозможно, чтобы 'есть' человека сохранялась при утрате 'есть' бытия и мысли. Но в 'есть' бытия коренится 'есть' мысли и человека, а не наоборот. Бытие – ничто иное как 'есть', но не в смысле простой связки, а в смысле полноты осуществляемого. Полнота осуществляемого означает, между прочим, что ей принадлежит человек: именно поэтому он тоже 'есть'. То же касается мысли и речи. Подлинное 'есть' бытия – полнота осуществляемого как со-присутствие Бога (богов) и человека. В бытийной полноте со-присутствия утверждается 'есть' мысли и человека, в человеке – 'есть' бытия и мысли, в мысли – 'есть' человека и бытия. Вне этого триединства изолированный человек источником бытийного 'есть' для себя и для мира быть не может. 'Есть' бытия – это событие самораскрытия истины бытия. 'Есть' мысли – это ее «оберегающее внимание» к событию самораскрытия истины бытия. 'Есть' человека – это его способность пребывать в истине бытия, что значит мыслить истину бытия.

Эта бытийная целокупность мысли, погруженной в целокупный смысл логоса, для которой М. Хайдеггер не может подобрать имени, отказываясь в какой-то момент и от самого главного – фундаментальная онтология, в настоящей статье названа филологией.

Человек существует на земле таким образом, что он, как правило, 'не есть', и только иногда, в редких или редчайших случаях, 'есть'. И вот именно тогда, когда человек 'не есть', он впадает в иллюзию, что его познающая либо регулирующая действенную сферу мысль или, в другом случае, его чувственное созерцание обладают непосредственной онтологической значимостью.

Человек 'есть', когда он принадлежит целому миру. Невозможно принадлежать целому миру, представляя его (не важно как: абстрактно или чувственно), поскольку представлять можно лишь находясь вне представляемого. Вся область представляющего мышления новоевропейского времени и, стало быть, сам представляющий человек – 'не есть' человека. Любая теоретико-познавательная, теоретико-регулирующая, эстетически-созерцательная установка оказывается вторичной по отношению к истине бытия, под воздействием которой мысль впервые пробуждается к жизни. Поскольку любая из перечисленных выше установок утверждается в перспективе от истины бытия и направлена на сущее, истина бытия никогда не может стать тем, что подлежит осмыслению в ее границах.

Когда-то в самом конце великой истории сущностной мысли Запада Ф. Шеллинг сказал, что «искусство – органон философии». Его суждение, разумеется, имеет в виду и поэтическое искусство. В отличие от философии, для филологии органон – не поэтическое искусство, но ποίησις, которая не есть τέχνη. Вот почему мы не будем опрометчиво утверждать, что философия и ποίησις – сестры, тем более что сами нынешние философы не знают толком, что делать с этим родством, которое им навязано. Для ποίησις философия – разве что племянница. При этом, говоря о филологии, мы не должны забывать, что λόγος в ее пределах должен быть понят не как учение, а как имя с его живым онтологическим смыслом.

Философия не выходит и не может выйти за пределы τέχνη, тогда как филология обращена к ποίησις или к тому в словесном искусстве, в чем могут быть обнаружены следы

присутствия ποίησις. Там, где поэтическое искусство довлеет себе, филологии делать нечего. В этом случае в свои права вступает теория литературы: для любого из ее направлений всякие разговоры о филологии, которая сущностно отличается от них, в большей или меньшей степени остаются пустым звуком.

Для того, чтобы приблизиться к осознанию онтологического провала, разделившего филологию и теорию литературы, необходимо понять, что изначальный логос – это знание в ’όνομα, а не с помощью ’όνομα, когда имя становится понятием. В результате этого перехода от ’όνομα к понятию проникнутое благоговением вопрошание становится представлением, целокупное имя расщепляется, филология, которая только в соотнесенности с целокупным именем есть то, что она есть, распадается на специализированные формы знания, рождаются философия как метафизика, поэтика как теория поэтического искусства, лингвистика как наука о языке и т. д.

Неметафизической философии быть не может. В противоположность ей филология никогда не метафизична, поскольку осуществляется в смысловой полноте целокупного имени как реальнейшей реальности присутствия, как бытийнейшей бытийственности бытия, как концентрированного проявления живой жизни, вне которой только призрачное прозябание, в какие бы фальшивые блестки и перья оно ни рядилось.

Рождение метафизики – это переход от фило-логии к фило-софии.

Рождение поэтики – это переход от фило-логии к фило-*тех*нэ.

И в первом, и во втором случае решающий переход совершил Аристотель, тогда как его учитель Платон еще сумел удержаться на границе.

Смысловая полнота имен – это соприсутствие божественного и человеческого, их лад. Таким ладом в его первоначальном проявлении проникнуты мысль досократиков и хоровая ποίησις Пиндара, однако уже во времена Аристотеля на торных путях философии о нем даже памяти не осталось.

Гимн – сохраненное в стихослагающей речи самопроявление присутствия и одновременно воздвижение, делание (ποίησις) присутствия, учреждаемого со-работничеством Бога (богов) и людей. Поэтому не только песни Пиндара, но и Ветхий Завет, и Новый Завет, и творения сщмч. Дионисия Ареопагита состоят из стихов. Все это – гимны в изначальном смысле: онтология присутствия, стихослагающая явленность, а значит реальность, а не метафизическая трансцендентность истины бытия. Гимн – не эстетическая и не теоретико-литературная категория, это пение, наполненное онтологическим смыслом целокупного имени.

Гимн – это и есть явленное со-присутствие божественного и человеческого, и там, где такое со-присутствие становится реальностью, слово того, кто причастен к этой реальности, не может не стать гимном. Так, «восторженными гимнами» становятся «многие главы в «Исповеди» Августина» [4, с. 7]. Та же явленность со-присутствия божественного и человеческого – в гимнах прп. Симеона Нового Богослова.

Целокупное имя – слово гимнов, а не диалогов, хотя в «беседах» (так правильно следует переводить*) Платона оно еще присутствует, но не в таком незамутненном виде, как в гимнах сщмч. Дионисия Ареопагита.

Спасительность Боговоплощения – в возвращении целокупного имени, раскрывшего свой потаенный смысл с неведомой ранней античности полнотой и чистотой.

Гимн, будучи песней, онтологически укорененной в Откровении и событии Боговоплощения, заключает в себе все, что по отдельности рассредоточено в разных книгах Священного Писания, ибо «иному учат пророки, иному бытописатели; в одном наставляет закон, а в другом – предложенное в виде приточного увещевания; книга же псалмов объемлет в себе полезное из всех книг. <…> И при сем производит она в человеке какое-то тихое услаждение и удовольствие, которое делает рассудок целомудренным» (свт. Василий Великий), то есть наполненным изначальной целокупной полнотой.

У сщмч. Дионисия Ареопагита – мышление, руководимое целокупными именами, следовательно – не метафизика. Оно осуществляется в пространстве, где «новое небо и новая земля» (Откр. 21:1) – реальность присутствия, а не трансцендентность. Вот почему

*У Платона – λόγοι, а не διάλογοι.

его гимны, хранящие неповрежденной полноту имен* – это фило-логия, а если это одновременно тео-логия, то в смысле тождества целокупных имен, а не в современном смысле специализированного знания.

Теология как специализированное знание – это уже метафизика, разделившая судьбу всего западного постсредневекового мышления с его секуляризацией вплоть до демифологизации Нового Завета в протестантской теологии, когда единственным законодателем в области веры становится отпавший от изначальной целокупности осколочный разум новоевропейского человека [5].

Отсюда рассуждения о «мифической картине мира» в Новом Завете, как будто сама картина мира как способ понимания – не творение новоевропейского разума, не имеющее никакого отношения к Благой вести. Отсюда же филистерские рассуждения, подобные этому: «…Если принявший смерть Христос был Сыном Божьим, предсуществующим божественным существом, что в таком случае значило для Него умереть? Ведь для того, кто знает, что через три дня воскреснет, умирание не должно значить слишком много» [5, с. 12]. Приведенное рассуждение отличается прежде всего тем, что оно – не умно.

«Умирание» Христа во всех смыслах значило так много, что помыслить всю его значимость осколочный ум, объявивший себя целым и от имени Целого выносящий вердикты, конечно, не может. Если бы все человечество сейчас одновременно оказалось на кресте, только тогда произошло бы нечто соизмеримое с тем, что значила крестная смерть Христа.

Убежденность, что событие Боговоплощения во всей его полноте может быть измерено человеческим умом, – разновидность бунта, сродни тому бунту, о котором идет речь в трагедии «Алкеста». Одновременно это свидетельство того, что трагическая эпоха по-прежнему крепко, как Геракл любого из своих противников, держит нас в своих объятиях.

Осколочный разум современного европейца, даже того, кто называет себя христианином, будучи проявлением трагической эпохи, ни в коем случае не может быть законодателем в области веры.

Осколочный разум современного европейца, будучи проявлением трагической эпохи, также ни в коем случае не может быть законодателем в области филологии. Но поскольку духовное возрастание в смысловой целокупной полноте для него недоступно, постольку филологию, понятую из этой полноты, он перетолкует по-своему, поэтому неизбежно – исказит.

Филология – онтологически первичное имя-знание, которое является единственно возможным способом изначального самопроявления лада – полноты со-присутствия божественного и человеческого и полноты неразделенного в самом себе смысла.

Филология – «дверь слова» (Kol 4: 3), онтологический просвет, выход за пределы инструментального языка, заключившего в узы человеческий ум.

Филология – хранительница «неповрежденного слова», следовательно возможность приобщения к пространству, где «новое небо и новая земля» (благодатная полнота любви, хранимая «неповрежденным словом») – онтологически безусловная реальность.

Филология – имплицитная полнота начала, которая всегда остается и самой главной целью всех наших усилий.

Список использованной литературы

1. Бахтин М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества / М.М. Бахтин // Собр. сочинений: в 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. – С. 265–325.

2. Риккерт Г. О системе ценностей / Г. Риккерт // Науки о природе и науки о культуре. – М.: Республика, 1998. – С. 365–391.

3. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

*«Ибо мы не повреждаем слова Божия, как многие, но проповедуем искренно, как от Бога, пред Богом, во Христе» (2 Кор. 2:17). Неповрежденное слово – хранящее онтологически первичную целокупную полноту смысла, тогда как поврежденное – лишенное таковой, целиком принадлежащее диалогическому контексту действенной области [ср.: 2, 373–374, 385–387]. Напомню в связи со сказанным, что в церковнославянском языке ‘повредитися’ – разногласить, не соглашаться.

4. Иеромонах Пантелеимон. О гимнах преп. Симеона Нового Богослова // Божественные гимны / Преподобный Симеон Новый Богослов. – Нижний Новгород: Братство св. Александра Невского, 1989. – С. I-XXXII.

5. Бультман Р. Новый Завет и мифология // Избранное: Вера и понимание / Р. Бультман. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 7–41.

У статті йдеться про сутність філології. На думку автора, філологія являє собою не сукупність різних «філологічних» дисциплін, а цілокупну, фундаментально-онтологічну здатність розуміння.

Ключові слова: філологія, присутність, ім'я, поняття.

The paper deals with the essence of philology. In the author's opinion, the philology is not the aggregate of different «philological» disciplines, but it is the integral, fundamental-ontological way of understanding.

Key words: philology, presence, name, concept.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК – 8.01

В.Л. УДАЛОВ,
доктор філологічних наук,
професор кафедри російської філології Інституту філології і журналістики
Волинського національного університету імені Лесі Українки

СКЛАДОВІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА У ПРОСТОРІ ЦІЛІСНО-СИСТЕМНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті йдеться про недостатність вивчення проблеми кількості, номінацій, взаємозв'язків складових літературознавства на традиційному, частково-системному науковому рівні. Дослідження проведено на цілісно-системному рівні, адекватному природі об'єкта. Розкрито механізм цілісно-системного дослідження.

Ключові слова: літературознавство, цілісно-системний метод, критика, історія літератури, теорія літератури, методологія літературознавства.

Численні спроби вирішити проблему кількості й номінацій основних складових частин літературознавства привели в науці XX–XXI ст. до появи різних наслідків.

Одні дослідники (їх більшість) або доводять, або лише згадують про наявність у літературознавстві *трьох* основних складових: теорії літератури, історії літератури і літературної критики [24, 7; 10, 4; 1, 3, 215; 14, 5; 23, 133].

Інші дослідники вважають, що складових – *дві*: теорія та історія літератури. Зі складу вилучають літературну критику, але при цьому виникають протиріччя. В одній з останніх теоретичних праць знаходимо: «Правда, деякі дослідники не вважають літературну критику складовою частиною літературознавства. Зокрема, щодо погляду В. Брюховецького (у виданні 1995 р.) сказано: «Сучасне літературознавство становить собою складну динамічну систему, яка органічно взаємодіє з критикою літературною [32, III, с. 210]. До речі, сам В. Брюховецький не є послідовним у відстоюванні такої думки. У надрукованій у цьому ж томі УЛЕ статті «Критика літературна» він зазначає, що літературна критика – «одна з трьох основних галузей літературознавства» [11, с. 9].

Останнім часом є прихильники (А.В. Козлов, Р.А. Козлов) *чотирьох* складових: історії літератури, літературної критики, теорії літератури та бібліографії [16, с. 3].

Відносно ще інших поглядів чітко пише, зокрема, Анатолій Ткаченко. Звернувши увагу, що «у вітчизняному літературознавстві традиційно виділяють три основні дисципліни – історію літератури, теорію літератури і літературну критику», він одночасно нагадує: «На Заході сюди відносять ще й компаративістику (або порівняльне літературознавство) і текстологію» [25, с. 9]. Це вже мова про *п'ять* складових літературознавства.

Останнім часом пропонують і *шість* складових, в іншій, до речі, послідовності: «теорію літератури і методологію літературного аналізу, історію літератури, літературну критику, літературну риторику і герменевтику» [6, с. 224].

Важливо також урахувати, що раніше, в 60–80-ті роки XX ст., крім відзначених варіантів, був ще й той, який налічує дещо інші *чотири* складові. В «Краткой литературной

© *В.Л. Удалов, 2011*

энциклопедии» (1962) [18], у книгах О. Бушміна «Наука о литературе» (1980) [8], Г.М. Фрідлендера «Методологические проблемы литературоведения» (1984) [33] та деяких підручниках [9, с. 11–16], енциклопедіях йдеться про «методологію і теорію літератури, історію літератури, літературну критику» [18, IV, с. 331].

Отже, у ХХ й на початку ХХІ ст. наявні *різні погляди* на основні складові науки «Літературознавство».

Наявність різних поглядів на одне й те саме питання завжди є свідченням його недостатнього усвідомлення, вирішення в науці, свідченням *суб'єктивізму* в підходах до нього, а не *об'єктивного, єдиного* для всієї науки (відповідного об'єкта, що досліджується) підходу з єдиним наслідком, єдиним поглядом на нього. Єдиним для всіх, адже певний об'єкт є один, і з певного боку, в певній площині, на певному рівні, ступені і певній основі він, незалежно від наших бажань, має суто певну чи суто певні властивості. Коли, наприклад, олівець є дерев'яним, то він дерев'яний взагалі, для всіх. Оскільки літературознавство не є абсолютно відокремленим від усього явищем, то це також має однозначно сприйматися всіма однаково. Коли за зазначених умов (на певній основі) у нього на певному ступені будови є лише дві складові, то це для всіх однаково. Різні погляди на одне й те саме нагадують ситуацію, коли кілька людей, дивлячись на один олівець, немов промовляють: один – що їх два, другий – що їх три, третій – що олівець один, четвертий – що їх десять. Так само щодо якості чи якостей певної речі або ж її головної функції. Це тому, що ми, на жаль, звикли мислити і пізнавати *частково, суб'єктивістськи* (вважаючи, що лише суб'єкт – діяч і вищий критерій сам для себе).

Отже, звідси виникає мета – розв'язати низку питань, що виникають при дослідженні проблеми кількості й номінацій складових літературознавства на базі і внаслідок суб'єктивізму, різних підходів у науці, різних пізнавальних принципів. *Перше* питання – якою ж є об'єктивна, за природою об'єкта існуюча кількість основних складових літературознавства? *Друге* питання – якими є їх номінації? *Третє* – питання послідовності логічного зв'язку між дійсними складовими. *Четверте* (джерельне для інших) – у чому є головна причина виникнення і невирішеності проблеми протягом довгого часу?

Можна, звісно, детально розглядати названі аспекти, аби конкретно відповісти на ці питання. Визначимось, однак, якомога стисліше.

Стосовно причин суттєво різних поглядів одразу скажемо, що така особливість наслідків не є винятком у літературознавстві й науці. Це – неодмінна риса їх розвитку, провідний фактор серед супровідних. Пояснюється він тим, що справу маємо з *частково*-системним рівнем їх історичного розвитку [12; 2; 13, с. 179–180, 183; 38, с. 351–363; 26, с. 5–24; 27; 31].

Саме для цього рівня характерним є переважне використання комплексного, комплексно-системного або просто системного підходу і методу дослідження. «Історично системний підхід приходить на зміну широко розповсюдженим у 17–19 ст. концепціям механіцизму» [36, с. 429].

Однак системний підхід, систематизація використовуються на цьому історичному рівні однобічно (вузько, поверхово, приблизно) через часткові уявлення про ***всезагальні*** поняття й категорії, принципи й закони, властиві усім об'єктам (речам, процесам). Наука давно відчувала цю однобічність, але й виправдовувала її. «Систематизація, – фіксує один з «Філософських словників» ХХ ст., – завжди *однобічна*, бо логічні системи *неспроможні* вичерпно відобразити закономірності об'єктивних систем» [37, с. 628].

Насправді ***однобічність*** виникала не через об'єктивну неспроможність, а через те, що одні закономірності залучалися під час дослідження, а інші – не помічалися або ігнорувалися. Так, скажімо, коли вивчали *будову* об'єкта, – не враховували існування *форм розвитку.* Внаслідок нечіткою ставала й будова. Або ж намагалися поділяти будову на *три* чинники через практичну абсолютизацію «гегелевської *тріади*», яка насправді далека від *ступеневості* і природного поділу – *бінарного*: на *дві* протилежності. Між тим бінарність і ступеневість дають змогу побачити дві складові на першому ступені поділу, чотири на другому і т. д.

Через недостатнє врахування природних закономірностей якраз і були втрати. Це все одно, що вважати: «сенс життя – це життя» (немов «все одно *як* жити, аби жити»). Так і з «мораллю» (немов яка різниця, *якою* вона є).

Так само однобічно, вузько, поверхово розумілася й категорія «*ціле*». Цю базову категорію сприймали лише як *сукупність* або *суму* складових *частин*. У вишівських підручниках з філософії писали: «… у кількісному аспекті ціле є *сума* частин, в якісному – ціле *більше суми* частин» [3, с. 393]. Але що означає «більше суми», чому «суми», а не *співвідношення невід'ємних* чинників, – залишалося невідомим. Між тим об'єкт далеко не завжди є механічною сукупністю деталей, але він завжди – якщо по суті своїй – *організмічне ціле* [34, с. 453].

Були поверхові погляди й на структуру, систему, співвідношення, взаємодію, єдність, протилежність, перерву поступовості, стрибок. Не враховувався принцип наявності двох домінант у взаємодії складових тощо.

Тому й залишалося поза увагою, що *ціле* – це не сукупність, а *єдність* протилежностей, що *цілісне* вивчення об'єкта вимагає усвідомлення його *протилежних* сторін, а далі – *форм взаємодії* (з урахуванням домінант). Крім того, до *частково*-системного дослідження залучались лише три філософські поняття (з об'єктивно існуючих *чотирьох*), що стосуються кількісної сфери внутрішньої сторони об'єкта: *одиничне*, *особливе* і *загальне*. Лише вони й утверджені книгою О.Шептуліна «Диалектика единичного, особенного и общего» [39]. *Четвертий* аспект – *всезагальне* – недооцінювався з різних причин (основна – *тріадне* мислення, абсолютизація гегелевської тріади).

Отже, через такі й подібні частковості філософсько-методологічного характеру (через *суб'єктивістський* підхід) постійно виникали й виникають штучні, поверхові усвідомлення щодо об'єктів дослідження, різні наслідки на одній основі про одне й те саме. Усе це стосується й літературознавства, зокрема дослідження літературно-теоретичних понять і категорій.

Можливість позбутися традиційних недоліків є, виявляється, на іншому, вищому, рівні наукових підходів – не *частково-* , а *цілісно*-системному, до виходу на який світова наука, хоча й повільно, просувається саме зараз [12; 2; 15; 25, с. 8–32; 30; 31]. І це закономірно. Конкретна система виникає поступово, *частково* і лише в апогеї стає *цілісною* з подальшим перспективним розвитком.

Отже, стосовно проблеми нашої статті (див. назву) лише на цілісно-системному рівні, при застосуванні його природних (до того ж *всезагальних*) принципів і *цілісно*-системного методу, *Одноступеневого* й *Двоступеневого* [30], видно, що дослідження складових (галузей і галузевих наук) літературознавства напряму залежить від дослідження його *основи – Літератури* (це тому, що літературознавство – наука про літературу) з боку її внутрішньої будови і розвитку (це дві її основні внутрішні сфери). Тобто кожна з літературознавчих галузей і наук досліджує певну сторону літератури.

Насамперед, керуючись одноступеневим методом (це проникнення в об'єкт на один ступінь), усвідомимо *дві галузі* літературознавства (на першому ступені його дослідження). Далі кожна з них (на другому ступені пізнання) покаже дві свої *науки*, разом їх побачимо *чотири*.

Вивчення попередніх досліджень завжди є корисним. Звідси й отримуємо той факт, що *одна з двох* галузей вже була помічена. У книзі «Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры» (1980) О.С. Бушмін чітко, однозначно писав про так зване «*т е о р е т и ч н е літературознавство*» як галузь цілісної науки під назвою «Літературознавство» [8, 17].

Отже, саме *т е о р е т и ч н е* літературознавство як одна з двох його основних сторін (на першому ступені його, «Літературознавства», б і н а р н о г о поділу) саме й має справу з дослідженням і фіксацією того, що для художньої літератури є «*однаковим*», тобто виступає *об'єднавчою основою* для всіх її, літератури, «*окремих*» проявів: творів, творчості письменника чи письменників тощо. Це «однакове» – художньо-поетичні *загальні* й *всезагальні* закономірності категорії (і явища) «Література».

Коли, однак, цим поглядом О.С. Бушміна обмежитись, – отримаємо лише *часткову* уяву про форми існування «Літературознавства». Тобто знати будемо *тільки одну* з двох галузей. Коли ж урахуємо, що згідно зі своєю природою «Літературознавство» є бінарним за будовою, – маємо продовжити частковий висновок О.С. Бушміна, довести його до *цілісності*.

Тобто маємо додати: *другою* галуззю літературознавства на цьому ж, першому ступені будови є та *протилежна* (*теоретичній*) і координаційна сторона, яку не згадують О.С. Бушмін і Г.М. Фрідлендер, який з ним згоден [33, с. 3].

Сьогодні вже неважко зрозуміти, що ця друга галузь літературознавства має назву «*п р а к т и ч н е* літературознавство».

На відміну від теоретичного, *практичне* літературознавство досліджує, навпаки, те, що для художньої літератури є не *однаковим*, а *окремим*. Тобто тут літературознавство виступає як галузь, що вивчає відносно розмежовані між собою літературні *одиниці* – окремі твори, теми, творчість окремого чи окремих письменників, літературу певної літературної епохи, літературний процес окремої національної літератури тощо.

Отже, таким об'єктивно (згідно з не чиїмось бажаннями, воліннями, а всезагальними закономірностями) є першочерговий, базовий поділ «Літературознавства», поділ на першому ступені його будови з боку основи функціонального спрямування.

Цілісно-системний науковий рівень і метод підказують, що є потреба (заради цілісності) не обмежуватись першим, *узагальненим,* ступенем усвідомлення складових будови системи об'єкта, в цьому разі «Літературознавства». Він дає можливість засвоїти й протилежний, *конкретний*, в цьому разі другий ступінь будови системи.

Тобто йдеться про подальший бінарний поділ – тепер і *теоретичного,* і *практичного* літературознавства. І знову попередньою умовою стає врахування того, що будова структури лежить в основі будови системи.

Врахуємо цю попередню всезагальну умову. «Ціле», нагадаємо, на *першому ступені* своєї будови (у сфері «кількості») показало себе (див. вище) як єдність двох протилежностей – «окреме – однакове».

Тепер, на другому ступені, окреме як перша складова далі відкриває єдність своїх двох протилежностей: це «одиничне – особливе» [26, с. 13–15].

У свою чергу, однакове як друга складова показує себе на другому ступені як єдність, яку складають інші дві протилежності: «загальне (безпосереднє, близьке узагальнене) – всезагальне (опосередковано, глибинно узагальнене)» [26, с. 13–15].

Таким чином, на другому ступені будови «Цілого» складових стає видно не інакше, як ч о т и р и : «одиничне – особливе – // – загальне – всезагальне».

Через ці підстави стає видно й таке:

П р а к т и ч н е літературознавство, яке має справу з *окремим* (у літературі), тобто з розмежованими літературними одиницями (одиничним й особливим) – на цьому, другому, ступені свого поділу показує д в і суто практичні літературознавчі науки.

Однією з них є літературна критика. Саме вона вивчає суто *одиничні* прояви літератури *сьогодення*, – за їх появою в часі. Тому про літературну критику недостатньо сказати, що вона «робить всебічний аналіз творів *сучасної* художньої літератури» [14, с. 5]. Ознака «сучасної» – це правильно, але туманно. Уточнення в тому, що ця наука займається літературними явищами лише, як говорять, с ь о г о д е н н я: тобто *новими* творами, що тільки з'явилися, *новими* письменниками, *новими* темами, напрямами, течіями тощо. Ще точніше, *літературна критика* знайомить з літературними явищами останніх днів, останніх місяців чи останнього року, а також вивчає, тлумачить їх.

Наступною і протилежною складовою *практичного* літературознавства є, звісно, історія літератури. Вона як носій *особливого* (конкретно відмінного), спрямовує нас до *порівняльного* вивчення, дослідження зв'язків одиничних літературних явищ минулого – у хронотопному вимірі тепер уже конкретно-історичного процесу, з боку особливих зовнішніх і внутрішніх показників, якостей руху – розвитку літератури. Тому здебільшого пишуть, що історія літератури займається дослідженням особливостей літератури минулих років, десятиліть, століть, тисячоліть, розвитком (через виявлення традицій і новаторства) специфіки національного історико-літературного процесу, специфіки літературних епох або епохи, специфіки творчості письменників або письменника на фоні розвитку країни, країн, епохи, періоду; історичним, художньо-історичним дослідженням творів, їх тем, проблем, ідей, їх жанрів, родів, видів, їх образів, наративів тощо.

Такими – на *другому ступені* будови «Літературознавства» як системи – є дві перші *конкретні* науки з ч о т и р ь о х існуючих (на другому, повторюємо, ступені). Тобто – маємо дві складові *поки лише* практичного літературознавства.

Що далі? Тут знову допомагає принцип наявності протилежностей. Він і підказує, що усвідомленим є поділ поки «практичного літературознавства», а протилежністю його є «теоретичне літературознавство».

Настала черга, отже, звернути увагу на природний поділ другої основної галузі літературознавства – теоретичної. Теоретичне літературознавство також має *два* конкретні протилежні, співвідносні і взаємодійні системні чинники. За своєю загальною наступністю вони є третьою і четвертою серед усіх основних (цілісно) *чотирьох* наук «Літературознавства» як системи на другому ступені її будови.

Третя складова, як було зазначено, відкриває себе як *загальна* сторона *однакового* у досліджуваному об'єкті. Це означає, що вона фіксує *загальні* поетичні закономірності, *безпосередньо спільні* для цього класу явищ, понять, категорій. І не варто вважати, що *загальні* закономірності властиві лише літературознавству. Вони одночасно властиві й близькому оточенню – усьому мистецтву, куди література входить як вид (так діє принцип бінарності).

Неважко збагнути: у межах літературознавства третя складова – теорія літератури. Про теорію літератури здебільшого пишуть як про науку, яка вивчає *загальні* принципи, закони, категорії, поняття літературної творчості. Зокрема, специфіку літератури як виду мистецтва, роль, функції літератури, її образність, типовість образів, їх різновиди, естетичну спрямованість, колізійність, конфліктність, наратологію, дискурс, роди, види, сюжет, фабулу, жанр, зміст, форму, тематику, проблематику, ідейність, текстуальність, інтертекстуальність, напрями, стиль тощо. Багато з цього, зі свою специфікою одночасно є характерним, повторимо, для мистецтва загалом, усіх інших його видів.

Нарешті, є й четверта складова (друга галузь *теоретичного* літературознавства). Це – м е т о д о л о г і я . Вона є основою, підгрунтям трьох попередніх внутрішніх складових (наук) і ззовні – самої художньої літератури як об'єкта літературознавства. Але й це не все. На відміну від теорії літератури як *загальної* основи, дійсна методологія є тепер вже *всезагальною* основою. Захоплює вона одночасно не лише основи *безпосередньо* більш широкої сфери – мистецтва, а й основи *у с і х* віддалених, *опосередкованих*, ще більш широких (в одному напрямі) і вузьких (у протилежному напрямі) сфер з їх власними внутрішніми й зовнішніми складовими, які також невідривно пов'язані з усіма згаданими. Це тому, що «все – з усього, все – в усьому», все взаємопов'язане і взаємодіє у Всесвіті, Космосі, Дійсності [4, 68–72].

Тому насправді, об'єктивно м е т о д о л о г і я літературознавства – це є не лише, як здебільшого пишуть, наука про *спеціальні* методи (як лише *способи*) дослідження в межах *окремої* науки, зокрема літературознавства. І не лише наука про *конкретні* методи (як лише *способи*) дослідження в межах *окремої низки конкретних* наук: природничих, суспільних, технічних, гуманітарних.

Такі звичні, вони ж окремі, спеціальні методології вже в с і виказали себе за XIX–XXI ст. як переважно обмежені, *частково*-системні і тим поверхові, приблизні способи дослідження. Наслідки їх вузькі, поверхові і тому суперечливі.

Для літературознавства, інших наук настав, нарешті, час опанувати іншу, *протилежну звичній*, безмежно глибшу, а саме *цілісно*-системну методологію (не лише як спосіб, а *єдність шляху і способу*) – з її не одинично вагомими, не особливими, не загальними й загально діючими, а безмежними, *всезагальними і всезагально діючими* пізнавальними принципами, які є конкретними проявами онтологічних принципів і законів.

На завершення детальніше скажемо про *цілісно*-системну методологію. Як показує розвиток літературознавства, інших наук, настав час усвідомити: усі відомі *спеціальні (конкретно-наукові)* методології, основи яких пов'язані чи з марксистсько-ленінською, чи з абиякою іншою, але все одно *частково*-системною методологією [7; 21; 35; 5; 33; 34; 38] – це, безумовно, історично важливі, але проміжні, прохідні етапи на шляху поступового засвоєння всіма науками природної, цілісно-системної методології.

Це якісно нова методологія. Її буквально вистраждала світова наука – вистраждала об'єктивно, незалежно від чиїхось власних бажань. Здобувалася вона по краплинах протягом усієї історії людства. Кращі методологічні здобутки об'єктивно народжували напрям їх розвитку. Це був напрям до зближення методологічних засад, зближення через більші

й більші узагальнення. Власна єдність таких узагальнень, коли вони вбирали в себе *всезагальності*, визрівала поступово як *всеохоплююча* методологія наукового дослідження.

Кінець XX – поч. XXI ст., нарешті, почав показувати, що ця нова методологія *о д н а к о в а* для всіх наук, оскільки вони – з різних, звичайно, сторін – досліджують *одне й те саме: Дійсність* (у будь-яких її проявах), коли при цьому враховують: *різною* є лише її *конкретика*, а *суттєвість* (діастольна й пандіастольна [22, с. 234]), що лежить в основі і цілісно пояснює конкретику – *однакова*, коли не вигадують Дісність, суб'єктивну чи об'єктивну, тобто свої погляди на неї, а усвідомлюють її, Дійсності, риси, властивості, закономірності й розвиток а д е к в а т н о, відповідно їм самим.

Така відповідність виникає через усвідомлення й використання онтологічної всезагальної основи однакової, спільної для всіх наук методології. Ця об'єктивна основа – П р и р о д а спільного об'єкта, яка містить всеохоплюючу *є д н і с т ь* безмежно всіх джерельних *закономірностей* і Всесвіту («всього, що світиться», сприймається органами чуття, конкретики, речової, тілесної, згущеної матерії), і Космосу (від давньогр.: *Ко* (разом) + *smose* (темне) = «темний порядок», тобто тонка, джерельно-енергетична, розширена, пандіастольна матерія [30, с. 8–9], яку здавна називають «*духовною*», що сприймається розумом [див. погляди укр. мислителів поч. XVII ст. Касіяна Саковича й Іоаникія Галятовського – 19, 90–92]), і самої Дійсності (від гр.: *Di* + *ist* = подвійно існуюче; все, що має буття) як єдності Космосу і Всесвіту. На жаль, ще й досі терміни «Дійсність», «Космос» і «Всесвіт», як і «Природа» (стисла калька < лат. сполучення: pri(ma) – перше + ro(taros) – обертаюче + od(e) – збудження), тобто *першозбуджувач*, «*джерельна субстанція*» [17, с. 478; 30, с. 9–10]) – часто сприймаються як синоніми, що гальмує розвиток методології наукових досліджень.

Нарешті, єдності всезагальних закономірностей властива безмежна, всепронизуюча гармонія усіх закономірностей Дійсності (з її двома основними сторонами: Космосом і Всесвітом). Тому і згадують у науці про так звану «*гармонійну єдність*» як найвищий ступінь взаємозв'язку усього з усім в усьому і завжди при всій множинності усього.

Звідси, до речі, безкінечним і тому єдино істинним к р и т е р і є м реального, природного пізнання, разом і наукового дослідження, *є постійна опора на всезагальну, цілісносистемну і тому гармонійну онтологічну* ***єдність*** усіх безмежно різноманітних об'єктів, явищ об'єктивної Дійсності.

Ця є д н і с т ь – внутрішня сторона об'єкта і звідси методу його дослідження – має свою назву: «С і т к а об'єкта», тобто Сітка об'єктивних зв'язків будь-якого об'єкта як цілого [26, с. 42–43; 20, с. 199–244; 30, с. 75; 31, с. 75–76].

Звідси конкретніше про дійсний критерій пізнання, дослідження можна сказати, що це – адекватна в і д п о в і д н і с т ь між «С і т к о ю» всезагальних закономірностей «об'єкта взагалі» і, з іншого боку, одиничним її («Сітки») проявом у певному конкретному об'єкті, що обрано для дослідження.

Отже, природний і дійсно плідний ш л я х дослідження об'єкта – це шлях «від всезагального (від Сітки об'єкта) до одиничного його прояву».

На шляху, навпаки, звичному: «від одиничного (від окремих одиничних фактів) до узагальнень» (які в такому разі ніколи не досягають всезагальності) – наслідки завжди бувають *частковими,* у кращому разі – *частково-системними*.

На шляху «від всезагального *до одиничного*», навпаки, наслідки завжди *цілісносистемні*, цілком адекватні природі об'єктів, які досліджуються. На цьому шляху немає потреби фантазувати, маємо лише *усвідомлювати* існуюче й перспективи розвитку досліджуваного об'єкта незалежно від чиїхось бажань, смаків чи вигадок. Усвідомлення *всезагального* в об'єкті – це, всупереч прагматизму, найвищий рівень сприйняття абиякого об'єкта, найперспективний шлях і засіб пізнання.

У радянській науці м е т о д о л о г і ю не вважали складовою літературознавства. Вважалося, що це – основна складова *філософії* (марксистсько-ленінської), того її розділу, який має назву «*теорія пізнання*» (гносеологія). До речі, тоді існувала навіть негласна заборона вивчати всезагальні закономірності будь-кому іншому, крім *філософів за фахом*. Вважалося також за недоцільне вивчати філософські закономірності буття на *побутовому* матеріалі або на матеріалі *художньої літератури*. Виняток робили для природничих наук (фізики, астрономії, хімії тощо) і суспільствознавчих, насамперед, безумовно, політекономії.

Проте сьогодні вже можна сказати, що такі об'єкти дослідження, як фізичні, хімічні, біологічні, політекономічні, політичні, астрономічні тощо *набагато важче* піддаються конкретно-науковому й філософському дослідженню (без попереднього знання *цілісно*-системного підходу й методу), ніж… об'єкти *літератури і літературознавства*. Між тим художню літературу вважають, ще й досі, наслідком *лише суб'єктної* активності (суб'єкт – це автор) і *лише суб'єктивної* творчості. Через це раніше й відмовляли їй бути об'єктом дослідження *об'єктивних* закономірностей природи. Однак у цьому разі даремно не враховується, що будь-яка *суб'єктна* і *суб'єктивна* творчість все одно відбувається за *всезагальними* об'єктивними принципами і законами буття дійсності. Суб'єкт (автор), як би він не намагався, може лише прискорити чи загальмувати, але не в змозі вийти *за межі* дії *всезагальних* об'єктивних закономірностей, які все одно і тут діють, як усюди. На рівні *всезагальності* немає, отже, значення, який об'єкт вивчається. Краще-легше, звісно, вивчати той об'єкт, який *компактніший* за розмірами при всій його різноманітності і наскрізно сприймається *переважно наочно*.

Літературні й літературознавчі об'єкти якраз є такими. Вони завжди під рукою, і вони, як усі інші, – знаходяться в межах дії *всезагальних об'єктивних* закономірностей і на *всезагальному* рівні сприймаються чіткіше.

Тому ці об'єкти набагато легше відкривають свої *внутрішні складові* («окреме – однакове» і «одиничне – особливе // загальне – всезагальне»). Вони так само мають ступені будови і розвитку змісту і форми, бувають структурними й системними, співвідносними й взаємодійними, субординаційними й координаційними, так само зовнішніми й внутрішніми, процесуальними й стрибковими тощо. Зв'язки між складовими так само тут мають місце, бо вони *всезагальні*, тобто для всіх *однакові* за *суттю*. Вони всього лише виглядають інакше в літературі й літературознавстві, тільки й того.

Функційна спрямованість усіх всезагальних закономірностей і робить їх *методологічним і методичним інструментом* (*шляхом і засобом*) пізнання. Відмежоване використання окремої закономірності збочує дослідника на *частково*-системний рівень наслідків. Навпаки, постійне збереження її є д н о с т і з усіма іншими виводить дослідника на рівень *цілісно*-системний, природний.

А цілісна їх єдність виглядає завжди *однаково* – або як одноступенева, або як двоступенева с і т к а взаємозв'язків складових будови і розвитку об'єкта як цілого [20, с. 199–244; 31, с. 75–76].

Перша половина *двоступеневої* сітки – *сітка* двоступеневої *б у д о в и* об'єкта (з її чотирма чинниками). Ця сітка й була використана нами під час дослідження проблеми основних складових частин літературознавства.

Спираючись на будову об'єкта й було доведено, що літературознавство як система (це вже *друга* половина сітки об'єкта) на першому ступені – це єдність *практичного* і *теоретичного* літературознавства, а на другому ступені – єдність чотирьох основних наук: «*літературної критики – історії літератури – // – теорії літератури – методології літературознавства*».

Подальше детальне дослідження усіх цих чинників – так само за природними, *цілісно*-системними принципами – здатне лише підтвердити їх об'єктивну наявність і гармонійність їх взаємозв'язків. Усі ж інші науки допоміжні. У цьому видно безпосередню дію всезагального закону взаємозв'язку усього з усім і всезагального закону домінанти. Що ж до самої цілісно-системної «Сітки об'єкта», вона допомагає дослідити будь-який об'єкт адекватно його природі.

Список використаної літератури

1. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение / Г.Л. Абрамович. – М.: Просвещение, 1975. – 352 с.

2. Аверьянов А.Н. Системное познание мира / А.Н. Аверьянов. – М.: Наука, 1985. – 264 с.

3. Алексеев П. Философия: учебник / П. Алексеев, А. Панин. – Изд. 2-е, перераб. и доп.– М.: Проспект, 1999. – 568 с.

4. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 3 / Аристотель. – М.: Мысль, 1981. – 614 с.

5. Астрономия. Методология. Мировоззрение. – М.: Наука, 1979. – 312 с.

6. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов / Ю. Борев. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 575 с.

7. Боряз В.Н. Философские вопросы химии / В.Н. Боряз, Е.Ф. Солопов. – Л.: Наука, 1976. – 252 с.

8. Бушмин А.С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры / А.С. Бушмин. – М.: Наука, 1984. – 334 с.

9. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. – М.: Высшая школа, 1983. – 328 с.

10. Волинський П.К. Основи теорії літератури: Вступ до літературознавства / П.К. Волинський. – К.: Рад. школа, 1967. – 448 с.

11. Галич О.А. Теорія літератури / О.А. Галич, В.М. Назарець, Є.М. Васильєв. – Вид. 3-тє. – К.: Либідь, 2006. – 448 с.

12. Гончаренко В. Целое как категориальное определение объекта и как форма освоения конкретного / В. Гончаренко. – К.: КДУ ім. Т.Г. Шевченка, 1970. – 142 с.

13. Готт В.С. Философия и прогресс физики / В.С. Готт, В.Г. Сидоров. – М.: Наука, 1986. – 192 с.

14. Довідник з теорії літератури / автор-упорядник У.Д. Данильцова. – К.: А.С.К., 2001. – 154 с.

15. Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв / Г.Д. Клочек. – К.: Вища школа, 1989. – 228 с.

16. Козлов А.В. Азбука літературознавства / А.В. Козлов, Р.А. Козлов. – К.; Тернопіль, б/в, 1997. – 122 с.

17. Кондаков М.И. Логический словарь-справочник / М.И. Кондаков. – М.: Наука, 1975. – 720 с.

18. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Энциклопедия, 1962–1978.

19. Макаров А. Світло українського барокко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 286 с.

20. Мольчак Я.О. Глобальні катастрофи: вчора, сьогодні, завтра / Я.О. Мольчак, В.Л. Удалов, В.С. Зубович. – Луцьк: ВАД, 1998. – 388 с.

21. Рьюз М. Философия биологии / М. Рьюз. – М.: Прогресс, 1977. – 320 с.

22. Словник іншомовних слів. – К.: Довіра: Рідна мова, 2000. – 1017 с.

23. Сучасний словник літератури і журналістики. – Х.: Прапор, 2009. – 382 с.

24. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.

25. Ткаченко Анатолій. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / Анатолій Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.

26. Удалов В.Л. Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності. Кн. 1 / В.Л. Удалов, В.С. Зубович. – Луцьк: ВАД, 1996. – 138 с.

27. Удалов В.Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень. Ч. 1 / В.Л. Удалов. – Луцьк.: ВАД, 1995. – 110 с.

28. Удалов В. Проблеми розвитку сучасної теорії літератури / В. Удалов // Два етапи системної теорії літератури. – Луцьк: ВАД, 1998. – 22 с.

29. Удалов В.Л. Образність, типологія образів в літературі: Цілісно-системний рівень: посіб. / В.Л. Удалов, Т.В. Полежаєва. – Луцьк: ВАД, 2011. – 36 с.

30. Удалов В. Принципи частково- та цілісно-системних досліджень / В. Удалов, Т. Полежаєва. – К.-Луцьк; ВАД, 2011. – 40 с.

31. Удалов В. Методологія науки: Історичні рівні розвитку, «перехідний період» / В. Удалов, В. Зубович, Т. Полежаєва. – К.; Луцьк: ВАД, 2007. – 80 с.

32. Українська літературна енциклопедія. Т. I–III. – К.: Енциклопедія, 1988–1995.

33. Фридлендер Г.М. Методологические проблемы литературоведения / Г.М. Фридлендер. – Л.: Наука, 1984. – 238 с.

34. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

35. Философские проблемы астрономии XX века. – М.: Наука, 1979. – 364 с.

36. Философский словарь. А-Я. – Изд. 5-е. – М.: Политиздат, 1986. – 590 с.

37. Філософський словник. – Вид. 2-е. – К.: УРЕ, 1986. – 798 с.

38. Храмова В.Л. Целостность духовной культуры / В.Л. Храмова. – К.: Феникс, 1995. – 399 с.

39. Шептулин О.П. Диалектика единичного, особенного и общего / О.П. Шептулин. – М.: Высшая школа, 1973. – 271 с.

В статье речь идет о слабой изученности проблемы количества, номинаций, взаимосвязи основных составных литературоведения на привычном, частично-системном научном уровне. Предлагается исследование этой проблемы на целостно-системном уровне, адекватном природе объекта. Раскрыт механизм целостно-системного исследования объекта как целого.

Ключевые слова: литературоведение, целостно-системный метод, критика, история литературы, теория литературы, методология литературоведения.

The article deals with the problem of quantity, nominations and interrelations of the basic components making up literary studies which is investigated insufficiently so far. It is explained by the fact that previous investigations were carried out on the partial-systematic scientific level, the results of which were inconsistent, narrow and superficial. In this paper a new approach, based on the integral-systematic level, is suggested, which is adequate to the very nature of the object of the research. The essence of this mechanism is revealed.

Key words: literary studies, partial-systematic level, integral-systematic method, literary criticism, history of literature, theory of literature, literary studies methodology.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.11

І.В. ЛІМБОРСЬКИЙ,
доктор філологічних наук, в. о. професора
кафедри літератури та іноземних мов
Національного університету «Києво-Могилянська академія»

ІДЕАЛЬНИЙ ІСТОРИЧНИЙ ТИП: «СВІЙ / ЧУЖИЙ» У ПАРАДИГМІ ЦІННОСТЕЙ XVIII СТОЛІТТЯ

У статті досліджується специфіка взаємодії гендерних культурних дискурсів епохи Просвітництва. Протистояння / взаємодія «жіночого» та «чоловічого» осмислюється у межах філософської опозиції «свій» / «чужий». Досліджується процес утворення нового типу взаємин чоловіків та жінок у художній літературі XVIII ст.

Ключові слова: «чоловіче», «жіноче», «свій», «чужий», «інакшість», концепція «людини розуму», власна ідентичність, література Просвітництва.

За доби глобалізації особливо загострилася проблема об'єктивних загроз людству, що їх Ф. Фукуяма визначає як «негативні екстернальності»: прояв нетерпимості щодо тих, хто не є членом певної групи – національної, релігійної, корпоративної, гендерної тощо [4, с. 38]. Це повною мірою стосується і таких специфічних феноменів, як «жіночий» і «чоловічий» культурні дискурси, протистояння / взаємодія яких чітко заявили про себе в епоху Просвітництва. Ця епоха не тільки санкціонувала «свободу» прояву людського (в розумінні більшості просвітителів чоловічого) інтелекту для позитивного «підриву» старого світу, але і поклала початок практиці нових символічних жестів, стереотипів поведінки та риторичних фігур щодо такого складного теоретичного і художнього «конструкту», як «жінка» в семіотичній системі XVIII ст.

Відомий історик мистецтва А. Гаузер писав про виняткову роль XVIII ст. у становленні нового типу взаємин чоловіків і жінок у художній літературі. Це, за його словами, була «перехідна епоха», яка «закінчила епоху лицарської любові і проголосила початок війни проти любовного мезальянсу» [9, с. 26]. Точкою відліку німецький дослідник називає роман абата Прево «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско», герой якого «відчуває мазохістське задоволення в душевній сповіді про слабкості свого характеру». Саме від крайнощів характеру закоханого де Гріє, на думку дослідника, пролягли складні лінії впливів і на душевний ексгібіціонізм Руссо, і на хвилеподібні злети і падіння героїв просвітницької літератури, прояви зневаги і поваги до них, що демонструють у своїх творах Г. Лессінг і Й. Гете. Образ Манон стимулював появу нової дискретної особистості героя, який втрачав свою раціональну ідентичність і не завжди міг пояснити логіку своїх вчинків, апелюючи при цьому до складних почуттів стосовно такої «своєї» жінки, яка раптом постала як «чужа». Якщо згадати, яку роль у цю епоху відіграло рококо, де «солодкість» життя часто розумілася як «солодкість», що його може подарувати жінка, то подібна зміна горизонтів у розумінні місця чоловічого «я» в літературі призвела до нового осмислення «іншого / чужого». Саме «чужий / чужа» стали важливим формотворчим чинником цього «я», його другою, прихованою ідентичністю, в

© *І.В. Лімборський, 2011*

результаті чого індивід уже не може позиціонувати себе в як своєрідний «центр перспективи», перед яким відкривається світ з домінуванням декартівського «cogito ergo sum».

Однак це стосувалося не тільки літературних героїв XVIII ст., а й самих просвітителів. Пригадаймо того ж Руссо, який продемонстрував дискретність, «роздвоєність» власного «я»: будучи одним з найбільш моралізуючих авторів століття, своїми власними вчинками він продемонстрував приклад «іншої», «чужої» власним деклараціям поведінки – своїх власних дітей він віддав до притулку. У той же час послідовний раціоналіст Вольтер, який оголосив відкриту війну всім «забобонам розуму», в «Метафізичному трактаті» був змушений визнати: чоловічі жадання щодо жінки часто «сильніше, ніж його розум» [1, с. 261]. А Вовенарг у трактаті «Вступ у пізнання людського розуму» («Introduction à la Connaissanse de l'esprit Humain», 1746), послідовно обстоюючи тезу про різноманітність форм, в яких проявляє себе розум, однозначно стверджував: людина не здатна і не повинна керувати пристрастями.

Особливий «свій», тобто індивідуальний спосіб отримання досвіду з боку «я», логоцентричне розуміння мислення і буття вступили в принципове протиріччя з появою відчуття «тривожної інакшості» людини. Втім, і сам «ідеальний інтелектуал» епохи Просвітництва – об'єкт постійних полемік – часто виступав як аутсайдер, тобто значною мірою «чужий», що доводить свою значущість у протистоянні з тими, хто складав основний фон дійсності. Власне кажучи, відкриття «чужого» стало каменем спотикання для ідеї просвітителів про можливість інтеграції людського роду в ідеальну спільність, спільність «своїх», змусило задуматися над проблемами «прав громадянина» і «прав людини» – поняттями, які за певних обставин, як виявилося, далеко не завжди збігаються і іноді навіть суперечать одне одному. Тим більше, якщо це стосувалося прав жінок, які в епоху Просвітництва, за словами англійських літературознавців І. Армстронга і В. Блейна, «почали виявляти відкрите невдоволення пріоритетністю штучних чоловічих раціоналістичних цінностей» і протиставили їм особливий тип «жіночої суб'єктивної чутливості» [6, с. 123–124]. Сьогодні, як вважають ці літературознавці, настав час перегляду традиційної історії літератури, оскільки було заново відкрито і реінтерпретовано творчість жінок-письменниць XVIII ст., серед яких особливо виділяються М. Ліппор, Е. Бербалд, Х. Мур, Ш. Сміт і багато інших. Відома представниця феміністичної критики Е. Шовалтер, акцентуючи увагу на особливому розумінні так званої «жіночої сфери» у XVIII ст., у цьому плані робить дуже важливе уточнення: «Жінки-письменниці не перебувають ані всередині, ані ззовні чоловічої традиції; вони одночасно перебувають всередині двох традицій, це «підводна течія» основного русла» [5, с. 526]. Таким чином, мова йде не тільки про відновлення історичної справедливості щодо письменників-жінок, а й про пошуки нових, нетрадиційних, можливо, альтернативних способів і моделей репрезентації в історії національних літератур «іншого», «підводного» дискурсу, яким є дискурс цих жінок-письменниць.

Беручи до уваги раціоналізацію проблеми «своїх» – під ними, передусім, розуміли тих, хто розмовляє «прозорою» і «зрозумілою» мовою, – саме в епоху Просвітництва загострилася «теоретична підозрілість» стосовно «іншого». Його не стільки намагалися зрозуміти і прийняти, скільки прагнули інтегрувати («завоювати», якщо це стосувалося жінки) часто за допомогою раціонального «механізму» чоловічих «аргументів», іноді шляхом інтриг і підступності. Такою «іншою», наприклад, постає перед читачем героїня роману С. Річардсона «Памела, або Винагороджена доброчинність» («Pamela, or Virtue Rewarded», 1740), яка в силу свого виховання і моральних принципів, виявилася недосяжною для шахрайських «чоловічих» тактик і стратегій спокушання. Однак щирість поведінки «чужа» Памелі, її «чужість» звичайним людським слабкостям і практичним інтересам викликали підозру вже у самих просвітителів – згадаймо «Апологію життя Шамели Ендрюс» Г. Філдінга. Автор літературної пародії принципово змінює «оптику» бачення персонажа: зовні самовдоволена мораль Памели, чеснота якої розуміється Філдінгом як невинність, перетворюється на щось зовсім протилежне. Виявляється, чеснота, зрозуміла в такому ключі, може зберігатися й для суто практичної мети – ярмарку наречених.

Добре відомо, що раціональний індивід утверджується не лише як самодостатнє «я» – він повсякчасно прагне «практичної» перспективи, намагаючись побачити віддзеркален-

ня «свого» розуму в оточуючих. У тому числі ця стратегія поширюється на того, хто раптово став виявляти свою незгоду бути «включеним» до загальної обойми оптимістів, які пов'язали надію на щастя з необхідністю дистанціюватися від минулого як від практики трагічних помилок. Цих «інших» потрібно було раціонально описати, а також розглянути можливість «переконати» їх, довести, що вони стали жертвами помилок і неправильних висновків. І тут просвітницький розум зіткнувся з нерозв'язною для нього проблемою, оскільки взаємодія «свого» і «чужого», в тому числі і на рівні інтимних відносин чоловіків і жінок, не завжди підкоряється раціональній логіці причинно-наслідкових зв'язків.

У XVIII ст. формується особлива концепція «людини розуму», яка позиціонує сама себе як «норму». Усі інші, хто не вписується в рамки раціональної «нормальності» і виявляє відхилення від норми, ризикують легко опинитися серед вигнанців суспільства, витіснених на периферію життя неосвіченими маргіналами. Але вже тут виявився один з показових парадоксів Просвітництва: «людина розуму» – це той, хто може легко «визначити», «номінувати» «іншого», наприклад, божевільного, але аж ніяк його не пізнати. Цей феномен, як відомо, особливо цікавив М. Фуко, який звертав увагу на зв'язок раціоналістичної практики людства з формуванням інститутів влади, сексуальністю і механізмами «придушення» свідомості і волі. Щодо «інших», за свідченням М. Фуко, застосовувалися особливі форми «інтернування»: у відкриті в XVII–XVIII ст. «будинки піклування» або, як їх ще називали, «виправні будинки» поселяли жебраків, хворих, розпусників, злочинців і божевільних [8, с. 128]. Радикальні заходи соціального характеру фактично поставили знак рівності між злочинцями і божевільними, які за логікою речей мали бути ідентифіковані як «інше розуму».

В епохи, коли посилюються різні способи «придушення» свідомості, надзвичайно зростає роль жінки. XVIII ст. не стало винятком: хоча «дисципліна розуму» і протистояла сексуальності індивіда, відкриття нових форм людської суб'єктивності з настановою на інтроспекцію й рефлексію, сприяли сексуальній розкутості, що знайшло відображення і в легких, ігрових творах рококо, і в романах «негативних ефектів» маркіза де Сада. Щоправда, одночасно посилюється відчуття небезпеки, яке може бути пов'язане з чоловіками, за своєю природою «чужими» стосовно жінок. Згадаймо, що у С. Річардсона у вже згадуваному романі сестра есквайра леді Деверс, помітивши красу Памели, дає добру пораду – триматися від чоловіків якнайдалі, а в «Клариссі, або Історії однієї молодої леді» («Clarissa, or the History of Young Lady», 1747) подруга героїні Ганна Хоу попереджає її про те, щоб вона не захоплювалася Ловласом, безсоромним спокусником.

Однак і тут спостерігався момент дискретності, в першу чергу це стосувалося глибокої прірви між світом літературних героїв і самим життям людини XVIII ст. Якщо в літературі активно досліджуються «механізми» складних інтриг, підступності, подвійної моралі, то особисте життя виявлялося часто сферою мало доступною для сторонньої уваги. П. Роджерс, дослідник біографій відомих англійських письменників доби Просвітництва, змушений був визнати: «Надзвичайно важко уявити собі, як залицялися чи одружувалися у XVIII столітті: відверте у багатьох відношеннях, це століття все приховувало, коли мова заходила про шлюб. Наближаючись до інституту шлюбу, навіть гульвіси і завсідники борделів запасаються вивіскою «Не турбувати» [3, с. 43].

Складна і неоднозначна парадигматика виявлення та подолання «інакшості», «другості» в людині, у тому числі і в самому собі, яскраво виявилася в романі Д. Дідро «Племінник Рамо» («Le Neveu de Rameau», 1762–1779). Про те, що Рамо – це своєрідний двійник Я-філософа неодноразово писалося в науковій літературі, однак, сьогодні «розщеплена» свідомість автора твору бачиться в новому ракурсі. Мова йде про особливу ситуацію, коли розкриваються внутрішні механізми, іноді на рівні підсвідомості, що змушують виявити в собі «чужого», наявність якого підкреслює людську нестабільність, а сама людина інтегрує і артикулює цього «чужого» через систему протилежних, суперечливих суджень. Власне кажучи, це особливий поліфонізм художнього мислення Дідро, який через протиставлення Я-філософа цинічному егоцентристу племіннику Рамо, знаходить художній спосіб показати своє «приховане обличчя», коли «я» виявляється не тотожним самому собі або, іншими словами,«Я» – це «не-я» або «чужий». Відкриття «чужого» в собі – одна з найскладніших загадок, над вирішенням якої замислився письменник у цьому творі, створю-

ючи образ Рамо, який принципово не хоче зупинятися і визнавати меж у задоволенні своїх бажань, готовий шокувати, «перевертати» звичний порядок речей, постійно провокувати своїх опонентів.

Межі власної ідентичності виявляються досить умовними і «розмитими», оскільки «чужий» – це найчастіше «прихований бік нашої власної ідентичності», як про це пише Юлія Крістева [2, с. 7]. Пригадаємо показову історію з рокайльним романом «Нескромні скарби» і філософським трактатом «Лист сліпих для повчання зрячих», від яких Дідро згодом намагався відмовитися. З приводу рокайльного роману він неодноразово заявляв, що готовий власноруч спалити всі екземпляри книги, які тільки вдасться віднайти. Фактично Дідро максимально дистанціювався від власних текстів, чим і проголосив їх «чужими»: дух заперечення, притаманний Рамо як другому «я» письменника, поширився на творчість самого Дідро і породив хвилю підозр, вказавши на ігровий характер артикуляції їм правди й істини.

XVIII ст. знає реальні випадки із заплутаною грою у «свого / чужого» на рівні реальних історій людей, історії яких викликали особливий інтерес письменників і часто пропонувалися читачеві як література «факту» і «сенсації». Відомі в літературі сюжети з «перевдяганням» і формула поведінки «я не жінка, я – чоловік» дозволяли реально видати себе за «іншого», утвердитися на його місці і закріпити за собою незнайому сферу життя. У листопаді 1746 р. Г. Філдінг публікує напівдокументальну історію «Жінка-чоловік» про випадок з життя жінки Мері Хамільтон, яка видала себе за чоловіка і взяла в дружини якусь дівчину з Веллсу. Результатом був судовий процес, і схильну до оригінальних експериментів жінку було кинуто у в'язницю.

У той же час письменники Просвітництва іноді не виявляли особливого інтересу до «чужого», звинувачуючи його у тому, що він є причиною багатьох бід і проблем. Часто навіть була відсутня внутрішня інтенція – проникнутися проблемами «іншого» з суто гуманістичних міркувань, що можна було зробити, поставивши себе на його місце. Робінзон у Дефо приймає П'ятницю як такого «іншого», якого слід «освоїти», зробити «своїм», але не шляхом вивчення та асиміляції його досвіду «дикуна», а через нав'язування йому «цивілізованих» цінностей освіченого європейця.

Дистанціюватися від «іншого» шляхом позначення його за допомогою особливих лексичних форм, риторичних фігур та гендерних маркувань – одна з показових рис просвітницького розуму. Тут слід особливо назвати «культ істиної жіночності» в англійських романістів, «жіночий стоїцизм» у творах французів Вольтера і Дідро, «жіночий ідеал» і «жіночу чутливість» у літературі сентименталізму. Іноді XVIII ст. взагалі формувало уявлення про жінку як про носія особливої субкультури, часто «чужої» для чоловіка, але яка може «капітулювати» перед просвітницьким розумом. Саме розум здатний пролити світло на «інакшість», «другість» жіночої природи, яка залишалася такою привабливою і одночасно чужою для чоловіка-раціоналіста. Природно, зрозуміти – означає тут перш за все раціонально пояснити, що спостерігається, наприклад, у поезії А. Поупа, зокрема в його сатиричній поемі «Послання до дами» («Epistle to a Lady»):

In Men we various Ruling Passions find,
In Women, two almost divide the kind;
Those only fix'd, they first or last obey,
The Love of Pleasure; and the Love of Sway* [10, с. 207].

Англійська літературознавець М. Блоксідж, оцінюючи неоднозначний і навіть епатажний характер цих рядків поета, змушена була прийти до такого висновку: «Створена Поупом модель жінки набагато простіша, аніж модель чоловіка, і це шокує не тільки сьогоднішнього читача, але, очевидно, шокувало і його сучасників» [7, с. 154]. Однак подібна тенденційність Поупа може бути прочитана і в іншому ключі, беручи до уваги просвітницьку субординацію до жінки, за якою все ж зберігалося певне право бути «іншою». Своїми рядками класицист Поуп пропонує своєрідну теоретичну і практичну стратегію пізнання жінки як

*«У чоловіків ми різні керовані пристрасті знаходимо, / В жінках оселилося дві; / Точно встановлені, якими вони так чи так керуються: / Любов до Задоволення і любов до Панування» (переклад наш – І.Л.).

«іншого / іншої». «Таємний» характер жінки переносить її за ту межу, за якою знаходиться чоловіче уявлення про стабільність і незмінність раціонально витлумаченої людської «норми», де можна керувати пристрастями. Виявляється, що за жіночою «інакшістю» можна побачити приховані мотиви поведінки, що мають безпосередній стосунок до чоловіка, який раптово сам стає об'єктом «прихованого бажання». Уже не говорячи про те, що «pleasure» і «sway» в жінці містять у собі пряму загрозу чоловічому домінуванню, можливо, включаючи ту заборонену й інтимну царину, в якій чоловік завжди відчував себе переможцем – його сексуальну практику. Парадоксальне й інше: артикуляція поетом «небезпечних» думок про жінку – це вже саме по собі щось «інше», «чуже» для ідеології Просвітництва, яке намагалося спиратися на матриці порядку і стабільності, вольтерівського інтелектуалізму або руссоїстської чутливості.

Мислити себе «іншим» і бути «чужим» стосовно самого себе – це, власне кажучи, обов'язкова вимога такого «розуму», який знаходиться вже за межами епохи Просвітництва. Це приходить з усвідомленням того, що людство має перейнятися розумінням до «іншого», навчитися не бачити в ньому «ворога», перестати підозрювати його у своїх нещастях, не боятися виявити в ньому заперечення власної цілісності та ідентичності.

Звичайно, подібна теоретична парадигма «свого / чужого» залишалася багато в чому ще далекою для просвітителів, схильних до утвердження ідеалів космополітизму, де «чужий» часто залишається до кінця не зрозумілим і не освоєним. Але дихотомія «свій / чужий» з особливою силою заявила про себе на початку XXI ст., в епоху глобалізації та мультикультуралізму, де концепт «іншого» розглядається в площині «колоніальної травми», «культурної бездомності», «пограничної свідомості», що, у свою чергу, порушує питання про формування нового феномену – феномену посткультури. За такою логікою плюралістичність людської свідомості не може мислитися в категоріях раціональної одновалентності, а вимагає «інших» форм свого прояву і репрезентації. Проте в самому мультикультурному проекті не можна не відчути відлуння ідей Просвітництва, які і сьогодні продовжують перебувати в центрі дискусій не тільки про долю гуманізму, а й про складні процеси створення нової постсучасної структури світу, який швидко глобалізується.

Список використаної літератури

1. Вольтер. Философские сочинения / Вольтер. – М.: Наука, 1989. – 751 с.
2. Крістева Ю. Самі собі чужі / Ю. Крістева. – К.: Основи, 2004. – 263 с.
3. Роджерс П. Генри Филдинг. Биография / П. Роджерс. – М.: Радуга, 1984. – 317 с.
4. Фукуяма Ф. Великий Разрыв / Ф. Фукуяма. – М.: Ермак, 2004. – 480 с.
5. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі / Е. Шовалтер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 510–535.
6. Armstrong I. Women's Poetry in the Enlightenment / I. Armstrong, V. Blain. – Houndmills, Basingstoke & London: Macmillan, 1998. – 226 p.
7. Blocksidge M. The Sacred Weapon. An Introduction to Pope's Satire / M. Blocksidge. – Sussex: The Book Guild Ltd, 1993. – 236 p.
8. Fucault M. Histoire de la Folie à l'Age Classic / M. Fucault. – Paris: Gallimard, 1992. – 532 p.
9. Hauser A. Social History of Art: In 4 v. / A. Hauser. – London: Routledge, 1999. – Vol. 3. – 225 p.
10. Pope A. Poems / Ed. by J. Butt / A. Pope. – London: Twickenham Edition, 1963. – 321 p.

В статье исследуется специфика взаимодействия гендерных культурных дискурсов в эпоху Просвещения. Противостояние / взаимодействие «женского» и «мужского» осмысливается в рамках философской оппозиции «свой» / «чужой». Исследуется процесс становления нового типа взаимоотношений мужчин и женщин в художественной литературе XVIII в.

Ключевые слова: «мужское», «женское», «свой», «чужой», «инаковость», концепция «человека разума», собственная идентичность, литература Просвещения.

The article investigates the specific character of interaction of gender cultural discourses in the epoch of Enlightenment. Opposition / interaction of «the feminine» and «the masculine» is interpreted in the framework of the philosophic opposition «own» / «alien». The author investigates the process of formation of a new type of relationship between men and women in the XVIIIth century fiction.

Key words: «masculine», «feminine», «own», «alien», «otherness», conception of «the man of reason», own identity, literature of Enlightenment.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.09:140.8

Н.М. РАКОВСКАЯ,
кандидат филологических наук, доцент,
зав. кафедрой мировой литературы
Одесского национального университета имени И.И. Мечникова

СТРУКТУРИРОВАНИЕ КРИТИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

В статье рассматриваются теоретические проблемы литературной критики. Делается акцент на системно-целостном подходе к структуре критического текста. Структура текста характеризуется диалогичностью, обусловленной культурной парадигмой времени.

Ключевые слова: критика, система, интерпретация, полемика, диалог.

Последние десятилетия характеризуются появлением серьезных исследовательских работ в области теории и истории литературной критики. Достаточно назвать работы Р. Громяка, М. Зубрицкой, Б. Егорова, С. Яковенко [3; 4; 5; 11]. Изучение предмета, природы, функций литературной критики позволяет поставить вопрос об особенностях ее интерпретации. Заметим, что научная рефлексия осуществляет две цели: помогает понять предмет соответствующей науки и усовершенствовать инструментарий данной области знаний, «морфологию» науки. Очевидно, что интерпретация должна быть направлена на доказательство системности литературной критики. Достаточно вспомнить роль теорий амбивалентности, полифонии и монологичности, оказавшихся значимыми для интерпретации не только художественного, но и критического текста. Вопрос о предмете критики сливается, в сущности, с вопросом о её функциональной природе, и при уяснении закономерностей становления и развития литературной критики как системы, он является едва ли не ключевым. В связи с этим необходимо четкое понимание, для чего и во имя чего мы используем традиционные методы анализа или такие инструментарии, как теория информации и систем, рецептивная эстетика, философская антропология и т. д. Результативность в понимании литературной критики как системы возможна тогда, когда каждый этап в развитии критической рефлексии и каждый критический текст будут осмысливаться с точки зрения структурных элементов и их связей.

Понятие системы в данном контексте следует понимать как комплекс взаимодействующих элементов, условно называемых концептами. Отношения, существующие между концептами, образуют структуру системы. Совокупность элементов, связанных структурными отношениями, как нам представляется, дает субстрат системы. Об этом свидетельствует современная модель литературной критики, широко использующая философское, психологическое знание. Не случайно множественные дискурсивные практики, прежде всего зафиксировали Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида и др. Вместе с тем критический дискурс связан с коммуникативно-рецептивными факторами и социокультурными аспектами, о чем неоднократно писал М. Бахтин.

© *Н.М. Раковская, 2011*

Системность литературной критики обнаруживается в единстве объективного и субъективного начал, соединении художественной интуиции со способностью к логическому анализу. Интуиция как высшее напряжение человеческого духа чаще всего первична в литературно-критическом сознании. Как отмечают исследователи, подкрепляя и корректируя интуицию, литературно-критическая логика (рассудительность) неизбежно вступает с ней в драматически сложные отношения, интуиция предопределяет логику, логика же, при всем чрезвычайном усердии и убедительности, не в состоянии объять интуицию, исчерпывающе её «озвучить» и объяснить [5; 7].

Возможно, что на первом этапе оценки литературная критика интуитивно осмысливает текст, выявляя историко-культурные коды, на втором – изучает и анализирует текст, учитывая философские и эстетические контакты и литературную память, заключенную в нем. В таком случае литературная критика рассматривается в её специфической функции эстетического созидания. Актуализация поэтико-ментальных состояний дает возможность выделить в логоцентрическом тексте критики иной текст, относительно самостоятельный. Взаимосвязи художественного текста с литературно-критическим создают особую модель мира. Постижение художественного литературной критикой осуществляется на уровне контекста, типологических связей, культурно-исторических и символических смыслов, интерпретаций, позволяющих вывести текст критики в ценностное поле «большого времени». В указанном аспекте мир воспринимается как фундаментальное духовно-органическое целое (М. Бахтин). Существенно важна и индивидуальная, миросозерцательная концепция, ибо самосознание человека как личности определяется не индивидуальными особенностями, отличающими его от всеобщего, а соотнесенностью и выражением всеобщего (В. Горский).

В таком ракурсе критический текст следует рассматривать как метатекст, имеющий свою научную парадигму. Вместе с тем сразу заметим, что системно рассмотреть эту парадигму как относительно самостоятельное научное знание весьма сложно, ибо оно является синкретическим (объединяет науку, философию и творчество). Думается, что метатекст – это в то же время имплицированный критический текст, определяющий условия, условности «характер самого общения, внутренние комментарии в процессе написания данного текста» (К. Штайн) [10, с. 48].

Для осуществления взаимосвязи различных элементов критического текста, на наш взгляд, необходимы следующие инструментарии: во-первых, выбор исходной позиции, т. е. определение исходной установки, принципов, направление анализа и его исходной парадигмы (предварительной, предположительной, исходной концепции смысла предмета, которая подтверждается или опровергается дальнейшим его исследованием); во-вторых, приближение к объекту исследования до непосредственного «соприкосновения» с ним; в-третьих, проникновение, т. е. движение внутрь исследуемого предмета, вычленение его структурных элементов, внутренних связей; в-четвертых, обретение целостного взгляда на предмет исследования путем синтеза и обобщения результатов, полученных на предшествующих этапах анализа.

Данные взаимосвязи в структуре текста позволяют выделить следующие уровни:

Первый уровень – «Я+Я» – внутренние коммуникации личности критика, определяемые его противоречивостью, культурным табу, подсознанием.

Второй уровень – «Я+ТЫ» – общение критика с читателем.

Третий уровень – «Я+ВЫ» – взаимоотношение критика с автором.

Четвертый уровень – «Я+ВСЕ» – общение критика с миром, создание собственной модели мира.

В таком плане критический текст представляет собой гомогенный контекст с несколькими темами, денотативным ядром которых является полемика, осуществляемая в ходе диалога. Смысловые связи обуславливают структуру текста и указывают на его целостность и завершенность. Интерпретация смысла критического текста определяется оппозицией полемизирующих сторон. Каждый структурный элемент способствует восприятию и пониманию критического текста в зависимости от возможности критика пробудить чувства и эмоции, вызвать эмоционально-эстетическую реакцию реципиента, дать этико-эстетическую оценку ситуации.

В пространстве текста в этом плане особую значимость приобретают границы полемики. «Полемика», как и всякий другой термин, видимо, должен быть оценочно нейтральным по отношению к объекту. Этому может способствовать рассмотрение функциональных возможностей явления, обозначаемого этим термином, его генетических связей с культурой и т. д. Более того, полемика обнажает, во-первых, тот смысл произведения, который критик представляет себе наиболее существенным, во-вторых, определяет его собственную личностную позицию.

Интерпретация-полемика может вестись как с современниками (синхронный аспект), так и с предшественниками (диахронный аспект). Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте литературы вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и оказывается одним из них в многоголосье культур. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов (по определению М. Бахтина – «голоса сознания» [1, V, с. 270]) в пределах статьи служат выражением полемической позиции ее автора.

В таком случае критик оказывается одновременно и демиургом своего читателя-собеседника и реальным лицом, осуществляющим диалог с носителем иного сознания.

Читатель, воссоздаваемый в контексте критической статьи, так сказать, основной объект общения критика, его конструируемый адресат, функционально замещает реального читателя. Кроме читателя, тем или иным способом обозначенного или отмеченного в критическом произведении, у литературного критика могут быть иные, периферийные адресаты или корреспонденты. Вероятно, на первом месте здесь окажутся «инакомыслящие», с которыми критик вступает в полемику. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк, многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица до обобщенного внеличностного оппонента.

Иногда становясь самоцелью, полемика затмевает сущность дискуссии, т. е. анализ художественного явления. Возникает проблема сопротивления художественного текста тексту критической статьи. (В. Изер назвал эту проблему «инаковостью текста»). Но в своей основе полемические фрагменты функционируют как элементы литературно-критического текста и могут рассматриваться только в составе целого. Как правило, полемика связана с социокультурными пристрастиями критика, со степенью его владения словом и, наконец, с персоносферой. Важно учесть и тот фактор, благодаря которому возникла полемика. Она может быть задана по авторской воле, либо возникать спонтанно, на «стыке» мнений. В зависимости от данного фактора в тексте реализуется полемическая направленность. Личностный аспект отражает не только характер обращения к оппоненту, но и то, как подписана статья (фамилия, псевдоним или криптоним, ссылка на коллективную позицию, скажем, редакции журнала и т. д.).

Заметим, что исследователи теории литературной критики неоднократно отмечали обращенность критического высказывания к адресату, но рассматривали её как проявление публицистического начала, жанрового своеобразия или черту мировосприятия критика. Такая постановка проблемы свидетельствует о том, что вопрос о диалогической природе литературной критики оказывается производным от других проблем или подчиненных им. Между тем специфика литературно-критических суждений, как представляется, состоит именно в том, что анализ и оценка художественных текстов совершаются в процессе диалога с читателем, и не существуют независимо от него. Аппеляция к читателю – здесь момент обязательный, смысло- и сюжетообразующий. В движении мысли критика, где логические построения дополняются доказательствами особого рода (ассоциации критика рождают встречные ассоциации читателя, в какой-то мере неподвластные критику), где фрагменты статьи могут жить по законам художественной образности, но их включение в целое определяется логическими связями, а не законами целостного художественного мира, происходит синтез научного и художественного типов мышления. Проблемная ситуация, предлагаемая критиком читателю, разрешается в единстве взаимодействий указанных компонентов, по-разному предстающих в сюжетах критического текста. Здесь значимой является теория высказывания, разработанная М. Бахтиным. Высказывание им понимается как единица речевого общения; границы высказывания «определяются сменой речевых субъектов, т. е. сменой говорящих» [1]. Существенный признак высказывания – его

обращенность к кому-либо, т. е. адресованность. В отличие от значащих единиц языка – слова и предложения, – которые безличны, никому не адресованы, высказывание имеет автора и адресата. В разнообразии типических форм высказывания М. Бахтин выделяет две большие группы: первичные речевые жанры-реплики диалога, письма, (их адресованность очевидна) и вторичные, которые вбирают в себя первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Думается, что к вторичным речевым жанрам можно отнести и критический текст, ибо согласно М. Бахтину, высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль *других*, для которых строится высказывание, исключительно велика [1]. Более того, М. Бахтин вводит диалог в систему коммуникативных процессов, связанных с самооткровением личности (мысль о Боге в присутствии Бога). В связи с этим исследуется «двухсторонний акт» познания – проникновения, «активность познающего» и «активность открывающего», в результате возникает емкое понятие «диалогичность». Н. Шляховая указывает, что «саме діалогічністю називає Бахтін активність авторську, спрямовану не на мертвий, безголосий об'єкт, а на чужу живу самодостатню свідомість» [9, с. 21]. Вследствие этой идеи литературно-критический текст можно исследовать как выразительное бытие. «Выражение» рассматривается как «поле встреч» двух сознаний: автора и читателя. Более того, литературно-критический текст представляет и сложное культурное образование, в результате чего возникают различные формы речевого общения (писатель-критик, критик-читатель и др.).

В современном литературоведении утвердилась мысль о разграничении адресата в литературной критике (воображаемого, имплицитного, внутреннего читателя) и реального (публика). М. Зубрицкая отмечает, что именно категория читателя оказалась сегодня в поле зрения всех литературоведческих школ, став пунктом пересечения «найоригінальніших літературних ідей у літературно-критичній думці ХХ ст.» [4].

При терминологических различиях принцип разграничения адресата в работах литературоведов в основном совпадает. Например, Л. Чернец, М. Науман указывают, что понятие «адресата» используется при анализе критикой творческого процесса, а также завершенной структуры художественного текста, ибо рассматривается как воплощение определенной программы воздействия [8]. Представители рецептивной эстетики, в частности, Г.-Х. Яусс, В. Изер отмечали необходимость рассмотрения критического текста под углом зрения воздействия на адресата и соответственной оппозиции воздействия и восприятия. В. Изер указывает, что «теория воздействия имеет свои корни в тексте, а теория восприятия вырастает из истории суждений читателя» [6]. Диалог также связан с системой классификации реципиентов, в которой, с точки зрения А. Белецкого первыми идут воображаемые собеседники. Думается, что наилучшим доказательством служат статьи Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendes-vous», А. Дружинина «Метель», «Два гусара» Л. Толстого. Воображаемый читатель является фактором сюжетообразующим. Представляется, что за воображаемыми читателями следуют читатели реальные, определяющие задачи критика, прежде всего полемические. Укажем здесь статьи В. Белинского «Герой нашего времени», Ап. Григорьева «И.С. Тургенев и его деятельность. (По поводу романа «Дворянское гнездо»)». М. Бахтин, рассматривая высказывание как общение, также отмечал, что в отличие от действительной критики, слушатель влияет на форму, стиль текста. «Автора, героя и слушателя мы берем вне художественного текста, а лишь, поскольку они входят в самое восприятие…» [1].

Однако в литературно-критическом тексте критик не только связан с читателем, но и корректирует его. В этом плане любопытно введение рецептивной эстетикой и критикой понятия «горизонт ожидания», характерное для герменевтики как теории понимания, где ситуация общения является одновременно и коррекцией собственного сознания [2].

Вместе с тем, в такой ситуации часто возникает парадокс: единичный, индивидуальный критический опыт приходит в столкновение с неисчерпаемостью смыслов художественного произведения. Так происходит в статье Ап. Григорьева «И.С. Тургенев и его деятельность. (По поводу романа «Дворянское гнездо»)». Критик делает акцент на идилличности как особой структуре романов И. Тургенева и И. Гончарова. Безусловно, акцент не случаен, он отражает «органическую» теорию искусства критика. Иные жанровые моди-

фикации вообще не рассматриваются. Однако парадокс в том, что чем полнее текст художественного произведения представлен в статье, тем более ощутимо в ее сюжете «ответное», не зависящее от стремления критика, движение художественной мысли. Столь интенсивное, корректирующее трактовку «обратное влияние» художественного текста на критический текст характерно для В. Белинского, Ап. Григорьева, В.В. Розанова и объясняется особенностью их рефлексии. Для данного типа критики модель читателя конструируется. Ее функция определяется наиболее значимыми для критика задачами. Скажем, необходимостью дать представление о литературных направлениях (В. Белинский), либо жанровых тенденциях, в соответствии с личностным сознанием (Ап. Григорьев), либо условности транссубъективной теории восприятия человека и мира (В. Розанов) и т. д.

Диалогичность критической статьи позволяет создать различные ситуации. Во-первых, «двух лиц беседующих» как равных: «Припомните вместе со мною, мой читатель, каким образом нас воспитывали и учили»; во-вторых, читатель наделяется маской (например: «профан» в журнальных заметках Н.К. Михайловского – тип заурядного читателя, последователь пушкинского Феофилакта Косичкина; в-третьих, возникают читатели-персонажи (характерно для теории искусства Н. Надеждина, К. Полевого и т. д.). В случае создания молчаливого собеседника – собирательного читателя, диалог с ним уподобляется монологической речи с вкраплениями стилевых фигур (посмотрим, известно ли Вам, добрые, знающие читатели и т. п.). Присутствие читателя может осуществляться и введением цитат, цель которых – отразить экспрессивное (эмотивное, по определению М. Бахтина) состояние автора статьи; при этом образуется особый микросюжет, в котором, как правило, формулируется основная концепция критика. М. Бахтин указывал: «в …статье, где приводятся чужие высказывания по данному вопросу различных авторов, одни для опровержения, другие – наоборот, для подтверждения и дополнения, перед нами случай диалогического взаимоотношения… Отношения согласия – не согласия, утверждения-дополнения, вопроса-ответа и т. п. чисто диалогические отношения, притом, конечно, не между словами, предложениями или иными элементами одного высказывания, а между целыми высказываниями» [1, с. 218]. Эти явления особенно характерны для литературной критики XIX в., ибо выбор точки зрения моделируемого читателя был не менее значим, чем выбор текста для анализа и часто связывался с временными конфликтами и отношениями. Скажем, в статье Н.К. Михайловского «Жестокий талант» внутренняя полемика с шестидесятниками отражает взгляды критиков разных эпох на творчество Ф.М. Достоевского. Возможность разночтений между автором, критиком и читателем, как правило, возрастает и при интерпретации сложных противоречивых явлений литературного процесса или остро проблемных произведений (например, статьи Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в русской литературе», В. Розанова «Три фазиса развития русской критики», в которых определяются принципиально новые подходы к литературному процессу предшествовавшей эпохи. Вместе с тем для Д. Мережковского писатели XIX в. стали «вечными спутниками», позволившими ему сформулировать метод субъективно-художественной критики, для Вл. Соловьева ведущим явилось философско-религиозное критическое знание (царь, пророк, священник), вводимое в систему мистических построений, для А. Волынского – богофильское и богословское начало стало определяющим в его концепции символистской поэтики, т. е. возникают новые оптические возможности использования диалога [12].

Таким образом, интерпретация литературной критики способствует постижению ключевых знаков в его семантическом пространстве, связи между полемикой и диалогом, культурным кодом текста и коммуникативно-рецептивными процессами. Совокупность данных связей свидетельствует о том, что литературная критика является не только частью литературоведения, но и определенной самостоятельной системой.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. Проблемы речевых жанров / М. Бахтин // Собр. соч.: в 7 т. – Т. 5. – М.: Русские словари. – С. 160–286.

2. Гадамер Г. Істина і метод / Г. Гадамер. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.

3. Гром’як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.) / Р. Гром’як. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 223 с.

4. Зубрицкая М. Homo legens. Читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицкая. – Львів.: Літопис, 2004. – 349 с.

5. Егоров Б. От Хомякова до Лотмана / Б. Егоров. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 367 с.

6. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: ЛНУ, 2002. – С. 349–368.

7. Саготовский В. Триада бытия / В. Саготовский. – СПб.: Изд. дом С.-Петерб. госун-та, 2006. – 125 с.

8. Чернец Л. «Как слово наше отзовется…»: судьбы литературных произведений / Л. Чернец. – М.: Высшая школа, 1995. – 279 с.

9. Шляхова Н.М. «Образи «Я» в образах інших людей» (феномен іншості / інакшості в естетиці М. Бахтіна) / Н.М. Шляхова // Теорія літератури. Компаративістика. Україністика: зб. наук. праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 400 с.

10. Штайн К.Э. Метапоэтика – «размытая» парадигма / К.Э. Штайн // Филологические науки. – 2007. – № 6. – С. 41–50.

11. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К.: Інститут критики, 2006. – 295 с.

12. Яусс Г.-Х. К проблеме диалогического понимания / Г.-Х Яусс // Бахтинский сборник. – М., 1997. – Вып. III. – С. 182–197.

У статті розглядаються теоретичні проблеми літературної критики. Акцентується системно-цілісний підхід до структури критичного тексту. Структура тексту характеризується діалогічністю, що обумовлена культурною парадигмою часу.

Ключові слова: критика, система, інтерпретація, полеміка, діалог.

The article considers theoretical problems of literary criticism. Emphasis is laid on the systematic-integral approach to the structure of the critical text. The structure of the text is characterized by dialogicality conditioned by the cultural paradigm of the time.

Key words: criticism, system, interpretation, polemics, dialogue.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2 [Якубський]

О.Д. СІНЧЕНКО,
кандидат філологічних наук,
молодший науковий співробітник відділу теорії літератури
Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України

ФОРМАЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТЕОРІЇ БОРИСА ЯКУБСЬКОГО

У статті проаналізовано літературознавчі погляди Бориса Якубського на формалізм, зокрема на такі поняття, як «літературна еволюція», «літературний вплив», «літературна система».

Ключові слова: формалізм, літературна еволюція, літературний вплив.

Літературний процес 1920–30-х років, попри постійний інтерес до нього літературознавчої науки, досі лишається «білою плямою», приховуючи в собі десятки, а то й сотні імен і досліджень, що потребують якісного неупередженого переосмислення й реконструювання історико-літературної парадигми.

Досі малознаною лишається наукова спадщина Ф. Якубовського, В. Юринця, З. Чучмарьова, Гр. Майфета та ін. гуманітаріїв, які свого часу зробили вагомий внесок у вітчизняне літературознавство. Поміж них і доробок Бориса Володимировича Якубського, представника українського академічного літературознавства 1920-х р., діячі якого (М. Зеров, П. Филипович, О. Білецький, І. Айзеншток та ін.) формувалися в середовищі літературознавчих шкіл – О. Потебні (психолінгвістична) і В. Перетца, А. Лободи (філологічна), а відповідно мали сформовану методологічну культуру мислення.

Виходець з університетського семінару Андрія Лободи, Якубський заявив про себе найперше як теоретик і методолог літератури. Йому належить ряд досліджень із теорії літератури (книги «Наука віршування» (1922), «Соціологічний метод в письменстві» (1923), статті «До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства» (1927), «Нові досягнення марксизму в літературознавстві» (1927), «До “реабілітації” форми в мистецтві» (1927) тощо, а також праці з історії літератури про творчість Т. Шевченка, Лесі Українки, С. Васильченка, Дм. Загула, Ю. Яновського, М. Семенка та ін.

Якубський одним із перших в українському літературознавстві пропонує якісні зразки формального аналізу в статтях «Форма поезій Шевченка» (1921), «Із студій над Шевченковим стилем» (1924), «До проблеми ритму Шевченкової поезії» (1926), а також йому вдається створити перший україномовний підручник із версифікації, максимально залучивши до нього український матеріал. Саме «Науку віршування» (1922), на думку літературознавця Н. Костенко, «можна розглядати зрештою як певний маніфест теоретичних поглядів неокласиків на поезію і вірш, версифікаційне кредо Київської Александрії» [1, с. 6].

В українському літературознавстві 1920-х років питання про важливість формалістичного підходу не підлягає сумніву, однак не домінує. Традиції філологічної школи Володимира Перетца, а також літературний соціологізм Сергія Єфремова не лише знаходять своїх прихильників, але й лишаються інструментарієм для «університетського» літературознав-

© *О.Д. Сінченко, 2011*

ства (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Калинович, Ф. Савченко та ін). Визначальною рисою стає для нього підкреслення прикладного характеру формалізму, тоді як загальнометодологічні пошуки провадяться в царині соціологізму й марксизму.

Борис Якубський також у більшості своїх згадок про формалізм відгукується доволі критично, вважаючи, що як теоретична школа він відразу припустився двох помилок: першої – пробував видати статистичні підрахунки всяких літературно-формальних ходів за єдину науково-літературну працю, що, на думку науковця, «лише технічно-підготовча, чорна робота», другої – «відразу взяв занадто крайню позицію, відкидаючи в літературознавстві все, крім вивчення «форми», навіть і тоді, коли значно обережніше під формальною аналізою розумів вже не тільки статистично-описову роботу, а й певні, все-ж таки тільки на формальному ґрунті зроблені, загальні спостереження над еволюцією літератури» [3, с. 229]. Якщо зважити за що Якубський критикує формалізм, то виявиться, що лише за статус (явище цілком умовне), але не за принципи, прийоми й сам аналіз. У формалізмі він розгледів тенденцію до наукового літературознавства й прагнув захистити його від вульгаризації, яка стояла на заваді до визнання досягнень цього методу й відкидала можливість наукової дискусії. Він навіть пропонує замінити якось назву «формалізм», щоб уникнути дражливих конотацій.

Якубський сприймає мистецтво в його епістемологічній і комунікативній функціях. Твір мистецтва для нього – «твір певної суспільної ідеології», тому митець «завжди має щось сказати, втілити в ту чи іншу форму з своїх думок, поглядів, устремлінь, ідеалів... треба тільки знайти для цього «щось» відповідну форму» [3, с. 229]. Що зумовлює потребу «завжди щось сказати» літературознавець до кінця так і не прояснює, але йдеться перш за все про «ідеї поетичні та непоетичні», для яких «тепер» такий поділ недоцільний – «всі ідеї людські можуть стати й поетичними темами. Вкладати найкращі ідеї в поетичну форму можна тільки тоді, коли й ця форма високо гарна, коли вона стає мистецтвом» [7, с. 169]. Здається, в цьому фрагменті Якубський забуває про часто декларовані ним межі класового підходу до розуміння мистецтва, коли дозволяє собі говорити не про «класові, сиріч пролетарські ідеї», а про «ідеї людські», універсалізуючи тим самим свої положення. Окрім визнання важливості як змісту, так і форми в літературі, Якубський намагається заперечити вульгарне потрактування плеханівської формули аналізу творів мистецтва, характерне для пролетарської критики, доводячи, що Плеханов сам іде від аналізу форми до змісту, адже і форма і зміст для нього соціально обумовлені.

На думку Якубського, формальний аналіз зосереджений на аналізі літературного стилю, тоді як завданням соціологічного аналізу за результатами аналізу літературного стилю – виявити його зв'язок із стилем доби. Також розходиться із формалістами в поглядах на літературний факт як предмет вивчення, який для нього складається зі «змісту» та «форми», а не лише «літературної форми» й завжди соціально обумовлений. Тому завдання літературознавця, на думку Якубського, дати його повне тлумачення.

Певною мірою науковець погоджується з вирізненням формалістами поняття «літературна специфіка», що спонукає літературознавця зважати на «літературне оформлення». Позаяк «твір мистецтва з'являється тільки з того моменту, коли його «оформлено». Тоді такі явища, як «соціальне обумовлення», «соціальний заказ» не заперечуються, але стають предметом вивчення суміжних наук: історії, соціології, психології. Такий підхід, на думку Якубського, перетворює літературознавця на «вузького фахівця одної з частин літературознавства» й не дає можливості збагнути вповні таке складне утворення, як літературний твір, бо «зміст у літературному творі завжди конче поданий тільки у формі, без уважного ставлення до форми твору його як слід і не розглянеш, і не зрозумієш», тому «ця неподільна, органічна єдність примушує літературознавця брати на свої плечі весь літературний твір в усіх його складних функціях і ставати для того й істориком, і соціологом, і психологом, і ким потрібно, щоб повно зрозуміти предмет свого вивчення» [3, с. 129–130].

Фактично Якубський повертається в русло академічного літературознавства XIX ст., але ставить його на більш науковий ґрунт, де наука про літературу вже має своє чітко окреслене місце й вирізняється на тлі інших наук.

Одним із найістотніших для літературознавства понять Якубський вважає літературну еволюцію. З часів Олександра Веселовського в академічному літературознавстві цьому

поняттю приділяється особлива увага. Формалісти актуалізують її по-новому. На їхню думку, літературна еволюція постає як постійний невпинний процес функціонування іманентного літературного ряду, який скеровується за допомогою заперечення й відкидання попередньої традиції. Якубський вважає таке її розуміння лише частиною справи, адже в ньому знехтувано проблему «зв'язку мистецтва літератури з його соціальним оточенням та обусловленості ним літературних явищ». Чітким його переконанням стає думка, що мистецтво – одна з найміцніших соціальних функцій, і говорити про його «іманентність» не випадає. Тому в більшості своїх літературних досліджень він подає аналіз біографії, літературних впливів та естетичних елементів творів, аналіз тематичного й формалістичного пластів художніх творів, зокрема у студіях про творчість Лесі Українки, О. Кобилянської, Панаса Мирного, Д. Загула та ін.

Літературна еволюція складається з послідовно змінних шкіл, напрямів, течій, літературних традицій, що пов'язані з «певною добою та певною суспільною класою» [9, с. 91]. Головний чинник літературної еволюції, на думку Якубського, є не так зміна форм, як те, що «нова соціальна верства приносить із своєю перемогою новий зміст життя, що його повинна відбити, виразити нова література». Відповідно, «в літературній еволюції новий зміст шукає собі відповідної форми, а не нова форма шукає відповідного їй змісту» [3, с. 129]. Цей процес тривалий, адже в межах літературної еволюції відбувається постійне витіснення традиції, й поступова канонізація нових структурних елементів.

Якубський противник «революційної» теорії мистецтва. На його думку, «ніколи не буває так, що коли сьогодні замають червоні прапори на вулицях, то завтра вже матимемо пролетарську літературу» [11, с. 125]. Тому він і полемізує з Володимиром Коряком, який у статті «Етапи» проголосив пролеткультівську формулу розриву з мистецтвом минулого. Проголошення Коряком «початку нової ери» Якубський потрактовує так: «Погоджуюся, що нова ера почалася, але не в українській літературі, тільки в соціальній історії українського народу» [11, с. 128]. Проте Якубський не радикалізує цього положення так, як те зробив Л. Троцький, взагалі заперечуючи можливість пролетарського мистецтва.

У руслі марксистської доктрини циклічність літературної традиції Якубський підпорядковує історії «класової ідеології в її естетичному виявленні», що має три фази функціонування (їм підлягають і літературні впливи).

Йдучи слідом за А. Цейтліним, науковець пропонує мати справу тільки зі справжнім «впливом» та розрізняти в ньому три різні модифікації:

Літературна традиція	Літературний вплив
Народження й становлення (боротьба зі старою школою, гостре відштовхування від неї)	Використання (притягання менше, ніж відштовхування; це – найслабша категорія впливу)
Розквіт (усталення літературних канонів)	Засвоєння (притягання є рівним відштовхуванню; це – середньої якості вплив)
Занепад	Наслідування (притягання до певного твору більше, ніж відштовхування від нього; це – найміцніший вплив)

У часи ґвалтовного заперечення літературної традиції, Якубський вказує на те, що традиція сама по собі не зникає в один момент: у літературі відбувається поступове її викорінення, заміна іншими структурними елементами, які згодом канонізуються. «Традиція» в літературній еволюції відіграє певну роль, але не головну, тільки другорядну, кожного разу при кожній літературній зміні іншу й своєрідну» [10, с. 5].

Загальним постулатом для Якубського є те, що літературні впливи та запозичення – це явища соціальні й підлягають соціологічному аналізу. Під літературним впливом він розуміє «не просто збіг чи подібність, а явище генетичного зв'язку та каузальної (причинової) залежності», що різниться від «збігу» (здебільшого випадковий) і «ремінісценції» (несвідома), які, на думку критика, не мають ніякого соціологічного значення, і попри те, що часто зустрічаються, не характеризують ні твору, ні його автора.

Якубський подає класифікацію літературних впливів «немарксистського» критика Альфреда Бема із його статті «До уявлення поняття історико-літературного впливу» (1916): 1) вплив тематичний (запозичення теми й тільки), 2) вплив композиційний та сюжетний (у розвитку та трактуванні теми) та 3) вплив формальний (стилю та мови) [2, с. 3].

Загальна соціологічна формула літературних впливів, на думку Якубського, належить Плеханову (книга «До питання про розвиток моністичного погляду на історію» (1895). Відштовхуючись від Плеханова, він все ж прагне поглибити бачення літературного впливу. «Нам мало зараз знати, в яких випадках і в яких стосунках можливі літературні впливи; по-перше – нас цікавлять глибші й точніші визначення соціальної групи, що її літературні твори впливають, чи, навпаки, відчувають на собі чийсь-то вплив; по-друге – нам цікаво, що власне з тих творів впливає, і чому те, а не те. Говорячи просто, ми хочемо цілковито зрозуміти, витлумачити собі і ввести до процесу звичайної літературної еволюції явище літературного впливу» [2, с. 4]. Як наслідок, можна стверджувати, що емпіричні фіксування впливів не переростають в теоретичні конструкти, тому й класифікація цих впливів постає лише описово.

На відміну від Плеханова, який надавав ваги лише міжнародним літературним впливам, Якубський вказує на важливість соціологічного аналізу впливів і в межах однієї національної літератури. Критикуючи стару літературознавчу науку про впливи за абстрактність, пов'язану з дослідженням «несвідомих впливів» у межах різних країн, Якубський заговорив про потребу тлумачення причин впливів, намагався поставити питання про літературні впливи на конкретну соціологічну основу.

З російських джерел Якубський називає дві статті про літературний вплив – С. Боброва «Запозичення і впливи, спроба методологізації питання» (1922) і А. Цейтліна «До соціології літературних впливів» (1927).

С. Бобров звертає увагу на метро-ритмічні запозичення у віршах. Якубський вносить певне уточнення в концепцію Боброва, який «влучно вказав на низку типових «впливових» віршових ритмів і тільки б треба було сказати, що це власне «штампи», «зразки» для запозичень та ремінісценцій не просто ритмічні чи метричні, а власне ритмічно-синтаксичні; надаремне він силкується показати їх читачеві, розкладаючи рядок на стопи та слова; тут грає найбільшу ролю ритмічно-синтаксична фігура». Тому треба придивлятися до «запозичень та впливів» не тільки до текстуальних та композиційних, але й до ритмічно-синтаксичних» [2, с. 4].

У силу своєї звички використовувати аксіоматично чужі цитати, Якубський погоджується із поглядами Цейтліна на ту обставину, що «в нас досі найбільш займалися зовнішнім порівнянням творів, а нам потрібно пояснити причини «впливів», чого досі майже ніхто не давав, обмежуючись констатуванням «факту» впливу». Це провадить до диференціації літературної динаміки й ототожнення типології літературних впливів із «фазами літературної еволюції певної класи». Але це ототожнення не виглядає догматичним, адже Якубський припускає можливість «чужого» впливу, який може внести свої корективи «в усі ці три доби розвитку класи». По суті, поняття класу в цьому разі не містить у собі вузькополітичного значення, як воно почало формуватися вже в 1920-х роках, а є більше соціологічним, як певний тип утворення, організації людської спільноти, в такому разі, воно підлягає більш універсальній, впровадженій ще Аристотелем, онтологічній формулі, в якій зафіксовані поняття форми й матерії та їхні процесуальна організація й розпад. Під цим поглядом прагнення Якубського дослідити соціологічно проблему «розвитку, еволюції, трансформації літературних форм» – цілком логічне. Тут він дещо відходить від власної позиції, яка виявилася в коментуванні поглядів Тинянова, надаючи перевагу вивченню еволюції літературних жанрів перед вивченням їхньої ґенези. Тепер він цілком у дусі пізнього формалізму пов'язує жанр із «жанровою системою певної доби, що до неї певний твір належить». Для нього важливо до проблеми «еволюції літературної форми» додати питання про «літературну жанристику», і відповідно з'ясувати чим є жанр і чому від постійно зазнає змін?

У визначенні жанру Якубський посилається на Томашевського, слідом за ним розуміючи під жанрами «особливі класи чи групи творів, що кожна з них вживає специфічну для себе суму літературних засобів у залежності: 1) від спорідненості певних засобів; 2) від мети, що її ставить собі твір; 3) від оточення, в якому виникає, для якого призначається твір і від умов його сприймання, нарешті, 4) від наслідування старих творів і, значить, певної літературної традиції» [5, с. 1].

Кожний жанр зумовлений домінантними літературними засобами, що підпорядковують собі всі інші другорядні для цього твору засоби, «потрібні для утворення художньої цілості». «Ці засоби, звичайно, дуже різноманітні, рідко належать тільки якомусь одному

жанрові, як його особливість, а частіше схрещуються і входять до кількох різних жанрів у тих чи інших комбінаціях та пропозиціях». Це веде до того, що дати чітке визначення бодайякому жанрові практично неможливо. Як приклад Якубський вказує на те, що «середньовічний роман буде відрізнятися від сучасного роману куди більше, ніж наприклад, сучасний роман від сучасної повісти чи новели (залишиться тільки різниця розмірів, та й то, до певної міри, умовна й сумнівна)» [5, с. 2].

До трансформації жанру належить творча воля автора, який урізноманітнює визначені жанрові ознаки, додаючи інші елементи – «комплекси літературних засобів», перекомбінування яких впливає на його еволюцію. Основним питанням для Якубського є те, що зумовлює це перекомбінування, яке пов'язувати виключно із волею автора неправомірно. Він настійно прагне уникнути «описового та класифікаційного процесів», зосереджуючи увагу на з'ясуванні причин виникнення того чи іншого літературного явища. Скажімо, його цікавить не класифікація літературних жанрів, а обумовленість їхньої трансформації й ті закони, яким вона підлягає.

Якубський постійно в дослідженні літератури апелює до її структури та форми, робить соціологічні узагальнення на основі формального аналізу, що засвідчує його послідовність як науковця власним технологічним принципам аналізу художнього твору. Манерою Якубського було те, що він відкрито не брав участі в літературних дискусіях, проте його позиція доволі чітко виявляється в теоретико-літературних статтях, які завжди відповідали тим тенденціям, що домінували в українському літературознавстві.

Одне з нагальних питань, що постає в українському літературознавстві 1923 р. – питання про зміст і форму. Власне навколо нього відбувається перша серйозна дискусія в українському літературознавстві 1920-х років. Безпосередньо в ній взяли участь В. Коряк, Ю. Меженко, В. Гадзінський. (У цьому контексті можна розглядати й такі праці, як «Соціологічний метод» Б. Якубського, який солідаризується з Меженком, «Українська література перед 7 Жовтнем» Коряка, де він виступає проти формалізму і Меженка, а також «Питання економічно-соціальної формули...» А. Ковалевського).

Питання про зміст і форму так і лишилося своєрідною теоретичною загадкою, і через шість років постає знову, але уже в контексті поглядів російських науковців Б. Ейхенбаума й професора В. Переверзєва та критики його літературознавчої концепції. Спекулятивний характер таких дискусій виявився в тому, що за формалізм почали шпетити всіх письменників чи літературознавців, які зосереджували увагу на формі літературного твору.

Питання змісту й форми Якубський торкається в ряді статей, зокрема – «Форма поезій Шевченка» (1921), «До "реабілітації" форми в мистецтві (Про одну з розв'язаних проблем літературознавства)» (1927), «Проблема літературної еволюції» (1927), «Соціологія літературних впливів» (1927) та ін. Прихильник літературознавчого академізму він лишається «еклектиком» і послідовником Плеханова, виділяючи у творі і зміст, і форму водночас, вказуючи, що обидва поняття невдалі, а їхнє умовне розмежування провадить до плутанини. На термінологічну недосконалість цих понять літературознавці (В. Гадзінський, Ф. Якубовський, М. Семенко) вказували постійно, але ні змінити назви, ні тим більше саму аналітичну концепцію поділу літературного твору на зміст і форму їм так і не вдалося. Позитив від такої дискусії безперечно був і, певною мірою, мав історичне значення не лише для 1920-х років, але й для українського літературознавства в цілому, оскільки її підґрунтя становили власне літературні проблеми.

Зміст для Якубського постає як «вираз, відбиття життєвих «вражінь», «досвіду» і «світосприймання» письменника, які, своєю чергою, зумовлює «світосприймання певної доби, певної класи чи класової групи», що стає передумовою робити «переклад з мови літературної на мову соціологічну» [5, с. 2].

Якубський розглядає літературний твір у двох аспектах: як документ ідей, і як літературну форму (остання становить сам предмет історії літератури). Твір є водночас естетичним фактом і соціальним, в якому зміст і форма нероздільні, оскільки «літературний твір є завжди соціальна функція». Саме органічну складність художньому твору й дає можливість враховувати соціологічний метод. Перехід від літературної форми до міждисциплінарного аналізу «документу ідей».

Із життям літературу пов'язує «зміст», а він, на думку Якубського, завжди випереджає форму, змушує її еволюціонувати, видозмінюватися відповідно до вимог змісту. Еволюції

підлягають усі літературні елементи: тематика, сюжет, фабулярність, жанр і літературний стиль.

У критичній позиції Якубського неважко виявити суміжність із поглядами Віктора Жирмунського, який так само, як і Якубський, у дискусії з формалістами, визнаючи доцільність історичної поетики, однак не сприймав спроби ізолювати літературу від соціальних чинників, а також редукувати зміст за рахунок осмислення ними формалістичних аспектів художнього тексту. В. Жирмунський був переконаний, що зміна літературних прийомів зумовлена не індивідуальними чинниками, а складним процесом зміни світоглядних установок суспільства. Так само й Якубський, виступаючи прихильником літературної еволюції, не обмежує її розгляд іманентним літературним рядом (як це бачимо у формалістів).

Для літературознавства 1920-х років класичний методологічний поділ історії за принципом ґенези й еволюції лишається чинним. Тому намагання Тинянова змістити увагу з ґенези на еволюцію літературного процесу Якубський сприймає критично. Для нього як представника марксистського літературознавства генетичний підхід до літературного факту межує із каузальністю його становлення.

Якубський намагається з'ясувати термін, що його впроваджує Тинянов – «літературна система». Якщо еволюція літератури – це «зміна систем», відповідно літературний процес – система. Проте визначення літератури як «особливої системи серед інших життьових систем, зовсім не відокремлює її з цілісної життьової системи; навпаки, в масштабі цілої життьової системи вона стає окремою ідеологічною системою, зв'язаною з іншими ідеологічними системами та також обумовленою іншими сусідніми життьовими рядами (системами)». На думку Якубського, Ю. Тинянов вводить термін «система» як синонімічний до поняття «ряд», що відразу змінює його статус, надаючи йому «своєрідної складності». Російський вчений вбачає системність як у літературі, так і в конкретному художньому творі, що певною мірою є перенесенням соссюрівських лінгвістичних положень у царину літературознавства. Якубський не вдається до ширшої обсервації поняття системи, ніж того, яке запропоноване Тиняновим, але в плані уточнення вносить розрізнення не характерне для нього, а саме виділяє в межах системи два її елементи: «певну ідеологічну та словесну системи», поза ними Якубський не мислить літературного твору. Слід зауважити, що стаття Тинянова «Про літературну еволюцію» (1927) містила якісне поглиблення й розширення формалізму в бік міжсистемного підходу. Якубський, з властивою йому манерою інформатора, не вдається до глибоких узагальнень, а лише констатує важливість поглядів Тинянова для марксистського літературознавства.

У цілому реконструйовані погляди Тинянова суголосні власним поглядам Якубського. Він схильний розглядати літературний прийом у контексті цілого твору як елемент системи у формальному й соціологічному вимірах. Якраз постійне апелювання до соціологізму й визначає характер коректив, які Якубський намагається вносити в погляди Тинянова.

Реконструюючи далі позицію Тинянова, Якубський звертає увагу на поняття «функція», що визначається співвідношенням та взаємною обумовленістю елементів літературного твору. Кожний такий елемент (засіб, прийом) в певній системі літературного твору є функцією одного, в іншому літературному творові – функцією може зовсім іншого; ця функція певного елементу є функція конструктивна: її роля залежить від загальної конструкції системи того чи іншого літературного твору. Відповідно, «кожний з елементів у конструкції всієї літературної системи може мати щоразу особливу ролю». Тинянова це провадить до «можливості іманентного вивчення певного літературного твору без зв'язку його з усією системою літератури та можливості іманентного вивчення певного літературного елементу без зв'язку його зо всім літературним твором». Якубський це припускає лише за умови, якщо «для нього зараня встановлена співвідношення певного елементу до всього твору чи співвідношення певного твору до певної системи літератури». Тому «вивчення, наприклад, ізольованих жанрів літературних поза тою жанровою системою, що з нею вони співвідносні – є безцільно й неможливо».

Так само Якубського цікавить впроваджене Тиняновим поняття «домінанти», яке власне належить не Тинянову, а психологові Ухтомському, який присвятив йому ціле дослідження. Її наявність зумовлює ту літературну функцію, завдяки якій художній твір входить до загальної літературної системи. Якубський, аналізуючи роман Панаса Мирного й

Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», якраз і виділяє домінанту цього твору, класифікуючи його як явище не лише ідеологічне, але й формалістично-новаторське для української літератури.

Наріжним каменем для Якубського в аналітиці формалізму, власне як і більшості «неформалістів», лишається питання про взаємовідносини літературного ряду з іншими сусідніми нелітературними життєвими рядами. Поняття побуту про яке заговорили формалісти суголосно постає й у вітчизняному літературознавстві В. Коряк, М. Зеров та ін. Якубський цьому питанню присвячує окрему статтю «До справи літературного побуту» (1927). Пов'язаність побуту із мовою як певною літературною функцією дає можливість Якубському вбачати в ній пряме відсилання до соціології, а відповідно й увиразнення предмету дослідження.

Якубський прагнув розглядати формалізм як один із аналітичних методів літературознавства, вказуючи на межі предмету його дослідження. Він досить ретельно оберігав літературознавчий аналіз як від еклектизму, так і від вузько формалістичного підходу водночас, тяжіючи до синтетизму, в якому прагнув об'єднати всі оперативно-аналітичні методи літературознавчого дослідження. Лишаючись прихильником літературознавчого синтезу, він проаналізував і спробував апробувати наявні формалістичні поняття і категорії, запропонувавши власну модель цілісного літературознавчого аналізу.

Список використаної літератури

1. Костенко Н. Борис Якубський – теоретик українського вірша / Н. Костенко // Якубський Б. Наука віршування. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. – С. 6–19.

2. Якубський Б. Соціологія літературних впливів / Б. Якубський // Літературна газета. – 1927. – № 13. – С. 3–4.

3. Якубський Б. До «реабілітації» форми в мистецтві (Про одну з розвязаних проблем літературознавства) / Б. Якубський // Життя й революція. – 1927. – № 5. – С. 220–230.

4. Якубський Б. До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства / Б. Якубський // Життя й революція. – 1927. – № 1. – С. 54–65.

5. Якубський Б. До еволюції літературних жанрів / Б. Якубський // Літературна газета. – 1927. – № 6. – С. 1–2.

6. Якубський Б. До законів еволюції літератури / Б. Якубський // Літературна газета. – 1927. – № 3. – 21 квітня. – С. 5.

7. Якубський Б. Життя молоде (Спроба літературної характеристики «Київських плужан» / Б. Якубський // ЧШ. – 1925. – Кн. 9. – С. 169.

8. Якубський Б. Культура та стиль / Б. Якубський // Літературна газета. – 1928. – № 3. – С. 5.

9. Якубський Б. Нові досягнення марксизму в літературознавстві / Б. Якубський // Гарт. – 1927. – № 4/5. – С. 84–96.

10. Якубський Б. Проблема літературної еволюції / Б. Якубський // Життя й революція. – 1927. – № 7/8. – С. 23–28.

11. Якубський Б. Українська література за десять років революції / Б. Якубський // Гарт. – 1927. – № 6/7. – С. 125–130.

В статье анализируются литературоведческие взгляды Бориса Якубского на формализм, в особенности на такие понятия, как «литературная эволюция», «литературное влияние», «литературная система».

Ключевые слова: формализм, литературная эволюция, литературное влияние.

In the article study of literature looks of Boris Jakubskij are analysed to formalism, in particular on such concepts, as a «literary evolution», «literary influence», «literary system».

Key words: formalism, literary evolution, literary influence.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82-941

Л.Г. РЕВА,
кандидат філологічних наук,
науковий співробітник Національної бібліотеки
імені В.І. Вернадського НАН України

«СПОЧАТКУ БУЛО СЛОВО»: ПЕРШОДРУКИ ЯК ФУНДАМЕНТ ДО СВІТОВОЇ ЕКОНОМІКИ

У статті на матеріалі аналізу слов'янських кириличних видань стверджується, що пізнання нації, народу можливе лише через його культуру, літературу, усну народну творчість, що відзначаються багатовіковою спадкоємністю та цілісністю, а їх першоджерело – світовим рівнем. Простежується думка книгознавця, мистецтвознавця, академіка НАН України Я. Запаска про те, що «має глибокий зміст думка про те, що давні витвори мистецтва, писемності є не просто об'єктами досліджень або замилування, в них зберігається генетичний код народу, вони продовжують брати участь у його житті і впливають на нього».

Ключові слова: література, книговидання, слов'янські кириличні пам'ятки, мова, бібліотека, письменник.

Історія українського народу не буде повною без вивчення її стародруків. Богослужбові тексти, а потім література підручна, чи світська, писана кирилицею, завжди доповнювалася цікавими передмовами чи післямовами, в яких автори чи укладачі давали оцінку тим чи іншим явищам, процесам, навіть історії видрукування самої книги. І тому те, що ці фоліанти є не просто цінними витворами мистецтва (як, наприклад, книги друкарень Балабанів чи Києво-Печерської лаври), в них зберігається генетичний код нашого народу.

Наша країна – здобуток тисячолітнього розвитку українського народу. Тут все пройнято українською культурою, а все, що витворено, є плодом розуму і рук українського генія. Подальший розвиток держави неможливий без опори на молоді національні кадри з високою духовністю, що продовжували б традиції попередніх поколінь.

Пізнання нації, народу можливе лише через його культуру, літературу, усну народну творчість, що відзначаються багатовіковою спадкоємністю та цілісністю, а їх першоджерело – світовим рівнем… Коли порівняти нашу стародавню словесність з сучасним їй станом словесності у західних народів, то, звичайно, жоден із них не матиме переваги перед нами; принаймні нам нічого не відомо в XI і XII ст. такого західноєвропейськими мовами, що переважало б літописання Нестора, «Слова» Кирила Туровського і «Пісню о полку Ігоревім» [1, с. 95].

Останні десятиліття минулого століття позначені інтересом до пам'яток давньої української літератури, що є закономірним явищем, оскільки без пізнання цієї неоціненної спадщини ми не зможемо збагнути своєї духовності, її суперечності та величі.

А відомий книгознавець, мистецтвознавець, академік НАН України Я. Запаско стверджує: «Має глибокий зміст думка про те, що давні витвори мистецтва, писемності є не про-

© *Л.Г. Рева, 2011*

сто об'єктами досліджень або замилування, в них зберігається генетичний код народу, вони продовжують брати участь у його житті і впливають на нього» [2, с. 9].

Це твердження тим більш слушне – адже ж не постала нова українська література сама по собі, а зберегла свою самобутність саме завдяки тим таємничим і незвіданим процесам, які несуть у собі пам'ятки – незалежно від того: рукописні чи друковані, і це дає ключ для розуміння розвитку і пізнання вже пізнішої літератури. Духовні джерела народу – невичерпні.

Самостійне оволодіння знаннями, залучення до культури в усіх її формах у наші дні вимагає належної інформації учнів та вчителів про самобутні види словесної діяльності людини. Без цього неможливе, зокрема, й зберігання нашої культурної спадщини, введення її в контекст сучасної культури. У цьому плані особливого значення набуває ознайомлення учнів та вчителів з раритетами давньої писемності.

Виняткову історичну та наукову цінність являють собою окремі колекції та зібрання книг, які зберігаються у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Від самого початку свого існування бібліотека домовлялася з різними організаціями про передачу першо- та стародруків, інших цінних книг у спеціальний відділ сховища. З бібліотек Київської духовної академії, духовних семінарій, монастирів, музеїв, навчальних закладів, приватних колекцій сформувався фонд безцінних фоліантів, вітчизняних першо- та стародруків, видань Острозької, Київської, Львівської, Почаївської, Новгород-Сіверської, Чернігівської та інших друкарень, а також першо- та стародруків зарубіжних видань.

Однією з найважливіших у відділі стародруків та рідкісних видань бібліотеки є колекція книг друку кирилицею. Тут зібрані найцінніші пам'ятки, в яких відображено історію українського народу, його культуру. Вони є прекрасними, нерідко унікальними зразками поліграфічного мистецтва, художнього оформлення.

Література – частина дійсності, вона посідає в історії народу певне місце і виконує величезні суспільні обов'язки. Щоб пройнятися духовними багатствами давньої літератури, необхідно поглянути на неї очима її сучасників, відчути себе учасником того життя і тих подій. Українська література завжди була «кафедрою», з якої лунало повчальне слово.

Книги, надруковані кирилицею, з'явилися ще наприкінці XV ст. У 1491 р. Швайпольт Фіоль видав у Кракові Тріодь пісну, яка є у нашій бібліотеці. Унікальний також Часослів (Краків, 1491) [3]. Добре збережений Служебник (Венеція, 1554). Величезної цінності первісток Московського книгодрукувального двору, знаменитий Апостол, який надрукували в 1564 р. Іван Федоров та Петро Мстиславець, а також Львівський Апостол 1574 р. [4]. Надзвичайно цінна Острозька Біблія (1581) – перша повне видання Біблії з усіма канонічними книгами старослов'янською мовою. Біблія – сукупність текстів різних епох і авторів, яка сприймається всіма християнськими конфесіями як Святе Письмо.

Виданням Острозької Біблії займався князь К. Острозький. Він написав до неї вступне слово, в якому виклав мету видання, бо «бачив церкву Христову,… як звідусіль топтали її противники – вороги…, пожирали її без милосердя».

Князь Острозький дав матеріальні засоби для друкування, а «творцем» її був не він і не І. Федоров, а той гурток освічених українців, що зібрався навколо князя Острозького і працював під його економічним та політичним патронатом… Вони стояли у центрі творчої роботи над перекладом і друкуванням Біблії й надали її графічному й мовному змістові, замість церковно-слов'янської, цивільно-українську графічну форму [5, с. 17].

Опісля вступного слова князя видрукувано було два віршові твори Г. Смотрицького – на герб князя Костянтина Острозького, римованими силабічними віршами, які названо «дворядковим согласієм», що є першими відомими у наш час творами геральдичної поезії, і передмову до «всякого чина православного читателя». У передмові письменник говорить про обставини, в яких довелося працювати над Біблією («время люто и плачя достойно»). Він порівнює К. Острозького з Володимиром Святославовичем та Ярославом Мудрим, підкреслюючи просвітительську діяльність князя. У кінці книги – друкований знак друкаря Івана Федорова.

«Острозька Біблія» була дійсним дарунком православній церкві, бо це видання «творило другу, далеко важнішу епоху в історії слов'янського біблійного тексту». Та попри своє релігійне значення «Острозька Біблія» була також дуже великою науковою працею. Ост-

розькі видавці старанно переглянули й виправили копії книги, вибрали найкращий текст, перевірили давній переклад у порівнянні з грецьким оригіналом, усунули пізніші вставки, навели лад в поділі на книги, виправили помилки у власних іменах [6, с. 345].

Герасим Данилович Смотрицький народився в шляхетській сім'ї на Поділлі, був до 1576 р. міським писарем у Кам'янець-Подільському. Потім перейшов до Острога, де став першим ректором знаменитої Острозької школи, вихованцями якої були Мелетій Смотрицький, гетьман Петро Сагайдачний… Гурток Острозький сприяв розвиткові друкарства в Україні. Не випадково Острозький колегіум сучасники величали «греко-слов'янським Атенеумом».

Г. Смотрицький писав прозові і віршовані твори, брав діяльну участь у виданні Острозької Біблії [7].

У фондах бібліотеки є книга Острозької друкарні – «Маргарит» (1595 р.).

Маргарит (з грец. – перли) – збірник проповідей, приписуваних Іоанну Златоустому. Близько 20 з них були дуже поширені в Україні впродовж XIII ст., ймовірно, в болгарському перекладі. Найперше з'явилися друком в Острозі (1595–1596), пізніше їх друкували і в Москві. Князь А. Курбський під їх впливом почав складати «Новий Маргарит» (рукописи зберігаються в німецьких архівах).

У фондах НБУВ є продукція друкарні Києво-Печерської лаври. Це – «Патерик Печерський» (Києво-Печерська лавра, 1799), «Служебник» (Києво-Печерська лавра, 1818, [б.м.], 1819) та ін., а також книги українського і російського письменника, церковного та культурно-освітнього діяча Туптала (Тупталенка) Дмитра (Ростовського) (1651–1709): «Книга житий во святых» [Б.м.], 1695, а також «Летопись иже во святых… от начала миробытия до рождества Христова», 1824 [8].

Києво-Печерська друкарня виникла на базі Києво-Печерського монастиря – лаври, осередку літописання та житійної літератури. У XII ст. його роль, завдяки зусиллям літописців та письменників – Нестора (автора «Повісті Временних літ»), Никона, Феодосія Печерського, помітно зросла. 1615 р. за участі архимандрита Єлисея Плетенецького в лаврі засновано друкарню, діяльність якої почалася з видрукування «Часослова» (1616), що виконував функції посібника з читання та письма. «Саме з Києво-Печерською лаврою, з київським гуртком учених пов'язане виникнення ідеї Києва як другого Єрусалима». Наступником Є. Плетенецького став З. Копистенський. У Печерській друкарні зберігали «традицію – служити своєму народові, бути національним у своїх виданнях, ось чому так часто в тодішніх друках подається на берегах книжки переклад трудних церковно-слов'янських слів на українську мову», – зазначає І. Огієнко [9, с. 264].

«Патерик Печерський» було складено у XIII ст. Це – пам'ятка оригінальної літератури, збірка релігійного та іншого змісту оповідань про Києво-Печерський монастир, його будівельників, живописців, святих отців. В оповіданнях «Патерика» багато реалістичних деталей, які характеризують побут та звичаї в монастирі, життя Києва того часу.

Кілька слів про Дмитра Туптала. Народився він у с. Макарів на Київщині в родині сотника. Освіту здобув у Києво-Могилянській колегії, по закінченні якої постригся в ченці Києво-Кирилівського монастиря. Його наставником був видатний релігійний діяч і мислитель, письменник І. Галятовський. Багато подорожував і певний час жив у Білорусі та Росії. Наприкінці 1683 р. Д. Туптало поселився в Києво-Печерській лаврі, де розпочав майже 20-річне упорядкування збірки книг про життя святих «Четьї-Мінеї», яка стала найфундаментальнішим його твором і найвидатнішим витвором української агіографії XVII–XVIII ст.

У другій половині XVII ст. російські патріархи роблять спроби взяти під свій контроль українське книгодрукування. Коли в 1689 р. у Києві вийшов том 1 «Четій-Міней» Д. Туптала, російський патріарх Йоаким писав: «Треба було, списавшись, прислати до нас свій рукопис, і там той ваш перепис у царському місті Москві, соборно освідчивши, виправити, коли щось десь знайдеться достойне виправлення, і тоді, за розглядом і судженням соборним, дати нам, і благословення, щоб друкарським тисненням видати… А потім, коли вам які книги, малі чи великі, новостворені доведеться друкувати, спершу до нас, святійшого патріарха, оголосивши і написавши, присилати, і ми, роздивившись, і благословення подамо на таке, а не оголосивши і до нас спершу не прославши, аж ніяк вам не дерзати таких новоскладених книг друкувати, бо покарані будете забороною, як переступники, і під неї потра-

пите» [9, с. 288]. Цей патріарх заборонив ряд українських книг, серед яких і «Житія святих» Д. Туптала.

У 1702 р. Д. Туптала призначено митрополитом Ростовським. Тут він розгорнув велику релігійну просвітницьку діяльність, заснував школу на зразок Київської колегії, в якій викладали грецьку, латинську мови, та існував шкільний театр, для якого писав драми.

Творча спадщина Д. Туптала надзвичайно багатогранна: спрямовані проти старообрядництва численні проповіді, полемічні твори, що засуджують розкол у вірі, літопис від початку світового буття до Різдва Христового, каталог київських митрополитів, «Діаріум», драматичні твори, серед яких найвідоміша «Різдв'яна драма». Перший друкований твір Д. Туптала – «Руно орошене» (1680) – збірник про чудеса від Богородиці, чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря (до 1702 р. вийшло сім видань).

Духовна, науково-просвітницька, культурологічна діяльність Д. Туптала сприяла розвиткові науки й культури в Україні, піднесенню освіти не тільки духовенства, а й усього народу.

«Лексикон славенороссийский, имен толкование» Памви Беринди (1627) – одне з найвидатніших видань друкарні Києво-Печерської лаври, словник, який не лише містить 6982 терміни енциклопедичного змісту, а й є первістком східнослов'янської лексикографії, підсумок 25-річної роботи майстра. Словник безперечно сприяв розвиткові рідної мови, рівноправної й самобутньої культури.

Є у фонді бібліотеки книги виробництва друкарні Львівського Ставропігійського братства. Це – Анфологіон 1632, 1638, 1643 [10] та ін., Октоїх, 1630, 1639, 1644 та ін.; Требник, 1645;1682;1695...; Служебник, 1637; 1666; 1681…, Псалтир, 1697; 1791…

Львівське Ставропігійське братство – один із найбільших культурних осередків України. Перша згадка про нього датується 1439 р. Тут знайшли застосування своїм силам князі Острозькі, Вишневецькі, Ружинські та ін., друкарі Михайло Сльозка, Памва Беринда, Іван Кунотович, Йосип Кирилович, гравери Андрій Скульський, Дмитро Кульчицький, Семен та його син Василь Ставницькі, Степан Половецький та ін. Відомо також, що після 1570 р. і до своєї смерті тут працював Іван Федоров.

У Львівській братській школі, яка була заснована 1585 р., працювали визначні письменники і вчені: Арсеній Еласовський (перший її ректор), Стефан Зизаній, Лаврентій Зизаній, Йов Борецький. Тут вивчалися церковно-слов'янська, грецька мови, граматика, риторика, поетика.

Видання друкарні (вона існувала до 1788 р.), заснованої 1585 р. на базі друкарського устаткування І. Федорова, розходилися не лише по Галичині, але й далеко за її межами: Волині, Поділлі, Київщині, в інших православних державах – Білорусі, Росії, Молдові, Болгарії, Сербії. Окрім церковної, друкарня видавала невелику кількість навчальної, а також світської літератури.

Анфологіон – (від грец. – збирання квітів) збірник текстів святкових служб православної церкви на всі свята року: молитви, уривки Святого Письма, богослужбові співи, житія тощо.

Октоїх (від грец. – «окто» – вісім, «ехос» – голос), тобто – Восьмигласник – богослужбова книга православної церкви, яка містить чинопослідування церковних служб (вечірні, повечірні, утрені, літургії для шести буденних днів тижня, а для недільних днів, крім того, малої вечірні і полуночиці. Піснеспіви цих служб за способом співу поділяються на вісім гласів (наспівів), кожен з яких вживається протягом однієї седмиці (тижня) і звідси – назва книги. Усі мелодії піснеспівів написані знаменитими київськими розспівами. Іоанн Дамаскин першим виклав давнє «восьмиголосся» в струнній музичній системі.

Требник – богослужбова книга у православному світі, яка містить молитви до всіх треб (треба – релігійний обряд, здійснюваний священнослужителями на прохання віруючих). Требник, якому приписується таємнича благодатна сила, включає в себе молитви і ритуальні дії, що чиняться у певному порядку. До Требника відносять чини літургії, таїнств, поховань, а також спеціальні відправи на різні випадки (наприклад, молебні з приводу посухи тощо), і виклад порядку їх здійснення.

Служебник (грец. «літургіарі») – основна богослужбова книга православної церкви, в якій вміщені тексти релігійних відправ на кожен день, порядок їх проведення, церковний календар (місяцеслів).

Псалтир – збірник із 150 (від єврейської – похвальні пісні) піснеспівів. Не відомо, коли і ким Псалтир оформлений як єдина книга, хто упорядкував у ньому псалми в наявному порядку. Псалми написані від першої особи при звертанні до Бога, з любов'ю й покірністю до нього. На слов'янську мову вперше перекладені були Кирилом та Мефодієм. В Україні на Псалтирі навчалися грамоти в школах. Богослови рекомендують самостійно читати цю книгу як душеспасительну.

Почаївська друкарня репрезентована у фонді рядом книг, зокрема, Апостолом толковим, 1784 р. та іншими виданнями.

Почаївська друкарня, а точніше – Свято-Успінська Почаївська лавра – це найдавніший монастир на Волині, що виник в середині XIII ст. Засновником друкарства тут був славний Кирило Транквілліон-Ставровецький (?–1646), який видрукував «Зерцало богословія» (1618), збірку казань «Євангеліє Учительне» (1619) та морально-релігійні повчання «Перло многоценное» (1646).

«Перло многоценное» – збірник статей релігійного змісту, викладений прозою та віршами, є заповітом письменника. Подібно до того, як «перла родяться в глубинѢ морской от блискавици и с трудностью на свѢт виносяться», так само і в книзі К. Транквілліона статті «суть яко перла многоцѢныи», які народилися від блискавиці небесної, від світлості духу святого, в глибині небесній премудрості, і винесені нині в світ видимий високопарним і многозримим умом моїм на вічну радість та ненаситну сладість душам христолюбивим.

Історики припускають, що народився Кирило Транквілліон-Ставровецький (?–1646) у м. Ставрові, на Волині. Навчався, вірогідно, в Острозькій академії. Учителював у Львівській братській школі (1589–1592). За свою оборону братства перед патріархом Єремією потерпів від єпископа та друкаря Гедеона Балабана (3), за що і втратив бороду, отримавши прізвисько Безбородько. 1592 р., тікаючи від переслідувань Гедеона Балабана, він переїздив до Вільно, де теж учителював у Віленській школі. Був ігуменом і проповідником монастирів. Видав перші свої твори (1614–1625). У 1626 р. прийняв уніатство. До кінця життя був архімандритом Єлецького монастиря (1626–1646) у Чернігові. Тут він заснував власну друкарню. Помер у Чернігові. Власне, на ці три періоди ділить життя видатного українського письменника К. Транквілліона-Ставровецького С.І. Маслов [11, с. 54].

Не лише українські друкарні опікувалися виданнями кириличних книг. У фондах бібліотеки є книги друкарні Яна Тессінга «Вступ до історії» (1699), а також друкарні Генріха Ветсенія «Символи й емблема та» (1705, Амстердам).

З Бухареста до нас дійшли «Новий заповіт» (1703), Анфологіон (1736) та «Казаній» (1768).

Варшавські друкарні подарували «Лествицю» (1785) та «Кормчу» (1785).

З Відня прибули «Описання Ієрусалима» (1771) та «Описання святого Божія града Ієрусалима» (1781) та інші книги. Тут дозволимо собі тлумачити: подання людських мандрів не втрачає своїх *глибинних сенсів* – в образі мандрівника бачити людину в цілому, з її внутрішніми переживаннями та відчуттями, а в просторовому творенні дороги – ідеальну й альтернативну модель світу. Крізь так звану категорію мандрів втілюється спроба репрезентації нового шляху долання кризи, в якій перебуває дійсний світ: внаслідок пошуку цінностей втраченого раю або ж християнської надії *Нового Єрусалиму*.

Неординарна постать Мелетія Смотрицького (бл. 1572, с. Смотрич, тепер – селище міського типу Дунаєвецького району Хмельницької обл. – 1633, с. Дермань Рівненської обл). Навчався в Острозькій школі та Віленській єзуїтській академії. По студіях філософії і теології в єзуїтів Мелетій Смотрицький ненадовго залишає Вільно і подається до приватних лектур у помісті князів Соломерецьких, неподалік від Мінська. По завершенні Мелетій Смотрицький виїздить за кордон, знову слухаючи лекції у німецьких протестантських університетах Лейпцига, Нюрнберга та Віттенберга. У 1608 р. він повертається до Вільна, пристаючи до полемічної діяльності в Святодухівському монастирі. Цей, другий у житті Мелетія Смотрицького, віленський період визначив його майбутню долю як священика та ієрарха православної церкви. Студії в університетах різного віросповідання не лише відкрили інтелектуальний світ динамічної Європи, а й виявляли різні способи його перевлаштування, визначили альтернативні моделі релігійних проектів реформування церкви. З погляду письменства, перед Мелетієм Смотрицьким відкривався безмежний горизонт культурного досвіду

та дискурсивної практики протестантської і католицької Європи, які жили вже в епосі бароко. Втіленням ідеальних візій Мелетія Смотрицького є образ Східної Церкви.

Його вірою була єдина апостольська церква, в якій зберігалася ідеальна, чиста від єресей наука. Єдиним джерелом віри у своїй Церкві він визнавав Святе Письмо Старого і Нового Заповітів. Церква, в яку вірив Мелетій Смотрицький, була завжди оздоблена, вдячна, мила і красива, як ранкова зоря. Він звеличує образ Східної Церкви, переконливо доводячи, що зі Сходу принесене Євангеліє, Схід полюбив і пізнав Христа, і саме там найпершою постала Церква, яка є найвищою з усіх церков у світі. Вона завжди зберігає материнську опіку над тими, хто визнає з нею духовну спорідненість.

У одному з найвагоміших творів – «Ключі Царства Небесного» Г. Смотрицький, батько М. Смотрицького, один із фундаторів Острозького товариства, плач Церкви-Матері розгортається у спосіб недоконаної дії. Ляментацією вона ніби попереджує своїх дітей у зраді, що може невдовзі статися. Про факт ляментації повідомляє сам автор, передаючи материнські благання у формі третьої особи. Образ Церкви-Матері зображено як образ статичний, монументальний, який вражає своїм величним і життєствердним пафосом.

У Мелетія ж Смотрицького образ Церкви-Матері більш як динамічний. Він, скоріше, експресивно-стихійний, який своїм плачем оприявнює вже, мовляв, нині існуючу трагедію – безповоротну зраду синів, потворний та убогий стан Церкви-Матері, викликаний «віровідступництвом» та неспроможністю єпископів її захистити. Задаючи такий високий трагічний пафос, письменник вводить свій персонаж не тільки в історичний, дійсний, а й *ідеально-примарний*, позаісторичний, біблійний контекст. У цій площині образ Церкви-Матері перетворюється у *Наречену* (першооснову образу зустрічаємо в Івана Богослова), уособлення чистоти і цнотливості, як внутрішніх цінностей.

Список друкарень, книги яких присутні у нашому фонді, можна було б безкінечно продовжувати. Це свідчить про те, що небайдужість слов'янського населення до опікування своєю духовністю пройшла крізь віки.

Цікавий підручник старослов'янської мови «Грамматика славенские…» Мелетія Смотрицького (Єв'є, 1619), яку М. Ломоносов називав «воротами своей учености».

Діоптра – збірка прозових і поетичних текстів, яку видав Віталій 1612 року в м. Єв'є (поблизу Вільнюса).

На жаль, у нашій бібліотеці відсутні кириличні книги царгородських майстрів. А в фондах парламентської бібліотеки України є «Апостол толковий» 1856 року. Царгород – колишня назва Стамбула (Туреччина). Разом з християнством Україна підпала під візантійські впливи – культуру та мистецтво.

Білоруське книгодрукування – м. Гродно, Кутеїн… – з багатьох інших книг представляє Діоптра, 1651 р. Київський друкар Спиридон Соболь переніс до Кутеїнського монастиря з Києвав свою друкарню, яка проіснувала до 1655 р., а потім її було перенесено до Росії – до Іверського Новгородського монастиря. Є й інші книги.

Багато книг, наявних у бібліотеці – видання московських друкарень. Це, як правило, передруки з інших видань. Але назвемо одну: працю Леонтія Магницького «Арифметика, сиречь наука числительная» – енциклопедія математичних наук, яка була видана 1703 р. й до середини XVIII ст. була основним підручником, посібником з математики.

Усього фонд кирилицею відділу разом з виявленими книгами кириличного друку інших відділів бібліотеки налічує понад 14 тисяч одиниць зберігання. Це – неоціненне джерело для вивчення історії, культури, міжнародних зв'язків українського народу на різних етапах його розвитку [12].

Для вчителів відділ стародруків та рідкісних видань особливо цінний, оскільки зосереджує у собі першоджерела – основу духовності кожного добропорядного християнина. А оскільки все в житті у нас починається з Книги Буття, основи якої закладено в мораль громадянина, то знання цих законів має бути обов'язковим. Вивчення української кириличної стародрукованої книги репрезентує початковий і найважливіший період розвитку нашого письменства – його фундамент [13, с. 3], що дасть можливість заповнити прогалини в історії української літератури – невід'ємної частини всесвітньої. Саме в такому ракурсі шкільна освіта має розглядати українську кириличну книгу, а не зводити її роль та функції лише до церковного вжитку.

Кирилична книга – берег, до якого ведуть усі дороги літератури. Це – наші витоки, тисячолітня історія народу. Візантійські та інші запозичення, впливи тощо, безперечно, мали місце, як і те, що література кирилицею здебільшого була перекладною, в основному, з грецької. Це зрозуміло, адже жодна країна світу не розвивалася ізольовано, а переймала все краще, що створювало людство. Перш ніж побачити світ, кожна книга, щоб знайти свого читача, старанно опрацьовувалася, «підганялася» під українця, містила авторські передмови та післямови – у своїй більшості філософські трактати. Та й самі тексти не були точними перекладами, вони перероблялися, доповнювалися й переінакшувалися (книги балабанівських друків чи Києво-Печерської лаври тощо) [14].

Шкільна програма, на нашу думку, має внести до хрестоматій перлини давньої літератури – з кириличних видань, оскільки кожен пересічний українець живе за законами, встановленими його пращурами: свята, розписані у богослужбових збірниках, постування тощо. «Народ український творив свої звичаї, як от – родини, хрестини, похорон, свої вірування й переконання, утворив свої обставини життя… у нас був навіть свій коліндар, і рік наш не припадав до московського» [15, с. 21].

Наука і освіта, від стану розвитку яких залежить підготовка сучасних молодих висококваліфікованих кадрів, великих патріотів нашої держави, – важливі чинники соціальних перетворень, що впливають на розвиток суспільства. Керуючись завданнями Національної доктрини розвитку освіти України [16], кожна бібліотека за допомогою дієвої системи наукового інформаційно-бібліографічного апарату сприяє забезпеченню інформаційних потреб фахівців у галузі психолого-педагогічної науки та освіти в Україні, забезпеченню навчально-виховного процесу.

Поруч із традиційними засобами пошуку інформації картковими каталогами, картотеками, довідковими фондами використовуються новітні технології – електронні каталоги та картотеки, бібліотека здійснює величезну роботу зі створення баз даних, які б допомогли повніше розкрити багаті фонди, що вона має, та надати широкий доступ громадськості до них.

Для вчителів працюють каталоги з рубриками: культура; наука; освіта. Філологічні науки. Методика викладання літератури (української; зарубіжної); мовознавства; фольклор Європи; фольклор України. Філологічні науки. Художня література. Навіть доскіпливий читач зможе знайти у фондах національної скарбниці те, що раніше знаходилося в спецсховищах (книги О. Огоновського, М. Возняка, С. Єфремова – як в оригіналах, так і в першодруках).

Список використаної літератури

1. Максимович М. История древней русской словесности / М. Максимович. – К.: Университетская типография, 1839. – Кн. І. – 232 с.

2. Запаско Я.П. Пам’ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга / Я.П. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.

3. Рева Л. Видання Швайпольта Фіоля у фондах відділу стародруків та рідкісних видань ЦНБ НАН України / Л. Рева // Бібліотечний вісник. – 1994. – № 3. – С. 18–22.

4. Рева Л. «Апостол» І. Федорова як первісток українського друкарства / Л. Рева // Наук. пр. НБУВ: вип. 4 / НАН України; НБУВ; Асоціація бібліотек України. – К.: НБУВ. – 2000. – С. 236–240.

5. Клименко П. Графіка шрифту в Острозькій Біблії / П. Клименко. – К.: Держ. Трест «Київ-друк», 1925. – 22 с.

6. Возняк М. Історія української літератури: у 2 кн. Кн. 1 / М. Возняк. – Вид. 2-е, випр. – Львів: Світ, 1992. – 696 с.

7. Рева Л. Герасим Смотрицький і «Острозька Біблія» в дослідженнях філологічного семінару В.М. Перетца / Л. Рева // Антонінський край у просторі і часі: матеріали Міжнар. наук. краєзнав. конф. (11–14 черв. 2008, смт. Антоніни Красилів. р-ну Хмельниц. обл.): у 2 т. – Житомир: В. Котвицький, 2008. – Т. 2. – С. 189–199.

8. Рева Л. Стародавній і середньовічний Київ – центр давньої української культури / Л. Рева // Нові дослідження пам’яток козацької доби в Україні: зб. наук. ст. / Наук.-дослід. центр «Часи козацькі», Укр. т-во охорони пам’яток історії та культури, центр пам’яткознавства НАН України та УТОПІК. – К., 1999. – Вип. 8. – С. 176–179.

9. Огієнко І. Історія українського друкарства / І. Огієнко. – К.: Либідь, 1994. – 448 с.

10. Рева Л. Анфологіони друкарні Львівського Ставропігійського братства / Л. Рева // Пам'ять століть. – 1997. – № 4. – С. 142–145.

11. Маслов С.И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность / С.И. Маслов. – К.: Наук. думка, 1984. – 248 с.

12. Рева Л. Кириличні видання – інкунабули в історії української літератури / Л. Рева // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 84–86.

13. Полєк В. Історія української літератури X–XVIII ст.: навч. посіб. / В. Полєк. – К.: Вища школа, 1994. – 142 с.

14. Рева Л. Фонди кириличних стародруків у Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського / Л. Рева // Історія бібліотечної справи в Україні: зб. наук. праць / М-во культури і мистецтв України, Нац. парлам. б-ка України. – К., 1997. – Вип. 2. – С. 81–86.

15. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / І. Огієнко. – К.: Довіра, 1991. – 141 с.

16. Про Національну доктрину розвитку освіти: Указ Президента України від 17 квітня 2002 р. // Нормат. прав. забезпечення освіти: у 4 ч. – Х., 2004. – Ч. 1. – С. 4–24.

В статье на материале анализа славянских кириллических изданий утверждается, что познание нации, народа возможно лишь через его культуру, литературу, устное народное творчество, которые отличаются многовековой преемственностью и целостностью, а их первоначалом – мировым уровнем. Прослеживается мысль книговеда, искусствоведа, академика НАН Украины Я. Запаско о том, что «имеет глубокое содержание мысль о том, что древние произведения искусства, письменности являются не просто объектами исследований или восхищения, в них сохраняется генетический код народа, они продолжают принимать участие в его жизни и влияют на него».

Ключевые слова: литература, книгоиздание, славянские кириллические памятники, язык, библиотека, писатель.

The article asserts on the material of analysis of Slavic Cyryllic books that apprehending a nation is possible only through its culture, literature, oral folk art which are distinguished by centuries-long continuity and integrity, and their origin is to be found at the world level. The author of the article follows the idea of the bibliologist, art historian, academician of the National Academy of Sciences of Ukraine Jakim Zapasko that «there is a deep meaning in the idea that ancient works of art, of literature are not only objects of research or admiration, they also preserve the genetic code of the people, they continue taking part in its life and influencing it».

Key words: literature, book publishing, Slavic Cyryllic monuments, language, library, writer.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82-32.82.091

С.М. ПИНАЕВ,
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы
Российского университета дружбы народов (Москва)

МАЛАЯ ПРОЗА И.С. ШМЕЛЁВА И АМЕРИКАНСКАЯ НОВЕЛЛА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

В статье исследуется художественное своеобразие поэтики жанров малой прозы в русской и американской литературе рубежа веков. На материале рассказов И.С. Шмелева анализируются поэтологические характеристики жанра русского рассказа, отличающие его от американской новеллы.

Ключевые слова: жанр, рассказ, сказ, новелла, сюжет, авторская позиция.

Едва ли можно назвать И.С. Шмелёва мастером классической новеллы, если понимать новеллу как малый эпический жанр, отличающийся острым сюжетом, чёткой композицией с неожиданно эффектной концовкой, отсутствием описательности. Не тяготел он и к рассказу, в котором описывается повседневная жизнь людей и ничего не происходит. Хотя сам писатель нередко называет свои произведения малой формы именно рассказами: «Марево (рассказ бродяги)», «В ударном порядке (рассказ ветеринара)», «Свечка (рассказ управляющего)», «На пеньках (рассказ бывшего человека)» и т. д. Рассказ «Два Ивана» назван «историей». А дебютировал Шмелёв, как известно, книгой очерков «На скалах Валаама» (1897). К жанру очерка следует отнести и духовно-религиозные шедевры писателя, составившие книги «Лето Господне» и «Богомолье». Многие его произведения, в том числе роман «Солнце мёртвых», как справедливо замечает О.Н. Сорокина, «выросли на основе очеркового письма, лирически переосмысленного и художнически проникновенного. Другая излюбленная форма повествования у Шмелёва – сказ. В нём писатель не имел равных среди современников» [1, с. 7].

Чаще всего Шмелёв использует рассказ какого-либо персонажа (реже – самого автора) о себе или о ком-то, о чём-то с ним произошедшем, о событиях кратковременных или охватывающих целую жизнь. Но в любом случае – преподносящих моральный урок, позволяющих вынести из рассказанного духовную истину, подразумеваемую или же чётко сформулированную. Например, от Соломона Премудрого: «На пути Правды – жизнь, и на стезе её нет смерти» («Чудесный билет») или «Терпи... не сдавайся греху... Господь взыскует» («В ударном порядке»).

В любом случае, шмелёвский рассказ – это не новелла в стиле Мериме, Мопассана или Цвейга. Да, к слову сказать, новелла на русской почве не очень-то и прижилась. «Теоретики противопоставляют новеллу более аморфному и позже возникшему рассказу, но их различия определены общими отличиями русской литературы от западных, – читаем мы в «Современном словаре-справочнике по литературе». – По сути, в русской литературе XX в. новелла – разновидность рассказа, но без чёткого набора отличительных признаков и пря-

© *С.М. Пинаев, 2011*

мых авторских обозначений жанра» [2, с. 326]. Характерно, что в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (глав. ред. и сост. – А.Н. Николюкин, М., 2003) на месте соответствующей статьи находим отсылку к другой: «Новелла см. рассказ».

Между тем к моменту литературного дебюта И.С. Шмелёва новелла выходит в литературе на ведущие позиции. Причём не столько в русской (здесь всё же превалирует рассказ), сколько – в европейской и американской. «Корифеями переходного, переломного этапа, – отмечал в своё время Д.В. Затонский, – когда малые формы прозы потеснили монументальный роман, были и Мопассан, и Гарди, и Джеймс, и Уайльд, и Пиранделло (хотя все они писали и романы)» [3, с. 126–127]. В конце XIX века большой популярностью пользуется малая проза В.Г. Короленко, А.П. Чехова, Л.Н. Андреева, И.А. Бунина. На Западе (помимо указанных выше) – А. Доде, Д. Конрада, Д.К. Джерома, В. Раабе и др. Но настоящий бум этот жанр переживает в литературе США (Ф. Брет Гарт, М. Твен, А. Бирс, Х. Гарленд, С. Крейн, Д. Лондон, О. Генри и др.).

Национальным жанром американской литературы называл новеллу Брет Гарт. Согласно укоренившейся к началу XX века традиции, новеллой (short story, tale) считалось повествование об одном событии, случившемся с одним персонажем в пределах одного дня (см. известный в те годы трактат американского литературоведа Брендера Метьюза «Философия короткого рассказа»). От новеллиста требовалось обеспечить: простоту построения, ясность и точность запланированного эффекта, подчинение всех изобразительных средств достижению этой цели. Отсюда – непременный акцент на действие: в новелле непременно что-то должно было «случаться», в отличие от рассказа, очерка или наброска (sketch). Так что, основная масса произведений малой прозы, печатавшихся на рубеже веков, строилась на чёткой фабуле с завязкой, зигзагообразным развитием действия, кульминацией и парадоксальной концовкой.

И.С. Шмелёв, как отмечали многие исследователи, в совершенстве владел искусством сюжетосложения, мог организовать увлекательное повествование. Но он не ставил эту задачу во главу угла. Его целью было не заинтриговать читателя, а максимально погрузить в предлагаемый ему жизненный материал, не оставить его равнодушным к судьбе России и её народа.

Главное свойство, «секрет» американской новеллы Брет Гарт видел в её специфически национальном колорите: писателю следовало изображать характерно американскую жизнь, основываясь на отличном знании её особенностей и на «симпатии к её своеобразию», что и продемонстрировали в конце XIX в. М. Твен, С. Крейн, Ф. Норрис и другие. Х. Гарленд в сборниках рассказов «Столбовые дороги» (1891) и «Народ прерий» (1893) показал трагические картины жизни американских фермеров. Немало рассказов, посвящённых горькой доле маленького человека в до- и пореволюционной России, написал и Шмелёв. Однако произведения американских писателей всё же не были в большинстве своём проникнуты столь острой болью за своих соотечественников, как рассказы и повести их русских собратьев по перу. В них сквозила некоторая авторская отстранённость.

«Художник обездоленных», по определению В. Львова-Рогачевского, И.С. Шмелёв практически никогда не возводил стены между собой и своими персонажами. Не случайно М. Горький в своём письме к прозаику выделял именно струну русскости и любви к России, отмечал художническую искренность его «песен в честь её» [4, с. 110–111]. Этот же аспект любви и национальной почвенности, «этот неразвеянный, нерастраченный, первоначально крепкий экстракт русскости» уловил в творчестве Шмелёва и философ И. Ильин [5, с. 139–140].

В последней трети XIX в. новелла, в частности – американская, формируется как сюжетная новелла действия (short plot story) и как аналитическая (study), впрочем, уже не новелла, а рассказ, иногда приближающийся по размерам к повести (short novel). Первую жанровую разновидность (Ф. Брет Гарт, М. Твен, А. Бирс) отличает событийная насыщенность сюжета, динамика развития конфликта, интригующая композиция; вторую (Х. Гарленд, С. Крейн, Ф. Норрис) – отсутствие отчётливой фабулы, социальная подоплёка, аналитический пафос в трактовке образов и ситуаций. Наконец, в начале XX ст. особый вес приобретает психологическая бессюжетная новелла (рассказ), родоначальником которой следует считать Ш. Андерсона (сборник «Уайнсбург, Огайо», 1919). Однако на рубеже ве-

ков доминировал всё же тот тип американского рассказа, который долгое время считался каноническим – динамичная, остросюжетная новелла, остроумная, драматичная, иногда не лишённая привкуса горечи, но, как правило, исполненная чувства оптимизма (У.Д. Хоуэллс назвал оптимизм наиболее американским из всех проявлений человеческого характера). Правда, этот оптимистический тонус разрушает в своём позднем творчестве М. Твен, а А. Бирс создаёт новеллу с ярко выраженным трагическим содержанием.

Русская литература, в составе её и малая проза, существовавшая, по выражению Шмелёва, «в глубоком русле духовного потока», никогда не отличалась показным оптимизмом. Жизнь и творчество таких писателей, как Л. Толстой, Г. Успенский, В. Короленко, А. Чехов, основывались на «тревожной совести», покорной «веленью Высокой Правды». Причём даже «юморист» Чехов писал, по мысли Шмелёва, страшные рассказы «о распаде Жизни через Зло – Грех» [6]. Сказанное относится и к самому Шмелёву, в творческом арсенале которого – немало воистину «страшных» рассказов.

Словосочетание «страшный рассказ» ассоциируется прежде всего с произведениями Э. По. Нагнетение всевозможных кошмаров и ужасов, изображение различных оттенков страха становится возможным в силу того, что героями рассказов он делает не обычных людей с нормальным восприятием мира, а людей с больной психикой. Герои Э. По живут вне времени, и писатель отнюдь не стремится к тому, чтобы как-то объяснить их взгляды и поведение. Традиции Э. По в известной мере продолжает А. Бирс, знакомый с теоретическими работами первого о романтической новелле. Считая, что «творческая фантазия составляет 9/10 ремесла писателя» [7, с. 173], он развивает традиции «страшных рассказов», насыщенных болезненным психологизмом, зловещими розыгрышами, исключительными ситуациями, в которых обыденное граничит со сверхъестественным, фантастическое даётся в соединении с реалистическими мотивировками и натуралистическими подробностями. Правда, Бирс хорошо чувствует своё время и выражает его нездоровые тенденции. Персонажи из гротескного мира художника готовы прибрать к рукам даже лёд с озера Мичиган («Банкротство фирмы Хоуп и Уондел»), делают бизнес на человеческих трупах, поставляя их на мыловаренные предприятия («Город почивших»).

В прозе И.С. Шмелёва страшное не выпячивается, оно растворено в самой жизни, обусловлено социально-исторически и психологически. К тому же, писатель не стремится к использованию фантастики и гротеска. Если исходить из вышеприведённой классификации жанра рассказа, то малую прозу Шмелёва можно было бы отнести ко второй категории, используя при этом словосочетание «страстный аналитизм», причём страстность писателя, его сострадание по отношению к своим персонажам выражается в спокойной, бесстрастной манере повествования. К этому следует добавить очерковую точность в воспроизведении драмы человеческой судьбы. Характерный пример – рассказ «Про одну старуху».

Для того чтобы написать эту горестную «песнь», Шмелёву не потребовалось, как и в других подобных случаях, наполнять её содержание на 9/10 своей фантазией. Сам жизненный материал представляет собой довольно-таки страшную фантасмагорию. Проникновение в него становится возможным через посредство рассказчика, ярославского уроженца, про которого мы ничего не знаем, кроме того, что когда-то неплохо «*дела вертел*», а в лихую годину много перестрадал, «*гонял... с места на место, как вот собака чумелая*». При этом рассказчик приближен к героине произведения, что из Волокуш, Любимовского уезда, за Костромой, географически («*будто и земляки*»), по сходству пережитого («*в самую эпидемию ложился, в огонь!*»), по ощущению себя в настоящем («*один как перст, гнездо разорено*»). Характерно, что мыслит он, излагает свои впечатления и события в той же языковой стилистике, которая присуща и волокушинской жительнице, что, кстати, позволяет и читателю заглянуть в душу этой женщины, ощутить себя частью её бытия.

Важно, что судьбы рассказчика и старухи типичны для этой эпохи: «*По России теперь таких!.. Какие превращения видал...*» Два маленьких человека из глубинки, носимые по стране ветром истории. Старуха – характерная представительница шмелёвской прозы: она ничем не примечательна, «*махонькая была, сухенькая, а одна ломила – и по дому, и в поле*». Правда, отмечается, что характером старуха «*настойчивая была, сурьёзная*», что, судя по всему, и помогало ей до поры, до времени выдерживать все жизненные испытания, приговаривая: «*Господи Сусе, донеси!*» И действительно... «*Значит, ей уж Господь по-*

могал...» – вкрадывается в текст замечание – не рассказчика уже, а, видимо, самого автора. Да, таких чистых, невинных, несчастных, придавленных судьбой, утверждал неоднократно Шмелёв, Бог хранит.

Сам рассказ распадается на две части, каждая из которых имеет своё, условно говоря, ядро. 1). История про корову, которую пожаловал бедной женщине барской милостью «главный куманист» уезда Лёнька Астапов. 2). Поездка старухи в Москву, «хождение по мукам», по сёлам и весям России за пропитанием для внуков и больной невестки. В отличие от А. Бирса, И.С. Шмелёв не склонен к «сюрпризному» финалу, не использует эффект эмоционально-информативной ретардации. Структурным ядром, организующим повествование, является у него не событие, а деталь, заключающая в себе психологический подтекст, вызывающая многообразные ассоциации, определяющие тональность рассказа. В этом отношении Шмелёву, пожалуй, ближе Ш. Андерсон.

В рассказах американского писателя события случаются, но не они определяют суть произведения. Важнее то, что не случилось; ожидание, за которым не последовало ожидаемого; та тревожная драматическая неопределённость, которая разрастается в само содержание жизни. «Антисобытие», «антинадежда» – эти понятийные образования во многом определяют поэтику андерсоновских рассказов, равно как и малой прозы Шмелёва. Слуга Василий и горничная Саша («Виноград»), поехавшие в Крым за счастьем и заработком, не смогут рассчитывать ни на то, ни на другое. Иван Степаныч «(«Два Ивана»), не дождавшись всеобщего обновления жизни, умрёт от полного истощения. Предприимчивый «бродяга» («Марево») никогда не соединится с объектом своего обожания, Пашей. Ветеринар Михаил Иванович («В ударном порядке») не спасёт жеребца Ильчика и не увидит возрождённым манинское хозяйство. Безымянная старуха так и не довезёт до своей семьи мешок с мукой.

В первой части рассказа «Про одну старуху» важной деталью, подготовившей неожиданный поворот сюжета, является непонятное поведение коровы «*со строгим ликом*», не желающей заходить во двор к старухе. Не помогает даже обряд крещения-окропления. «*Господь уж, значит, не богословляет...*» – слышится характерная шмелёвская реплика. Почему же? «*Кро-овь на ней, потому!* – следует уже комментарий антично-волокушинского «хора». – *Обеих патошников... и Миколай Иваныча, и Степан Иваныча... убил Лёнька!., в лесу вчера расстрелял!*» Стало быть, дал «*на сирот Лёнька-сволота не молочко, а кровь человеческую!., коровка-то вот и чует, – слёзы-то у ей к чему...*». В противоестественном мире она ведёт себя вопреки своей природной сущности. Парадоксальный ракурс трагического мировосприятия: не человек, не бог, а корова принимает на себя грехи человеческие и расплачивается за них жизнью.

Впрочем, расплачивается жизнью и старуха. В выпавших на её долю скитаниях «*всего довелось хлебнуть*». Рассказчик бесстрастно, казалось бы, воспроизводит калейдоскоп событий, через которые проходит героиня. Короче говоря, «*повидала за дорогу... – за цельную жизнь, может, того не видала*». Кульминацией в «хождениях по мукам» оказывается встреча в экстремальной ситуации с грабителем-красноармейцем-сыном, которого старуха считала погибшим. Согласно канонам трагического, встреча эта должна была бы закончиться убийством, ведь, если вспомнить Аристотеля, в трагедии «страдание возникает среди близких, – например, если брат брата или сын отца – убивает, намеревается убить или делает что-то подобное» [8, с. 660]. Подобная развязка характерна, в частности, для рассказов А. Бирса и М. Шолохова о Гражданской войне. Шмелёв же, не снижая трагического накала, завершает повествование безумием и смертью героини. Сам финал выдержан в будничных тонах: «*Записали в протокол, что собственной смертью померла... «Муку дошлём», – говорят. Пошёл поезд. А уж там дослали, нет ли, – неизвестно*». В отличие от Бирса, Шмелёв не стремится завершить свой рассказ эффектным эмоционально-информативным аккордом.

Кстати сказать, сопоставление двух типов малой прозы – А. Бирса и И. Шмелёва – представляется оправданным, несмотря на разницу в национальной принадлежности, менталитете, мировоззрении и взглядах на литературу. Бирс вступил в неё на четверть века раньше Шмелёва. Главным событием в его жизни стала Гражданская война, которая предоставила будущему писателю богатый материал для творчества. И. Шмелёв не был непо-

средственным участником революционных событий в России, однако они также сыграли огромную роль в его творческой биографии.

Новелла Бирса «Без вести пропавший» и рассказ Шмелёва «Свет» могут быть соотнесены по сходству ситуации, в которую попадают их персонажи: в результате взрыва (разрыва снаряда) человек оказывается в условиях замкнутого пространства на грани жизни и смерти. Однако развитие сюжета, расстановка идейно-философских акцентов в том и другом случае диаметрально противоположны.

В новелле Бирса разведчик Джером Сиринг, придавленный балками полуразвалившегося дома, погибает, но не от увечий и даже не от голода или жажды. Его смерть – редчайший пример – психического свойства: Сиринг умирает от перенапряжения, вызванного страхом, что его ружьё, отнесённое взрывом на груду обломков, при малейшем движении выстрелит ему в голову. Таким образом, солдат, потенциально способный мыслить и действовать, находящийся в полном здравии и к тому же вдали от неприятеля, в результате погибает. Однако под видимостью алогизма у Бирса скрывается закономерность, обусловленная трагической виной героя. Она заключается в его адаптации к бойне, к насильственной смерти. Сиринг – не просто жертва рокового стечения обстоятельств. Он – осквернитель «нравственной силы, которая есть... нечто вечное и нерушимое, так что, обращаясь против неё, человек восстанавливает её против себя самого» [9, с. 577].

В рассказе «Свет» (варианты названия: «Свет во тьме», «Инвалид») бывший участник белого движения, живущий в Париже предприниматель Антонов едва не погибает от взрыва террористов. Заживо погребённого в одном из домов, его спасает рабочий соседней котельной. Русского писателя не интересует проблема трагической вины, предопределяющей «смертный приговор» тому или иному персонажу. Мы не знаем, кем был Антонов на войне, какие грехи или подвиги за ним числятся, каким образом он и его погибшие компаньоны «*дела вертели*». Шмелёву ближе вера в возможность «воскресения», высвобождения человека из мрака бытия. Права М.Г. Смирнова, определившая основную тему писателя как «поиски человеческого выхода из разверзшейся бездны» [10, с. 17]. Выхода не без помощи Слова Божьего, молитвы: «*Он услыхал знакомые, радостно озаряющие слова – ...«И сущим во гро-бах жи-во-от даро-ван!*» Будто из-под земли дошёл до него тяжёлый вздох – «*О Господи...» Он крикнул в душившую тьму – «Спасите!..» и потерял сознание*». Персонаж Бирса умирает в одиночестве; герой Шмелёва находит своего спасителя в лице бывшего капитана Белой армии, Георгиевского кавалера, а ныне безрукого инвалида, собирающего окурки на продажу.

У Бирса персонаж становится участником некоего таинственного представления, в организации которого главную роль играет рок, фатум, какая-то «внешняя сила», предоставляющая герою один вариант из тысячи – абсурдный, на первый взгляд, но не лишённый внутренней закономерности. «Бытописатель русского благочестия»*, И.С. Шмелёв не интересуется игрой фатума, загадочными роковыми предопределениями, не затрагивает он в данном случае и социальной проблемы, связанной с общественным положением спасителя и спасаемого. Его привлекает, как отмечал И. Ильин, «сама духовная ткань верующей России», тот свет небесный, который выводит человека из мрачного лабиринта бытия.

И.С. Шмелёв не имел прямого отношения к литературе США. Однако соотнесение его малой прозы с наиболее значительными явлениями американской новеллы позволяет лучше понять мировоззрение писателя, прочувствовать поэтику его произведений, которые были названы М. Горьким «прекрасными песнями» в честь России.

Список использованной литературы

1. Сорокина О.Н. Московиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва / О.Н. Сорокина. – М.: Московский рабочий, 2000. – 408 с.

2. Современный словарь-справочник по литературе / сост. и научн. ред. С.И. Кормилов. – М.: Олимп: АСТ, 1994. – 704 с.

3. Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века / Д.В. Затонский. – М.: Советский писатель, 1998. – 416 с.

*Так охарактеризовал И.С. Шмелева архиепископ Чикагский и Детройтский Серафим.

4. Горький М. Письмо к И.С. Шмелеву. Январь, 1910 г. / М. Горький // Собр. соч.: в 30 т. – М.: Гос. Изд-во художественной литературы, 1949–1955. – Т. 29. – С. 107–111.

5. Ильин И.А. Творчество И.С. Шмелева // Ильин И.А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелёв / И.А. Ильин. – Мюнхен: Типография Обители преп. Иова Почаевского, 1959. – С. 135–192.

6. Шмелёв И.С. О Чехове / И.С. Шмелёв. – Архив Государственного Литературного Музея. – ф. 390. – оп. 1. – д. 17.

7. The Letters of Ambrose Bierce / Ed. By B.C. Pope with a member by G. Sterling / B.C. Pope. – N.Y.: Gordian Press, 1967. – 204 p.

8. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Соч.: в 4 т.. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 645–680.

9. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с.

10. Смирнова М.Г. Пути земные / М.Г. Смирнова // Шмелёв И.С. Пути небесные: Избранные произведения. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 3–22.

У статті досліджується художня своєрідність поетики жанрів малої прози в російській та американській літературі межі століть. На матеріалі оповідань І.С. Шмельова аналізуються поетологічні характеристики жанру російського оповідання, що відрізняють його від американської новели.

Ключові слова: жанр, оповідання, сказ, новела, сюжет, авторська позиція.

The article investigates the artistic peculiarities of poetics of small prose genres in Russian and American literature at the turn of the century. On the basis of I.S. Shmelev's short stories it analyses the poetological characteristics of the genre of the Russian short story, making it different from the American novelette.

Key words: genre, short story, narration, novelette, plot, author's viewpoint.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.1

Н.Л. БЛИЩ,
кандидат филологических наук,
докторант кафедры русской литературы
Белорусского государственного университета

МИФ А. РЕМИЗОВА О ВИЙНОЙ ТАЙНЕ Н. ГОГОЛЯ

Статья посвящена интерпретации А. Ремизовым гоголевского образа, согласно которой Вий – это персональный миф Гоголя о самом себе. В мифопоэпической интерпретации Ремизова образ гоголевского Вия восходит к звукосемантике украинской песни «Ой, у поли могыла…», что обусловило природу «обморачивающего» стиля Гоголя.

Ключевые слова: звукосемантика, мифопоэтика, реминисцентный фон, паронимическая аттракция, феноменологическая рефлексия.

Ремизов воспринял идеи синтеза художественных сознаний и верил в особую силу иррациональных методов познания – интуиции, ассоциативных проекций, предчувствия – а потому никогда не испытывал иллюзий по поводу полной аутентичности понимания предшественника. Примером такой феноменологической рефлексии являются эссе, посвященные повести Гоголя «Вий». Мифогенный потенциал повести и сама попытка литературного переложения фольклорного сюжета необычайно привлекали Ремизова, известного своими реконструкциями фольклорных реликтов. Попытки переписывания этой гоголевской повести предпринимались им неоднократно, о чем свидетельствуют существующие версии: 1) очерк «Без начала», опубликованный в газете «Последние новости» (ПН, 1935, 25 декабря, № 5389); 2) фрагмент «Случай из Вия», включенный в роман «Учитель музыки»; 3) эссе «С пьяных глаз» и «Сверкающая красота» из книги «Огонь вещей». Они печатались в эмигрантской периодике, а отдельные фрагменты были включены в книги «Учитель музыки» и «Иверень», «В розовом блеске» (Ремизов активно работал над ними в последние годы жизни). Воспринятые Ремизовым однажды гоголевские темы не исчезали, а многократно преломлялись, видоизменялись и снова повторялись, поэтому проследить стилевые метаморфозы Ремизова возможно только в синхроническом диапазоне, рассматривая все написанное писателем о Гоголе как единый текст. Г. Адамович не без основания заметил, что «К Гоголю у Ремизова отношение особое, и не только к языку его. Ни о ком другом не говорит он с таким восхищением и даже трепетом: «гений», «магия», «оркестр» – эти слова у него сбережены для Гоголя, без единой отрицательной оговорки. Нет сомнения, что величайшее явление нашей литературы для Ремизова – именно Гоголь» [1, с. 101].

В творчестве А. Ремизова появляется совершенно новая интерпретация гоголевского «Вия» и самой личности писателя, рожденное творческой интуицией писателя. Ремизов вскрывает и эксплицирует психологические и эротические коннотации гоголевского образа, его «дионисийские» атрибуты. «Вий» в восприятии символиста Ремизова – персональный миф Гоголя о самом себе, свернутый в слово.

© *Н.Л. Блищ, 2011*

В книге «В розовом блеске» образ Вия включен в экзистенциально-эротический образный ряд: «гоголевский Вий – для живого нормального трезвого глаза, не напуганного и не измученного, <…> «пузырь с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионьих жал, на которых черная земля висела клоками», никогда никакой не Вий с железным пальцем, нет, никогда не это, а все-все, что можно себе представить чарующего из чар, вот оното и есть душа жизни» [8, с. 201].

Уловив очевидные эротические коннотации символа «Вий», Ремизов раскручивает рефлексию от метафорического созвучия Вия вихрям и метелям к любой форме одержимости – безумию, или творческому экстазу, или, что особенно важно, – любовной страсти. Вспомним, что гоголевский герой боится именно «страсти», его психологическое переживание от видения обнаженной русалки выражено лирически: «Наяву ли это или снится? … Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью…» [2, с. 182]». А когда приступ страсти все же охватил гоголевского героя, он «чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое–то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение» [2, с. 183]. Возможно, что именно эту тайну Гоголя Ремизов разглядел в «вызмеивающейся в вийной страсти подглубинной глуби» [6, с. 114].

В книге «Учитель музыки» Вий обозначен как «сама завязь, исток испод – живое сердце жизни, «темный корень» жизни, земляная, неистовая, непобедимая сила …» [7, с. 469]. А в эссе «Сверкающая красота» определение символа страсти прозвучит с явным семантическим нажимом: «Вий – <…> живое черное сердце жизни, корень, неистовая прущая сила – вверху которой едва ли носится Дух Божий, слепая, потому что беспощадная, обрекая на гибель из ею же зачатого на земле равно и среди самого косного и самого совершенного не пощадит никого. Вий – а Достоевский скажет Тарантул» [4, с. 101].

Ремизов усиливает художественный прием, сталкивая своих героев с повестью «Вий» именно в пограничном состоянии: «Температура поднималась всю неделю, и читал одну только книгу – перечитывал «Вия» [7, с. 461]. Ведь самому «Гоголю …. для обнаружения самых исподних взвивов человеческой души необходима температура <…> для Гоголя – всегда – «хватил лишнее» [7, с. 457]. Ремизов неоднократно отмечал: «Гоголь и Достоевский, чтобы показать человека во всей его природе, подымают температуру: один – горячкой, другой – горилкой» [6, с. 325].

Этот образец паронимической аттракции раскрывает и другую смысловую сторону вийного комплекса – его дионисийскую составляющую. Ремизов иронично замечает: «ведь нигде Гоголь не прибегает так откровенно к своему излюбленному приему – «с пьяных глаз» как в «Вии», чтобы показать нечто скрытое от «трезвых» глаз…» [7, с. 462]. Одной из отличительных стилистических доминант Гоголя являлась, по мнению Ремизова, его способность «напустить туман, напоив нечистым зельем» [4, с. 98]. Вспомним, что эссе о Гоголе Ремизов называет «С пьяных глаз». Пересказывая на свой лад сюжет повести «Вий», писатель занимается винной бухгалтерией: в первую ночь Хома выпил «добрую кружку горелки», во вторую ночь уже «кварту горелки», а перед третьей – «кварту горелки», после чего еще «не много не полведра сивухи» [4, с. 99], доказывая таким образом, что все ночные видения философа были исключительно «с пьяных глаз». Ремизову-символисту было присуще романтическое представление о родственности природы безумия и опьянения, творчества и страсти, он сплетает в своем «вийном» словесном узоре «взвивы» вихрей и «вывихи» души» с ее дионисийными порывами.

В эссе «Сверкающая красота» озвучена еще одна тайная (с позиций Ремизова) мысль Гоголя. Рисуя опьяненного и охваченного страхом* философа, который пел, «надрываясь голосом рассеять страх, а этот страх сковал его с открывшейся ему виной» [4, с. 120], Ремизов незаметно подменяет виннную природу страха чувством открывшейся философу вины, когда панночка «посмотрела на него закрытыми глазами, и из-под ресницы ее правого глаза покатилась не слеза, а капля крови» [4, с. 102]. С точки зрения Ремизова, вина философа перед панночкой заключается в том, что тот посмел «наперекор ее воле смертельно прикоснуться к ней» [4, с. 102] в волшебную ночь полета.

*Заметим, что в тексте Гоголя в описаниях первой ночи страх еще не явно выражен, а назван «остатки боязни»: Хома Брут высоким голосом «начал петь на разные голоса, желая заглушить остатки боязни» (Гоголь, Т. 2. с. 207).

Вспомним, что в описании последней ночи Хомы Брута Гоголь использовал характерные лексические повторы: в храме «тишина была страшная»; «со страхом перекрестился он и начал петь»; и мертвец был «еще страшнее»; и «зубы его страшно ударялись»; и раздавался «страшный шум от крыл» чудовищ. В ремизовском эссе «Сверкающая красота» допущена намеренная авторская вольность: «Обезумев от страха, философ подгрудным голосом, как во сне и в исступлении, не различая букв, перепутав строчки и забыв все псалмы, не кричал уж, а давясь, дико выл, вывывая: «Ой, у поли могыла» [4, с. 102]. Ремизовская звукосимволика, проявляющаяся в нагнетании «ы» в ударных позициях («забыв», «псалмы», «выл», «могыла»), а также в нарочитом аллитерировании на «в» («выл, вывывая»), предвосхищают появление заглавного героя, имя которого на украинский лад звучит как «Вый».

Упомянутая Ремизовым украинская песня «Ой, у поли могыла», по сообщению первого гоголевского биографа П.А. Кулиша, была в списке фольклорных фаворитов писателя [3, с. 177–149]. Текст песни мог быть известен Ремизову через его жену С.П. Довгелло, которая родилась и выросла в Черниговской губернии и знала множество украинских песен. Сам Ремизов признавался, что именно из-за «Вия» он полюбил Гоголя и принял «с восторгом высокопарное Гоголевское слово в серебре польского пышного наряда и грозно-задумчивую украинскую песню» [6, с. 120].

Ремизов, как и другие символисты, считал, что Гоголь в повести «Вий» реконструировал народный миф, следы которого обнаруживаются в фольклорно-этнографических материалах белорусско-украинского Полесья. Пропустив через смысловую призму украинской песни «Ой, у поли могыла» гоголевский заглавный образ, Ремизов воспринимает его как свернутый миф.

В песенном нарративе подземный, замогильный голос говорит с ветром и просит принести дождь, чтобы могила покрылась зеленым травяным ковром, как степь при дороге. Приведем текст песни в сокращении из сборника В.А. Максимовича, собирателя украинских песен и друга Н.В. Гоголя:

Ой, у поли могила з витром говорила:
«Повий, витре, ты на мене, щоб я не чорнила.
Щоб я не чорнила, щоб я не марнила
Щоб на мени трава росла, да щей зеленила!»
И витер не вие, и сонца не грие,
Тольки в степу при дорози трава зеление» [9, с. 168–169].

В фонетическом потоке песни едва ли не самым частотным созвучием оказывается имя гоголевского персонажа «по**вий,** витре», «витер не **вие**». С точки зрения Ремизова-символиста, магия переливающихся звуков имени «Вий» могла стать источником гоголевского художественного воображения, поскольку песенные повторы – одно из мощнейших средств музыкального внушения. Образные ассоциации, навеянные контекстом украинской песни, стали источником дальнейшей мифопоэтической интерпретации для Ремизова. Как известно, писатель был эрудитом в области славянской мифологиии и отлично знал, что Вий – это служитель Чернобога, представитель «навьего» подземного мира. Подземное происхождение гоголевского героя слишком очевидно*: «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землей ноги и руки» [2, с. 196]. В славянской языческой мифологии Вий – предвестник смерти и повелитель различных демонических стихиалий, а его появление сопровождается вихрями и метелями. Вспомним, что у Ремизова метели звучат «мусоргским взвивом», что восходит, с одной стороны, к литературно-музыкальному циклу Голенищева-Кутузова и Мусоргского «Песни и Пляски смерти», а с другой стороны – к Блоку, к его «Песням судьбы» и «Плясках смерти».

Подтекст указанной Ремизовым песни связан с ритуально-обрядовым смыслом вегитативной магии: могила просит о том, чтобы она «не чернела, не марнела». Ремизов,

*У Гоголя мотив подземного хода часто связан с мотивом смерти: так, в «Старосветских помещиках» именно через подземный ход пробрались коты, похитившие кроткую кошечку; через подземный ход татарка уводит Андрия в «Тарасе Бульбе».

безусловно, знал что в календарно-обрядовых текстах с Вием всегда связаны представления о сезонных умерщвлениях природы. В данном случае значение глагола «марнеть» связано с действием мифологического персонажа Моры-Мораны, жены Чернобога, или богини смерти. Само слово «могила» этимологически восходит к «мгле», что семантически близко к «мраку», «мороке». Ремизову как автору «Посолони» был хорошо знаком феномен воплощения мифа в слове. В лексическом строе украинской песни Ремизов обнаружил реликты славянской мифологии, что позволило ему раскрыть дополнительные смысловые оттенки гоголевской повести. Ночные видения Хомы Брута у гроба панночки Ремизов прямо называет «морока, застилающая глаза пеленой» или «обманывающая гиблая морока» [7, с. 141], подразумевая семантико-символические параллели «морока» – «марево» и «мгла» – «могила».

В эссе «Природа Гоголя», завершающем ремизовский цикл о Гоголе, цитируются «Опавшие листья» В. Розанова: «Никогда более страшного человека … подобия человеческого не приходило на нашу землю» [4, с. 198]. Далее Ремизов называет «бесподобной» розановскую мысль о «подобии человеческом», потому что еще ранее он сам создал миф о подобии человеческом – Кикиморе, озорном болотно-лесном существе с грустной «живой мечтой человечьей» (этот миф стал сквозным в ремизовской прозе). Розановское высказывание о Гоголе как о «подобии человека» Ремизов повторит в некрологе о Блоке, которого считал лунным братом Гоголя: «Блок вроде как не человек» [5, с. 221].

Заметим, что эссе «Тайна Гоголя» является дословной перепечаткой юбилейного эссе, которое в первой редакции называлось «Кикимора» и было опубликовано в берлинской газете «Руль» (1922. 21 сент., № 551). Ремизов соотносит мечты Кикиморы о вочеловечении с религиозными исканиями и думами о «настоящем человеке» Гоголя. Символистский миф о Кикиморе преломляется в металитературный миф о Кикиморе, которой «зачарована вся русская литература»: «И нет никого чудесней и смехотворней, и чары ее смех. – Эти чары – Гоголя» [4, с. 196].

Для Ремизова тайное имя Гоголя – Кикимора. Ремизов устанавливает звукосимволическую связь Кикиморы с языческой богиней Морой, разлагая на слого-смысловые атомы слово «Кикимора: «Ки-ки-мора: ки-ки-хи-хи – смех, Мора – мор – морана – мара – наваждение – чары» [4, с. 195]. Ремизов подбирает слова по слуху: семантическое ядро слова для него производно от его звуковой оболочки, поэтому в символистском лексиконе писателя «обморачивание» связано с действиями черной богины Моры, напускающей туман и чары, вызывающей «мары» (бел./укр.) – мечты. В поэтике Ремизова «обморачивание» генетически связано со сновидением-мечтой-наваждением. Ремизов уверен, что именно сны – источники гоголевских сюжетов. В ремизовском мифе о Гоголе-Кикиморе акцентирована мечта классика о «живой душе» и «вочеловечении», но при этом доминирует мотив «заклятости волшебными чарами», обусловивший и «обморачивающий» (т. е. уводящий в сферу мечты) гоголевский стиль.

Вживаясь в ткань гоголевского текста, Ремизов обнаруживает в нем проявления неосознанной метанойи (внутренней исповеди), которые дают интерпретатору ключ к построению собственной версии гоголевского мифотворчества. Так, отталкиваясь от мотивов метели, взвивов ветра и завихрений, имеющих переносные значения бесноватости и экстатических порывов, Ремизов концентрируется на мифологическом образе Вия, который – благодаря песенной интерпретации – становится воплощением «жизни-смерти» и проводником древнеязыческой Моры. С ней Ремизов связывает особенности «обморачивающего» стиля Гоголя, а затем напрямую соотносит стиль и жизнь, омонимически отождествляя их: творчество Гоголя – сплошная «умора», а смерть к нему пришла, потому что он «уморил себя голодом» [4, с. 159]. В эссе «Сверкающая красота» Ремизов будто перевоплощается в гоголевского героя-философа Хому Брута и, дико завывая песню «Ой, у поли могыла…», видит «смертельно оскаленную Гоголевскую мороку» [4, с. 141].

Список использованной литературы

1. Адамович Г. Одиночество и Свобода: литературно-критические статьи / Г. Адамович. – СПб.: Logos, 1993. – 224 с.

2. Гоголь Н.В. Вий / Н.В. Гоголь // Полное собр. соч.: в 14 т.. – М.; Л.: Изд. Академии наук СССР, 1937–1952. – Т. 2. – 1937. – С. 175–218.

3. Кулиш П.А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: в 2 т. Т. 1 / П.А. Кулиш. – СПб.: Типография Ю. Штауфа, 1856. – 303 с.

4. Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье / А.М. Ремизов. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 368 с.

5. Ремизов А.М. Петербургский буерак / А.М. Ремизов // Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 2002. – Т. 10. – 592 с.

6. Ремизов А.М. Иверень / А.М. Ремизов // Собр. соч.: в 10 т. – М.: Русская книга, 2000. – Т. 8. – 704 с.

7. Ремизов А.М. Учитель музыки. Каторжная идиллия / А.М. Ремизов. – Paris: La presse libre, 1983. – 575 с.

8. Ремизов А. В розовом блеске / А. Ремизов. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. – 422 с.

9. Максимович М.А. Украинские народные песни / М.А. Максимович. – М.: Университетская типография, 1834. – 180 с.

Статтю присвячено інтерпретації О. Ремізовим гоголівського образу, згідно з якою Вій – це персональний міф Гоголя про самого себе. У міфопоетичній інтерпретації Ремізова образ гоголівського Вія сходить до звукосемантики української пісні «Ой, у полі могила…», що обумовило природу «обморочивающего» стилю Гоголя.

Ключові слова: звукосемантика, міфопоетика, ремінісцентний фон, патронімічна атракція, феноменологічна рефлексія.

The article deals with A.Remizov's reception of the story «Viy» by N. Gogol. Mythopoetic interpretation of the motif proposed by Remizov connects it with the concepts of possession, demoniac power and creative intoxication. According to Remizov the Ukrainian song «There's a grave in the field…» contains the central images and sounds used by Gogol in his story.

Key words: phonosemantics, mythopoetics, reminiscence background, paronimic attraction, phenomenological reflexion.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК – 82.02.821.161.2

Г.Г. КОРБИЧ,
доктор филологических наук
адъюнкт кафедры украинистики Института российской филологии
Польского университета имени Адама Мицкевича (Познань)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ МЫКОЛЫ ЕВШАНА (ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО, ТОЛСТОГО И ДРУГИЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ)

В произведениях Мыколы Евшана (1890–1919), ведущего критика раннего украинского модернизма, исследования по русской литературе занимают особое место. Анализ работ Евшана показывает, что он был связан как с литературой и философской мыслью Западной Европы, так и с русской литературной традицией. Он особенно уважал достижения русского реализма, полагая, что они имеют универсальную и вневременную ценность. В произведениях величайших российских писателей – Федора Достоевского и Льва Толстого – он надеялся найти ответы на вопросы экзистенциального и социального характера, которые беспокоили модернистов.

Ключевые слова: литературная критика, модернизм, художественный прием, эстетизм, психологизм, философская мысль, индивидуальность художника, литературное течение.

Мыкола Евшан (настоящая фамилия Федюшка) – первый в Украине профессиональный критик. В отличие от своих предшественников – украинских интеллектуалов XIX, а также рубежа XIX и XX столетий (Мыхайла Драгоманова, Ивана Франко, Леси Украинки и других), в многогранном творчестве которых литературная критика была одной из составных (наряду с писательской, публицистической, общественной деятельностью), Мыкола Евшан посвятил исключительно ей, литературной критике, свою недолгую жизнь (1890–1919). В многочисленных статьях, обзорах, рецензиях Евшана освещались вопросы как родной, украинской, литературы и шире – культуры, так и европейских литератур. Но о чём бы ни писал критик, обращаясь и к культурному наследию прошлого, и к актуальным проблемам своего времени, лейтмотивом его выступлений было обострённое восприятие современности, «нашей эпохи» в её отличии от старого, предыдущего, прошлого времени. По отношению, в частности, к родной культуре критика Евшана являлась отражением внутреннего конфликта – спора молодого творческого поколения со старым украинофильским народничеством и его изоляционистско-народнической идеологией. Концептуальной основой выступлений Евшана становятся критерии эстетизма, психологизма, философского углубления. Таким образом, Евшан – один из ярких представителей раннего украинского модернизма, который утверждает новое направление в координатах украинской культуры.

В современном украинском литературоведении Евшан наделён справедливой характеристикой как «ницшеанец» и «западник», а также «европеец» по своей натуре и образованию (окончил университет в Вене), «на которого особое влияние оказала немецкоязыч-

© *Г.Г. Корбич, 2011*

ная культура. Его Европа в своей сердцевине имела Австрию и Германию. Однако Евшан так же хорошо знал, состояние дел в польской и русской культуре» [1, с. 158]. Что касается польской, то Евшан, живя во Львове, находился фактически и по соседству и всередине этой культуры. Потому его выступления часто звучат с позиций обозревателя, делающего сообщения в свою культурную среду. Вместе с тем с профессиональной точки зрения они близки к экспрессивной по своему духу, тону и стилистике литературно-критической практике польских авторов, особенно Станислава Бжозовского – автора програмного для польского модернизма цикла статей «Легенда Молодой Польши» («Legenda Młodej Polski»). Но если непосредственная близость польской культуры обнаруживает себя в творчестве Евшана явно или скрыто, то по отношению к русской литературе его интенции однозначно ясны и конкретны: углубиться в неё, отдалённую территориально и ментально, познать её тайны и, вероятнее всего, включить некоторые её достижения в построение собственной мировоззренческо-эстетической платформы.

В связи с этим Евшан ссылается не только на ряд западноевропейских авторитетов – представителей разных литературных эпох (Фолькельта, Рескина, Руссо, Гёте, Шопенгауера, Ницше и многих других), но и обращается к русским мыслителям. Ему – человеку антипозитивистского времени – импонирует прежде всего максимализм Дмитрия Мережковского, который, как известно, возглавлял кружок символистов-богоискателей и в модернизме увидел наиболее эффективный способ борьбы с устаревшими формами культуры. Украинскому критику явно нравится, когда узости утилитарных интересов противопоставляются такие понятия, как размах и широта взглядов, вера в «божественное начало мира», в его вечность и бесконечность, а также в духе христианских добродетелей – способность к самопожертвованию и самоотречению, необходимая людям для усовершенствования. Эти индивидуальные принципы должны, по мнению Евшана, возлагаться в фундамент национальных интересов. Так что нельзя усматривать во взглядах критика некую «накладку» на украинскую почву ментальных констант россиян, которые проявляются в глубинном пласте их коллективного сознания: специфической широте русского характера как потребности в духовном и земном пространстве [2, с. 191–193]. В контексте евшановых рефлексий если и проступают контуры русского менталитета, то их роль, скорее всего, вспомогательная: подкрепить творческие силы в борьбе со старыми идеями, создать фон для духовного размаха, необходимый для утверждения нового миропонимания.

С похожих позиций проявляется у Евшана ещё одна особенность русского менталитета – коллективизм. Критик причисляет её к базовым понятиям своей программы, относящимся к творчеству, искусству и художнику. Вслед за Анатолием Луначарским, воспринимавшим новое искусство в духе национального менталитета, Евшан высказывает убеждения, что элитарное искусство создаётся обществом творческих индивидуальностей, охваченных общими художественными устремлениями и способностью эстетически переживать жизнь. Этот процесс подлежит «внутреннему закону соперничества», так как разными путями ведёт к достижению высшей цели – эстетического идеала. Так, наряду с ницшеанским восприятием творческой индивидуальности как гордой, одинокой в своём стремлении добиться цели, у критика рождается мысль о сборном характере нового искусства. Создаёт его не только сама по себе талантливая человеческая личность, но и группа людей-избранников (так что имеется в виду здесь не массовизм, а скорее всего элитарный коллективизм) [3, с. 13–14]. Евшан всячески поддерживает эту концепцию, считая актуальной для украинской культуры в то время, когда её развитие зависит не только от качества отдельный творческих проявлений, но и от их квалификативного количества. Таким образом, синкретическая литературная программа Евшана испытывает на себе влияние русской культурной мысли.

«Стержнем» евшанового критического дискурса является *свободная личность*. Концепт этот функционирует как квинтэссенция искусства, культуры, общества. Критик старается найти решения этой проблемы – свободы личности – в разных мировоззренческих теориях. Ницшеанские идеи индивидуализма сочетаются у него с другими аспектами философии. Обращается он отчасти к Максу Штирнеру – немецкому теоретику индивидуалистического анархизма, обосновавшему путь к реализации свободы индивидуума в социологических категориях: борьбою с существующей действительностью, с государственным де-

спотизмом и бюрократическим аппаратом. Но Евшана больше волнует психологическая сторона проблемы. Он старается понять свободу индивидуума в ключе русских авторов (Дмитрия Мережковского, Василия Розанова, Владимира Соловьёва), то есть как внутреннюю проблему самого человека. Критик присматривается к личности Фёдора Достоевского, он чувствует возрастающую заинтересованность идеями писателя и на его родине, и в других странах, считает эту тенденцию «интересным симптомом времени». Причём инициатива популяризации творчества Достоевского принадлежит Мережковскому, Евшан же не только часто ссылается на этого критика, но до известной степени вникает в русскую литературу через призму его оценок и выводов. Он явно замечает, что ценность личности и её судьба у русских авторов противопоставлены значению и важности социального начала, господствующего на протяжении всего XIX в. Правда, это совсем не означало отказа от социальной проблематики, а свидетельствовало о новых мировоззренческих ориентирах, формировавших парадигму и проблемное поле в России и в Европе. Кроме того, в художественной системе Достоевского содержалась новая для европейского мышления парадигма «existens», стремящаяся увидеть бытие как жизнь (on he zoon), заменившая традиционное cogito – переживанием, понимаем жизни, интуицией [4, с. 133]. Мировоззренческие и психологические открытия Достоевского вели к утверждению примата внутренней свободы над внешней, отражали потребность общества в новом типе личности. И это также притягивало внимание украинского критика в его исканиях идейно-эстетических основ украинской модерной идентичности, национальное становление которой переживало свой подъём как раз на рубеже XIX и XX вв.

Антропоцентризм был воспринят в качестве главного принципа русской литературы. Она, по мнению Евшана, сохраняет этот принцип, в отличие от современных западноевропейских литератур, теряющих его. Ибо в поисках эстетического идеала они создают установку на деструкцию, отрицая тем самым мировоззренческие устои, на которых зиждется фундамент каждой литературы. Согласно соображениям Евшана, человекоцентризм взаимодействует с натуралистической открытостью модерна, когда «в душе человека выступают нагими инстинкты и её тёмные стороны». Но вместе с тем антропоцентризм противодействует чистому эстетизму, поскольку важным является не «артистизм» (художественность – Г.К.) сам в себе, а «элемент чисто человеческий», когда «он выступает на первый план» [5, с. 415]. Внимание к человеку и его жизни порождает иной подход к реалистическому творчеству: оно трактуется у Евшана и его коллег по перу (молодых авторов модернистского журнала «Українська хата» Микиты Сриблянского и Андрия Товкачевского) не столько как художественный способ отображения действительности, сколько как миропонимание и «жизнетворчество», а также как большая культурная традиция, которая сложилась в России под воздействием реалистической художественной системы. То есть украинские модернисты не отрицали значения реалистического творчества в его русском варианте, а понимали его как настоящее искусство, как воплощённую в «высокую художественность» правду жизни. Концептуальность их наблюдений заключается в следующем высказывании Евшана об идейных позициях писателей России: «И страшные видения Достоевского, и «пессимизм» всей русской литературы не угнетают человека теми страшными картинами. Они все слишком искренние, и слишком любят человека. Убивая голой правдой жизни и души иллюзии, они словно очищают душу, как очищает гроза воздух. Я не могу даже видеть тут скептицизма. Пускай, что тут изображена безысходность, безнадёжность, фатализм жизни, но чистота чувствований, невинность сердца и души человеческой таки остаются, не замазаны ничем, даже трудной школой жизни. Так вот, все высокие чувства любви, дружбы, посвящения и труда остаются непоколебимыми, благородные порывы и стремления не угасают в душе. Есть ценности, от которых, помимо всего, нельзя отречься и которые дают силу выдержать напор обыденности на жизнь и побороться с фатализмом» [5, с. 415–416]. Так, в начале XX в., вопреки смене литературных стилей, вкусов и художественных платформ, открывались в русской литературе необходимые для модернистского становления концепты: сосредоточенность на внутреннем мире человека и на художественных способах превращения обыденности в высокое искусство. Творчество Достоевского служило тому ярким примером.

Кстати, до Евшана, ещё в 1898 г., об универсальности реализма Достоевского писал Иван Франко. Он также противопоставлял русского писателя, но не модернистам, а Эмилю

Золя – самому выдающемуся представителю натурализма, т. е. предыдущего, по отношению к модернизму, литературного направления. Франко тоже ставит в пример духовность, основанную на определяющем для русских писателей внимании к человеку, – в противовес Западу, что всё более поддаётся прагматизму. В сравнительной мини-студии Франко отыскивает похожие и отличительные черты в творчестве двух писателей. Они оба психоаналитики: «Любуются изучением человеческой душевной патологии, оба следят, так сказать, под микроскопом за человеческой душой в её самых тайных движениях». Но если французский писатель ставит человека в зависимость от социально-биологических обстоятельств его существования, центральным для него является материальный мир, а человек пребывает на втором плане, от чего малеет и беднеет его духовность («словно из-за тумана материальных фактов проявляется душа»), то русский автор занимает противоположные мировоззренческие и художественные позиции. Материальная среда у Достоевского очертана выразительно, но сжато, взамен того в центре внимания находятся персонажи и их внутренний мир. «Люди стоят на первом плане, – отмечает Франко, – а их душевное состояние является той атмосферой, что пронизывает, заполняет всю повесть, передаётся читателю, мучит и потрясает его» [6, с. 305]. Соответственно и сама «душа» наделена индивидуальными признаками: у героев французского прозаика она «заурядная, обыденная, неглубокая, несложная», ибо придавлена материальными интересами. А у Достоевского «идиоты говорят, как философы, чувствуют всё безмерно тонко, судят безмерно быстро, видят ясно» [6, с. 305]. В сравнении с Достоевским ярче проявляется тенденциозность социологизма Золя, влияние которого долго испытывал и сам Франко, стремясь в своём раннем творчестве во всём походить на французского писателя. Но, как видно, русская духовность вносит коррективы в восприятие идейно-художественной сущности мировой литературы и её ценностных ориентиров и тем самым формирует мировоззренческие и художественные взгляды украинских критиков.

Что же касается Евшана, то он воспринимал творчество и Достоевского, и Толстого как ответ на вызов своего времени, ибо чувствовал, что им удалось проникнуть в тайны человеческого бытия: первый, повторяет критик за Мережковским, – «ясновидец духа», второй – «ясновидец плоти». Имена этих писателей в начале XX в. становились знаковыми, а их романы – универсальными. В творчестве Достоевского и Толстого была достигнута максимальная целостность и широта изображаемого мира. В них были проявлены всеобъемлющие оптимистические концепции мира и человека, отвечающие как на экзистенциальные, так и на социальные вопросы [7, с. 133].

Истины, провозглашённые этими писателями, звучат для украинского критика вполне убедительно, а сложное и противоречивое творческое самоопределение, в частности, Толстого становится понятным, поддающимся критическому объяснению. Оно целиком отвечает модернистским категориям «двойственности», «душевного раздвоения», которые использует Евшан для литературных портретов и писательских характеристик. Необходимо отметить, что литературно-критическая практика Евшана была прямым отрицанием позитивистского биографического метода, который, пренебрегая возможностью проникновения в тайны человеческой натуры, создавал предпосылки для мифологизации объекта своей заинтересованности. В осмыслении творчества «великих писателей» позитивисты мало принимали во внимание их особенности как человеческих индивидуальностей, не учитывали противостояний с внутренними силами (а не только с внешними факторами), не признавали в гениальной личности её слабостей и недостатков. Каждое исследование художественного дарования, сделанное Евшаном, в отличие от традиционного биографизма, содержит, по сути, явное, заявленное критиком в статьях, или же затаенное в их контексте, стремление демифологизировать творческую индивидуальность – показать живого человека, а не идеальный холодный образ. Метод критика даже нельзя однозначно назвать психобиографическим, поскольку в нём преобладает углублённое понимание творческого акта и «вынос на люди» его результатов – духовных «созданий», сознательно минуя при этом чисто биографические факты. Специфичность творческого проявления раскрывается вследствие устремлений критика проникнуть в психику творца и даже больше – дойти до первичных психологических импульсов, их преображения и развития, показать взаимодействие человеческой натуры и внешних обстоятельств. А это, собственно говоря, неред-

ко и обусловливает тематику и проблематику художественных произведений. Такой подход характерен для всех статей Евшана, в равной мере посвящённых творчеству и украинских писателей (Леси Украинки, Ольги Кобылянской, Тараса Шевченко, Ивана Франко, Михайла Коцюбинского, Агатангела Крымского, Владимира Винниченко, Михайла Яцкива и др.), и зарубежных (Жан Жака Руссо, Генриха фон Кляйста, Германа Банга, Редьярда Киплинга, Марии Конопницкой, Зигмунта Красицкого, Ярослава Врхлицкого и др.).

В таком же аналитическом ключе Евшан старался объяснить своеобразие личности и убеждений Толстого. Критику удалось это отчасти, поскольку его знакомство с великими русскими писателями Достоевским и Толстым только начиналось. Намерениям глубже и интенсивнее проникнуть в недра их духовного мира не суждено было развиться, ведь Евшан прожил очень короткую жизнь. Его непосредственное обращение к Толстому состоялось в связи со смертью писателя. Евшан откликнулся на неё статьёй «Лев Толстой (1828–1910)». Следует напомнить, что кончина писателя, а также его юбилей в 1908 г. всколыхнули весь культурный мир. Для русской и для европейской литературной мысли эти два события стали поводом понять сложную личность Толстого. Но если русские литераторы в основном старались «развязать» парадоксальное переплетение трёх стихий в жизни писателя – эстетической, этической и религиозной (Василий Розанов), то их западноевропейских коллег привлекала разгадка неоднозначной натуры автора «Войны и мира». Среди двух его ипостасей – великий художник-беллетрист и религиозный мыслитель, проповедник новых жизненных нравственных принципов – на первый план выдвигалась вторая ипостась. За рубежом религиозно-нравственное учение Толстого нередко расчищало дорогу Толстому-художнику [8, с. 160]. Украинские авторы тоже отреагировали на эти события. Например, вышли две публикации «Юбилей Льва Толстого» и «Смерть Толстого» известного историка и общественного деятеля Мыхайла Грушевского. Он, в частности, утверждал, что сам лично в «контактах с западноевропейской жизнью» заметил возрастание влияния «на современного европейца» русских мировоззренческо-философских и религиозных идей Достоевского и Толстого, и тоже старался понять феномен Толстого. Но в отличие от большинства толкований, в которых разделяются две ипостаси творческой натуры писателя, Грушевский старался найти их общий знаменатель как источник преображения Толстого. Он видит его в художественной деятельности писателя, в его романах: «морализаторское течение» начало явно пробиваться уже в «Анне Карениной» (учёный относит роман к первой половине творчества Толстого), оно развивалось дальше (Толстой «ставит в своих артистических произведениях проблему практической нравственности человека») вплоть до самопроявления – сознательной деятельности в качестве реформатора религиозных и нравственных устоев жизни [9, с. 535].

Но если в интерпретации Грушевского система этических взглядов Толстого формируется в художественном творчестве, то в понимании Евшана она складывается в мировоззренческой сфере, то есть отдельно от художественного творчества, и даже является его антитезисом. Таким образом, постановка проблемы у Евшана созвучна западноевропейскому толкованию. Но вместе с тем молодой украинский критик, идя в этом русле, старается дать своё осмысление. По его мнению, Толстым сделан свободный выбор (а свободу выбора модернисты ценили превыше всего): пожертвовать искусством как своим естеством, свойством своей натуры, в пользу навязанным извне идеям общественных преобразований и внутреннего самосовершенствования человека. Для Евшана Толстой – «раб опинии», ибо императивом своей жизни он сделал служение этим общественным интересам, а его этические и религиозные поиски заблокировали эстетическое выражение творческой мысли. Этот переход, однако, таит в себе глубокий смысл. Ибо Толстому удалось определить диалектику поиска человеком полной гармонии со своей природой – гармонии телесного и духовного начал («той стороны плоти, что обращена к духу, и той стороны духа, что обращена к плоти, – таинственной области, где довершается борьба между зверем и Богом в человеке») [10, с. 296]. Однако достижение этого консенсуса стало началом трагического раздвоения личности Толстого и одновременно исходным пунктом его идейных исканий. Они увенчались, как считает Евшан, глубоким пониманием сути индивидуальной свободы человека. Но если художник мог бы прийти к истине, благодаря своему чутью провидца, – в случае Толстого это произошло бы «сразу, без усилий и трудностей, яс-

новидением художника только», – то Толстой-мыслитель выбрал тернистый путь отречений и отрицаний, в результате чего и свершилось «самоумерщвление и самоубийство» художественного гения.

Итак, согласно Евшану, трагедия Толстого заключалась в раздвоении между интуицией и разумом – свободным в своём художественном призвании творцом и проповедником нравственных, социально значимых доктрин, в отрицании первого вторым, в расщеплении между естественностью проявления чувств и принудительностью создания этических и религиозных догм («у себя самого подавлял стихию, поток бурной жизни мёртвыми абстракциями морали») [10, с. 296]. Плоскость, на которой расходятся, минуя себя, Толстой-художник и Толстой-проповедник, – это искусство. Евшан упрекает писателя, что он стал пренебрегать литературой в пользу религии, а вернее – не воспринимал искусство как религию. В эстетических проекциях критика искусство – это Абсолют, его самодостаточность и эстетическая ценность – вне всяких сомнений. Так же априори воспринимает критик онтологическое свойство искусства, его бытие, в котором сосредоточены, по его мнению, все формы человеческого существования, природные и искусственные, в том числе этические и религиозные, в которых нашло себе опору учение Толстого. Евшан не мог понять, как этого не ощущал великий художник с его умением проникать в тайны духовного бытия: «Так ведь он забыл, – с удивлением констатировал критик, – что искусство является таким же высоким, как всё иное, чего начало он выводил от Бога, он забыл, что, собственно, самое высокое искусство есть самой высокой религией, что в нём объединяются все элементы людской натуры с элементами морали, что эстетика – есть вместе с тем моралью» [10, с. 297].

Таким образом, вокруг личности Толстого варьируются понятия «писатель и мыслитель». Они, безусловно, могут иметь и нейтральное значение, характеризуя главные черты творческой деятельности Толстого и будучи своего рода доминантами в определении её свойств. Однако украинский автор наделяет эти понятия проблематичным содержанием, вводя антиномию, нетипичную оппозицию. Это усиливает сложность и противоречивую сущность гениальной личности, но вместе с тем сигнализирует и о новом смысле её внутренних противоречий, когда индивидуализм уравновешивается социальным измерением личности. В европейской философской мысли XX в. это положение возникнет в качестве проблемы взаимодействия *индивида/общества, я / мы*, дополненной амбивалентностью оппозиции. Каждая её часть может иметь и положительное, и отрицательное значение, что исключает их абсолютизацию (персонализм Мерло-Понти, диалогизм Рикера и Бахтина, экзистенциализм Бердяева, Хайдеггера, Ясперса – это всего лишь одинокие ескизные примеры ведущей философской проблематики, контуры которой начинали проявляться в украинской литературно-критической мысли на пороге XX ст.).

Радикальность суждений украинского критика можна объяснить не только его молодостью, но и тем фактом, что он старался понять автора «Воскресения» посредством характеристики Мережковского, а также обобщая популярные на Западе выводы. Можно предположить, что отдельный, самостоятельный анализ теоретико-публицистических работ Толстого и, в особенности, его философского трактата «Что такое искусство?», возможно, привёл бы критика к выравниванию составных элементов формулы «писатель и мыслитель» и усилил бы трактовку идейного наследия писателя. Присущее Евшану доверие к собственной интуиции, не исключено, могло бы посодействовать выводу, что творчество Толстого становилось не только созвучным основным тенденциям европейской философской рефлексии, но и во многом модифицировало их. Ведь известно, что поднятые писателем проблемы соотношения индивидуального и общественного, а именно – трагизм противостояния человеческой индивидуальности «общепринятым» (а, следовательно, лично никому не пригодным) нормам морали, иррационализм действий значительных масс людей, сопряжённый с абсурдом умонастроений так называемых лидеров, пафос прощения ближнего и лишь таким образом обретения индивидуального личного спасения – оказались гениальными «опережающими отражениями» идей экзистенциализма, гандизма, неофрейдизма и других [11, с. 1043–1044]. Но и в том литературно-критическом наследии Евшана, которое дошло до наших дней, русская литературно-философская проблематика занимает важное место: вопреки тому, что существует на уровне подходов, приближений,

осмотров и не разворачивается в широкое и многогранное осмысление, она несёт в себе выразительные следы восприятия и освоения как своего рода «активного отбора» проблем, волнующих 20-летнего критика.

Кроме того, стоит отметить, что в восприятии украинских авторов (Евшана, Грушевского, Франко и др.) творчество Толстого «выходит» далеко за пределы России и её общественно-культурной жизни и относится к достоянию мировой философско-художественной мысли. Напряжённые поиски установления царства Божьего на земле, проповеди очищенного от догм и искривлений христианства имели большое влияние на духовное становление людей во многих странах мира. Толстой ясно увидел и выразительно передал неустойчивость человеческой психики, противоречивость «жизни души», столкновения в человеке духовного и животного начал и т. п. С этой точки зрения личность Толстого, его мысли и искания в художественной литературе и религии воспринимались украинскими интеллектуалами как факторы, что на идейном, психологическом и художественном уровнях формируют мировоззрение «нашей эпохи», переходной поры конца XIX – начала XX вв. и одновременно указывают путь морального совершенствования.

Творчество русских реалистов, прежде всего Достоевского и Толстого, их сосредоточенность на масштабных проблемах духовной жизни, а также на утверждении ценности человека в социальном мире, по-особому приближали русский реализм как к западноевропейским, так и к украинским модернистам. «Переключение» внимания с социума на внутренний мир человека, осуществлённое в произведениях Достоевского и Толстого, положено в основу собственного модернистского мировоззрения многими адептами «нового искусства», в том числе и молодым украинским критиком Мыколой Евшаном.

Список использованной литературы

1. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

2. Мчедлов М.П. Российская цивилизация: Этнокультурные и духовные аспекты. Энциклопедический словарь / М.П. Мчедлов. – М.: Республика, 2001. – 544 с.

3. Євшан Микола. Проблеми творчості / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 12–17.

4. Biełousowa Wiera. Związki niekonwencjonalne literatury i filozofii (Mikołaj Gogol, Wasilij Rozanow) – Нетрадиционные связи литературы и философии (Николай Гоголь, Василий Розанов) / Biełousowa Wiera. – Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 1999. – 197 с.

5. Євшан Микола. Герман Банґ, артист і чоловік: Психологічна студія / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 410–421.

6. Франко Іван. Еміль Золя, його життя і писання / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 275–307.

7. Линков В.Я. История русской литературы XIX века в идеях / В.Я. Линков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2002. – 193 с.

8. Лаврин Янко. Лев Толстой сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением документов и иллюстраций) / пер. с нем. Олега Мичковского / Янко Лаврин. – Челябинск: Урал LDT, 1999. – 464 с.

9. Грушевський Михайло. Юбилей Льва Толстого / Михайло Грушевський // Літературно-науковий вісник. – К., 1908. – Т. 43. – Кн. 9. – С. 531–542.

10. Євшан Микола. Лев Толстой (1828–1910) / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 292–307.

11. Грицанов А.Л. Новейший философский словарь / А.Л. Грицанов. – Минск: Книжный дом, 2003. – 1280 с.

У творах Миколи Євшана (1890–1919), провідного критика раннього українського модернізму, дослідження з російської літератури посідають особливе місце. Аналіз робіт Євшана дозволяє дійти висновку, що він був пов'язаний як із літературою та філософською думкою Західної Європи, так і з

російською літературною традицією. Він особливо поважав досягнення російського реалізму, вважаючи, що вони мають універсальну та позачасову цінність. У творах великих російських письменників – Федора Достоєвського та Льва Толстого – він сподівався знайти відповіді на питання екзистенційного та соціального характеру, що турбували модерністів.

Ключові слова: літературна критика, модернізм, художній засіб, естетизм, психологізм, філософська думка, індивідуальність митця, літературна течія.

In the works of Mykola Yevshan (1890–1919), the leading critic of early Ukrainian modernism, the issue of Russian literature is of particular significance. The analysis of Yevshan's papers shows that he related both to the literature and philosophical thought of Western Europe as well as Russian literary tradition. He particularly esteemed the achievements of Russian realism, considering them as having universal and ageless values. In the works of the greatest Russian writers, Fyodor Dostoyevsky and Leo Tolstoy, he hoped to find answers to questions of existential and social nature which troubled modernists.

Key words: literary criticism, modernism, reception, aestheticism, psychologism, philosophical thought, artist's personality, literary trend.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2

ТИБОР БАРОТИ,
доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка и литературы
Института славянской филологии Сегедского университета (Венгрия)

ОБ ОСМЫСЛЕНИИ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ ПРОРОКА В ТВОРЧЕСТВЕ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО И ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛИША

В статье анализируются художественные функции пророческих мотивов в поэзии Шевченко в аспекте культурной и литературной традиции. Рассматриваются поэмы Шевченко, в которых находят свое отражение пророческие мотивы Ветхого Завета и Книги Царств. Указывается, что библейские пророческие мотивы были характерны для произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Пантелеймона Кулиша, однако выполняли иную художественную функцию, нежели в поэмах Шевченко.

Ключевые слова: пророческие мотивы, художественное мировоззрение, лирический субъект.

Общеизвестно, что автора «Кобзаря», основоположника украинской национальной поэзии, Тараса Шевченко, принято называть поэтом-пророком. Украинский историк и культуролог пишет о Шевченко: «Бывший крепостной никогда не забывал о своих «знедолених братів». Громоподобным тоном библейского пророка он обличал крепостников-эксплуататоров. В отличие от большинства интеллигентов своего времени Шевченко ... в своих стихотворениях открыто призывал к радикальному, революционному решению вопросов социальной действительности» [8, с. 300]. Автор исследования, завершающего в качестве «добавления» к канадскому изданию «Кобзаря» Шевченко, уже в названии своего исследования указывает на явление пророчества в творчестве поэта: «Тарас Шевченко: духовна реанімація пророцтва» [10].

Тема пророчества и поэта-пророка не раз встречается в творчестве поэтов и писателей-современников Шевченко и Кулиша.

Известное стихотворение Пушкина 1826 г. «Пророк» разрабатывает библейскую тему видения Исайи во храме и Божьим призывом пророчествовать народу (Ис. 6, 1–13). Стихотворение Лермонтова 1841 г. «Пророк» изображает смех и издевательство духовно падшего, пошлого народа над Пророком Божьим. Соотечественник Шевченко и Кулиша, Гоголь, ставший русским писателем в своих «Выбранных местах из переписки с друзьями», обращается к своим современникам как библейский пророк. Здесь, однако, следует отметить, что осмысление темы пророка и пророчества в творчестве разных поэтов и писателей определяется оценочной системой, лежащей в основе их творчества. Оценочная система каждого писателя включает в себя и творческую позицию, вырисовывающуюся в соотношении факторов Господь – пророк – царь и народ, представляющих собой одно динамическое целое уже в первоисточнике всех пророчеств – в Книгах Ветхого Завета, например, во Второзаконии. Пророк оглашает установки Господа об избрании царя в Израиле и о том, как царь и народ должны относиться к Господу и действовать: «То поставь над собою царя, которого изберет Господь, Бог твой; из среды братьев твоих поставь над собою

© *Тибор Бароти, 2011*

царя; не можешь поставить над собою царем иноземца, который не брат тебе» (Втор. 17, 15). В той же главе Второзакония определяется должное отношение царя к Господу и к своему народу. Но когда он сядет на престол царства своего, должен списать для себя список закона сего из книги, находящейся у священников-левитов. И пусть он будет у него, и пусть он читает его во все дни жизни своей, дабы научался бояться Господа, Бога своего, и старался исполнять все слова закона сего и постановления сии. Чтобы не надрывалось сердце его пред братьями его, и чтобы не уклонялся он от закона ни направо, ни налево, дабы долгие дни пребыл на царстве своем он и сыновья его посреди Израиля» (Втор. 17, 18–20). В Первой Книге Царств мы можем читать Псалом хваления Анны о Всемогущем Боге: «Лук сильных преломляется, а немощные препоясываются силою. Господь умерщвляет и оживляет, низводит в преисподнюю и возводит. Господь делает нищим и обогащает, унижает и возвышает. Господь сотрет препирающихся с Ним; с небес возгремит на них. Господь будет судить концы земли, и даст крепость царю Своему, и вознесет рог помазанника Своего» (Цар. 2, 1–12). Во Второй Книге Царств мы можем прочитать хвалебную Песнь пророка и царя Давида, «воспетую Господу, его Избавителю» (2 Цар. 22, 2–51). В Третьей Книги Царств Господь обновляет с Соломоном Свой Завет и предупреждает о наказании за неверность. В другом стихе мы читаем: «И сказал ему Господь: Я услышал молитву твою и прошение твое, о чем ты просил Меня... И если ты будешь ходить пред лицем Моим как ходил отец твой Давид, в чистоте сердца и в правоте, исполняя все, что Я заповедал тебе, и если будешь хранить уставы Мои и законы Мои. То я поставлю царский престол твой над Израилем вовек. Если же вы и сыновья ваши отступите от Меня, и не будете соблюдать заповедей Моих и уставов Моих, которые Я дал вам, и пойдете, и станете служить иным богам и поклоняться им. То я истреблю Израиля с лица земли, которую Я дал ему, и храм, который Я освятил имени Моему, отвергну от лица Моего, и будет Израиль притчею и посмешищем у всех народов. И скажут: «за то, что они оставили Господа, Бога Своего, Который вывел отцов их из земли Египетской, и приняли других богов, и поклонялись им, и служили им, – на это навел на них Господь все сие бедствие» (3 Цар. 9,1–9).

В приведенных стихах содержатся предупреждения Господа Соломону о наказаниях за неверность ему и царя и народа. В вышеупомянутой главе Книги Пророка Исайи в стихах, следующих вслед за призывом Бога к Исайе обратиться к народу, Господь говорит пророку о преступном отказе народа от него: «И сказал Он: пойди, и скажи этому народу: слухом услышите, и не уразумеете; и очами смотреть будете, и не увидите. Ибо огрубело сердце народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули, да не узрят очами, и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтоб Я исцелил их» (Ис. 6, 9–10).

В стихотворении Тараса Шевченко 1848 г. «Пророк», опубликованном только в 1859 г., поэт изображает неверность народа Господу и его отступничество от Него, упомянутые в предостережениях Господа Соломону в Третьей Книги Царств («Если же вы и сыновья ваши отступите от Меня... и пойдете, и будете служить иным богам и поклоняться им» – 3 Цар. 9, 6), а также последующее обещанное Богом наказание за предательство. Намеченное в библейском предупреждении Господа наказание в стихотворении Шевченко претерпевает, однако, характерное для художественного мировоззрения поэта радикальное изменение: за преступление и предательство народа – за убийство пророка, за отказ от Бога и поклонение другим богам Господь Великий в стихотворении Шевченко, в отличие от библейского текста, не наказывает одинаковым образом царя и народ, а только народ, изображенный единственным, исключительным преступником, т. е. причиной наказания, а царя стихотворение Шевченко изображает только как следствие, т. е. как сам факт наказания. Стихотворение Шевченко «Пророк» приводим целиком:

Как будто праведных детей,
Господь, любя своих людей,
Послал на землю им пророка
Свою любовь благовещать!
Святую правду возвещать!
И как Днепра поток широкий,
Слова его лились, текли

И в сердце падали глубоко,
И души хладные зажгли
Огнем незримым. Полюбили
Пророка люди и ходили
За ним, и слезы их лились,
Но люди злобны и лукавы!
Они святую божью славу
Растлили... и чужим богам
Воздали жертву! Осквернились!
И мужа свята... Горе вам!
На стогнах камнями побили.
И праведно Господь великий,
Как на зверей свирепых, диких,
Оковы повелел ковать,
И тюрьмы темные копать,
И – род лукавый и жестокий! Взамен
смиренного пророка...
Он повелел царя вам дать! [9, с. 487].

Положение, изображенное в стихотворении, – рабство, выраженное словами «оковы» и «тюрьмы». Символом и воплощением такого рабства, как следствия духовного падения и свирепства народа, является «царь», образ которого в ряде стихотворений Шевченко сохраняет такое абсолютно отрицательное содержание оценки. Шевченко в своем стихотворении 1844 г. «Гоголю» уже жалуется своему соотечественнику, ставшему русским писателем, на «осквернившийся» народ, на его духовное и моральное падение как причину актуального унизительного рабства.

Духовное и моральное падение народа, и в этом стихотворении связанное с образом рабства («В кандалах поникли»), выражается близкими к приведенным выше библейским словам о библейском «осквернившемся» народе, в результате преступного отказа от Бога переживающем духовную и моральную слепоту и глухоту: «Слухом услышите, и не уразумеете; и очами смотреть будете, и не увидите; Ибо огрубело сердце народа сего... да не узрят очами, и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтобы Я исцелил их» (Ис. 6, 9–10). Стихотворение Шевченко «Гоголю» приводим в отрывках:

Где найду такого,
Кто бы понял и приветил
Великое слово?
Все оглохли, все ослепли,
В кандалах поникли...
Не услышит вольных пушек
Сторона родная.
Не зарежет старый батько
Любимого сына
За свободу, честь и славу
Своей Украины.
Не зарежет, а выкормит
Да царю на бойню
И отдаст...
Он отдаст царю-престолу
Да немцам-собакам... [9, с. 271].

В приведенном отрывке лирический герой Шевченко, обращаясь к Гоголю, как бы сталкивается с положением пророка Исайи, призванного Господом говорить к народу, оглохшему и ослепшему. В пропущенных нами из стихотворения Шевченко частях поэт неоднократно противопоставляет свой плач гоголевскому смеху. Более глубокое противопоставление обнаруживается, однако, между упомянутым в стихотворении гоголевским изо-

бражением славного исторического прошлого украинского казачества, полного духа и готовности возвышенного самоотвержения «за свободу, честь и славу своей Украины» и изображенным унизительным настоящим бездушного существования.

Третий, наиболее глубокий и обширный аспект несовпадения понимания роли пророка (поэта-пророка) и пророчества, обнаруживается, однако, если сравнить понимание Гоголем и Тарасом Шевченко этого вопроса в уже предложенном нами выше аспекте Господь – пророк – царь – народ, а главным образом, в аспекте отношения пророка (поэта) к царю.

Выше мы уже указали на то, что в стихотворении Шевченко «Пророк» осмысление места царя не совпадает со своим библейским первоисточником. Что касается Гоголя, то он на основе книг Ветхого Завета предлагает толкование данного вопроса, противоположное осмыслению Шевченко. Гоголь в письме «О лиризме наших поэтов», адресованном В.А. Жуковскому, пишет: «В лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно – что-то близкое к библейскому» [3, с. 216]. Несколько дальше Гоголь указывает и на источник такого лиризма: «Наши поэты видели всякий высокий предмет в его законном соприкосновенье с верховным источником лиризма – Богом» [3, с. 216].

Далее Гоголь называет два предмета, близких для русских поэтов к библейскому. Первым предметом Гоголь называет Россию. Обыкновенная любовь к отечеству не обеспечила бы такого возвышенного лиризма, который рождается в результате вдохновенного прикосновения пророческого духа к тайникам Божественного Промысла о предназначении России, который «...рождается от невольного прикосновения мысли к верховному промыслу, который так явно слышен в судьбе нашего отечества» [3, с. 217]. Источником такого возвышенного лиризма Гоголь считает «прозрение прекрасного нового здания, которое покамест не для всех видимо зиждется и которое может слышать всеслышащим ухом поэзии поэт или такой же духовидец, который уже может в зерне прозревать его плод» [3, с. 217].

Вторым предметом высокого лиризма русских поэтов Гоголь называет любовь к царю [3, с. 218]. Вслед за приведенным пушкинским стихотворением Гоголь пишет о царе: «Оставим личность императора Николая и разберем, что такое монарх вообще, как божий помазанник, обязанный стремить вверенный ему народ к тому свету, в котором обитает бог... Кто среди самих развлечений слышит вечный, неумолкаемо раздающийся в ушах клик божий, неумолкаемо к нему вопиющий, – тот может быть уподоблен древнему боговидцу» [3, с. 220–221].

В приведенной цитате Гоголь образ царя уподобляет образу библейского пророка Моисея, а несколько ниже он говорит о близком к пророческому прозрению восприятия поэтов, которые видели в предназначении царя историческое дело божьего Промысла: «Высшее значенье монарха прозрели у нас поэты, а не законоведцы, услышали с трепетом волю бога создать ее в России в ее законном виде; оттого и звуки их становятся библейскими всякий раз, как только излетает из уст их слово царь... Страницы нашей истории слишком явно говорят о воле промысла...» [3, с. 223].

В стихотворении Шевченко 1858 г., начинающемся словами «Я, чтобы не сглазить, не хвораю», причиною отсутствия свободы называет царя Николая I и указывает на путь революционного решения проблемы:

Доброго не жди, Напрасно
воли поджидаем, Она
заснула, Николаем
Усыплена. Чтоб разбудить
Беднягу, надо поскорее
Всем миром обух закалить
Да наточить топор острее
И вот тогда уже будить [9, с. 646].

Стихотворение Шевченко «Завещание» 1845 г. представляет собой как бы посмертное обращение пророка-поэта к своему народу (из трех строф приводим только последние две):

И тогда с полей Украины
Кровь врагов постылых
Понесет он... вот тогда я
Встану из могилы Подымусь
я и достигну
Божьего порога,
Помолюся... А покуда
Я не знаю Бога.
Схороните и вставайте,
Цепи разорвите,
Злою вражескою кровью
Волю окропите.
И меня в семье великой,
В семье вольной, новой,
Не забудьте – помяните
Добрым тихим словом [9, с. 353].

Приведенное стихотворение, с точки зрения позиции поэта-пророка, в соотношении Бог – пророк – царь – народ – в контексте стихотворений, приведенных выше, является загадочным, ведь отсутствие свободы, т. е. переживаемое рабство, воплощенное образом царя, существует по божьему повелению за духовное падение народа, за убийство им пророка Божьего. А заключающие слова второй строфы: «А покуда я не знаю Бога» как бы указывают да то, что пророк неожиданно опять оказывается на стороне народа, осквернившегося, отвергшего Бога и убившего пророка. Данное стихотворение Шевченко, однако, является посмертным завещанием пророка, его трансцендентным обращением – и одновременно прощением – к своему народу, его отвергшему, в надежде, по крайней мере, на его «запоздалое духовное воскресение», что означало бы вместе с духовным уразумением и обретение утерянной вследствие «грехопадения» свободы пребывания в Боге.

Последнее стихотворение из трилогии Шевченко «Доля», «Муза», «Слава» выражает не просто желание славы в повседневном смысле, т. е. как желание достигнуть успеха. Заключающие стихотворение строки в народном, разговорном стиле выражают желание лирического субъекта встретиться со славой:

За тобой плетусь, как прежде,
Хоть слыхал немало,
Как ты с пьяными царями
По шинкам гуляла,
А всех дольше с Николаем,
В Крыму в злые ночи.
Но об этом я не плачу
И тужу не очень.
Дай тобой налюбоваться,
Дай на грудь склониться!
Под крылом твоим хочу
В тишине забыться [9, с. 643–644].

Сбывающаяся мечта лирического героя стихотворения о встрече со славой и о «самозабвении» на ее груди была бы однозначной осуществлению поэтической-пророческой мечты, изображаемой в заключительных строках стихотворения «Завещание»: слава поэта ведь обозначает приятие его пророчества, т. е. «божьей святой правды» народом, т. е. воскресение, духовное обновление народа, восстановление святой вольности. Состояние вольности как восстановление исходного положения потерянного рая до грехопадения в понимании Шевченко однозначно исчезновению монархии, царя. И Шевченко, в отличие от Данте, Пушкина, Гоголя, а также Пантелеймона Кулиша, республиканец, и во многих его стихотворениях, в том числе и в приведенном выше «Завещании», звучат отголоски кровавого марша французской революции – «Марсельезы»:

Allons enfants de la Patrie,
Le jour de gloire est arrive!
Contre nous de la tyrannie,
L'etendard sanglant est leve,
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces feroces soldats?
Ilss viennent jusque dans vos bras
Egorger vos fils et vos compagnes!
Refrain
Aux armes, citoyens,
Formez vos bataillons,
Marchons, marchons!
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons! и т. д.

Антимонархическая позиция Шевченко аналогична радикальному, плебейскому республиканству его венгерского современника Шандора Петефи. Венгерский поэт в ряде стихотворений 1847–1848 гг. выражает свое революционное республиканство, например, в стихотворениях 1848 г. «Восстало море», «Королям», «Лук мой славный», «Боевая песня», «На виселицу королей» и т. п. Приводим отрывок из 4-й строфы стихотворения Петефи «Королям» 1848 г. в качестве примера сочетания в его поэзии революционного республиканства с присутствующими в нем библейскими мотивами:

Я бы мог поднять на вас народы
Вся земля восстала бы сейчас,
Чтоб с великой яростью Самсона
Миллионы ринулись на вас! [7, с. 269].

В стихотворении 1847 г. «Поэтам XIX века» Петефи призывает поэтов-современников выполнять долг современного пророка-Моисея:

В пустыне знойной страждем мы,
Как Моисей с его народом,
А ныне огненным столпом
Поэт людей ведет в пустыне.
Господь поэту повелел
Вести их к новой Палестине.
Иди же, если ты поэт,
С народом сквозь огонь и воду!
Проклятье всем, кто, кинув стяг,
Изменит своему народу! [7, с. 163].

Из приведенных отрывков видно, что на основе предполагаемой нами соотнесенности Господь, Царь (король), пророк (поэт) и народ – Петефи аналогичен Шевченко, так как оба поэта, выполняя божий призыв, обращаются к народу, но отрицают царя (короля). Разница в их позициях определяется различными историческими обстановками. Петефи как участник и один из идейных руководителей революционных событий 1848 г., а также последующей за ними освободительной борьбы 1848–1849 гг. против монархии Габсбургов, свою позицию пророка постепенно сменяет на более близкую к действиям позиции апостола.

Пантелеймон Кулиш опубликовал свой исторический роман «Черная рада. Хроника 1663 года» в Санкт-Петербурге в 1857 г. на украинском и русском языках. Второе русское издание романа (С.-Петербург, 1899 г.) вышло с дополнением, исследованием автора сравнительно-литературоведческого характера под названием: «Об отношении малороссийской словесности к обще-русской. Эпилог к «Черной раде» [5, с. 338–370].

Кулиш наряду с литературоведением занимался историей и этнографией. Его исследования историко-этнографического характера имеют глубокие следы и в романе «Черная

Рада». Пантелеймон Кулиш в своих «Записках о южной Руси» уделяет большое внимание деятельности народных пророков, слепых нищих бардов-музыкантов, слагателей и певцов народных дум, которые «занимают первое место по развитию поэтических и философских способностей» [6, с. 43]. П. Кулиш описывает, однако, знакомого ему барда, Андрея Шута, который, будучи слепцом, содержал себя своей работой, но «слепота развила в нем врожденный вкус к песням... и скоро он сделался любимым музыкантом и певцом во всем Сосницком округе... Лучшие часы своей жизни он проводил в храме Божьем... чтение псалмов, молитв и церковное пение возвышали его душу над нуждами и бедствиями преходящей жизни и устремляли ее к бесконечному. «Он смотрит на ремесло нищего как на дело богоугодное. По его понятиям, нищий существует на то, чтобы напомнить людям о Боге и добродетели...» [6, с. 44–45]. Мы привели эту пространную цитату из этнографического исследования Кулиша потому, что в его романе есть один персонаж, божий человек – слепой бард, чья позиция в историческом романе близка к авторской.

Далее Кулиш в своем историко-этнографическом исследовании пишет о несовпадении исторического материала, зарегистрированного в сочинениях историков и летописцев, а также в народных легендах, преданиях и исторических песнях, сочиненных народными бардами. Эти последние, как пишет П. Кулиш, «уклоняясь от точных дат и фактов, тем не менее, интересны для историка-этнографа, как искреннее выражение образа мыслей народа и взгляда его на свою собственную историю... Народ как будто стоит в стороне и смотрит на свою историю... как на что-то вне его происходящее... Он смиренно клонит голову перед всякою бурею... и чает своего спасения от Бога, а не от людей...» [6, с. 121–122].

П. Кулиш неоднократно подчеркивает, что слагателями исторических дум и песен были вышеупомянутые слепцы. Далее историк-этнограф замечаемый им упадок малороссийского народного творчества объясняет тем обстоятельством, «что дух народный ослабел в массе населения... и возродился в просвещенном, небольшом слое общества, ближайшем к народу по своей любви к нему и сознательно продолжающем его духовную жизнь в новых формах – цивилизации... Мы все... ведем свое происхождение от своих рапсодистов, как Греческие писатели образованного века вели его от Гомера, и как сам Гомер – от предшествовавших ему очевидцев деяний старой Греции» [6, с. 121–122].

Само собой разумеется, что, будучи писателем, автором исторического романа вальтер-скоттовского типа, П. Кулиш представляет собой продолжение народного духа, и он ведет свое происхождение от малороссийских рапсодистов, слагателей исторических песен, слепцов-бардов-бандуристов, каким выступает в его романе «Божий человек». Другим источником исторического романа являются упомянутые в очерке-эпилоге к «Черной раде» «История русов» Кониского, «Летопись Самовидца», изданная профессором Бодянским, а также «Очерк истории Малороссии Соловьева» [5, с. 350–352].

В хрониках «Истории русов», в этих весьма загадочных по авторству, но возвышенных по стилю и глубоко религиозно-патриотических, автор сравнительно коротко описывает «Черную раду» 1864 г., но подчеркивает фальшивый характер Ивана Брюховецкого и его намерений. В хрониках «Истории русов» более детально пишется о катастрофических последствиях черной рады для Украины. Об исторических условиях созыва рады и о роли Ивана Брюховецкого мы можем прочитать следующее: «После уничтожения Юрия Хмельницкого возродило в Малороссии ужасное замешательство, междоусобия и всех родов нестроения. Вдруг восстало в ней пять самовольно назвавшихся Гетманов, избравших себе разные партии и неистовые протекции: один Турецкую, другой Польскую, а третий Российскую!... Иван Брюховецкий, Сей, бывши при Юрии Хмельницком великим фаворитом и предателем, умел нажить знатные суммы, и когда командир его и благодетель пресмыкался... из тюрьмы в тюрьму, он, между тем, подобрал себе самую большую партию подарками и могоричами и, потому выбран Гетманом от самого большого числа Козаков, а паче от Запорожцев, кои своевольно в выборы сии вмешались, а прежде они того чужды были» [4, с. 157].

Для сравнения приведем из тех же летописей «Истории русов» отрывки из прокламации гетмана Богдана Хмельницкого своим старшинам 1648 г., а также ответ гетмана царю Алексею Михайловичу 1649 г., предложившему союз с Украиной. В обоих проявлениях гетмана чувствуется высокая ответственность государственного деятеля за честь, достоинство

и историческую судьбу своей страны, своего народа. Понимание Богданом Хмельницким своей власти равно его ответственности перед Богом и народом, примеры которой мы находим в приведенных выше отрывках из Книг Царств Священного Писания. В прокламациях Б. Хмельницкого мы читаем: «Лучше тоди и благополезнейше нам за веру Святую Православную и за целость отчизны на пляцу военном, от оружия бранного полягти, нежели в домах своих, яко невестюхам побиенным быти. Где же естли умрем за благочестивую веру нашу, то не только слава и отвага наша лицарская во всех Европейских и иных странах, дальних землях провозгласится, але и упование наше, еже за благочестие умрети, будет бессмертия исполнено и страдальческими венцами от Бога венчано» [4, с. 71].

А об ответе Б. Хмельницкого царским послам мы читаем в летописи: «Гетман в сильных выражениях доказывал послам Царским, что народ, им предводимый, есть народ вольный и готовый всегда умереть за свою вольность до последнего человека и характер сей в нем врожденный и неудобен к насилованию; а при том, не смотря на его наружную простоту, есть он разборчив и проницателен, то есть, знает ценить важность держав и народов» [4, с. 77–78].

Подкупленные Брюховецким участники «черной рады», однако, не похожи на благородный народ Хмельницкого, они действительно представляют собой «чернь», низы запорожского казачества и общества. В начале семнадцатой главы «Черной рады» Кулиш описывает пир выбранного черной радой Брюховецкого, где царские послы, подкупленные им, тоже становятся сообщниками нечистого дела гетмана: «Между тем новый гетман пировал в Нежине. Возле него сидели московские послы. Их сановитая наружность резко противоречила плутоватой мине Брюховецкого и дикости ухваток и речей запорожских его старшин. Казалось бы, этим людям никогда не сойтись на общий пир; но такова сила корыстолюбия, что сановитые вельможи не устыдились подружиться с бесчестными разбойниками, а людей, которые сделали бы им честь своею дружбою, предали поруганию и тиранству. За золото Брюховецкого они бесстыдно обманывали своего царя, который во всем на них полагался, и сделались причиною последовавших скоро затем между Россиею и Украиною войн, которые погубили множество народу с той и с другой стороны и надолго поселили племенную неприязнь и отчуждение» [5, с. 300–301].

А некоторым протестующим честным казацким старшинам, которые уже осознавали обман Брюховецкого, новый гетман отвечает словами, бросающими свет на основу нововведенного «порядка, установившегося «первобытного коммунизма» – на свободу грабежей, неуважение собственности и свирепство беззаконного насилия: «Говорил, и как обещал, так и исполнил. Сами видите, что запорожцы теперь первые паны в гетманщине; поделал я их сотниками и полковниками; будут они судить по запорожским обычаям всю Украину. Уже и теперь нет ни у мещанина, ни у мужика – это мое, а это твое; все стало общее; казак ведь хозяйничает, как в собственном кармане. Чего-ж вам еще хочется?» [5, с. 306]. А честный запорожец Кирил Тур, посетивший в тюрьме свергнутого Черной радой законного гетмана Сомко, ожидающего смертной казни говорит о случившемся на раде: «На раду, ведь, сползлась только вся дрянь из гетманщины, а добрые люди Иванцовым сорванцам не говорили. Потому-то Иванец и не сделал на раде все, что хотел. А с Запорожья тож только одни разбойники вышли в Украину, а что осталось в Сечи доброго, все за тебя теперь станет» [5, с. 320–321].

Из продолжающихся разговоров Кирила Тура и Сомко становится ясно, что свергнутый гетман не склонен начать борьбу за власть и что он не способен проливать ради этого христианскую кровь. Он отказывается от войны не только за свои гетманские права, но и даже за то, чтобы правда взяла верх над неправдою. Он отвечает Кирилу: «Возьмет она верх и без нас, брат Кирило. Может быть, Господь только для науки народу допустил торжествовать злодеям. Видно, нельзя иначе довести людей до ума, как горем да бедою!» [56, с. 321].

В приведенных словах, в мышлении и поведении Сомко не трудно заметить аналогичность с народным образом мышления, о которой он писал в своих «Записках» [6, с. 121–122]: «Он смиренно клонит голову перед всякою бурею... и чает своего спасения от Бога, а не от людей». Таким пониманием «эсхатологического мышления» [1, с. 253, 255] характе-

ризуется отношение узника-гетмана не только к своему бывшему гетманству, но и к своей личной судьбе. На вопрос Кирила Тура, касающегося гетманства, Сомко отвечает: «Были у меня и друзья, и приятели, были полки и пушки, да Бог не благословил мне гетманствовать; так чего-ж мне идти против воли Божией? Рука Его видимо на мне отяготела...» [5, с. 321–322]. Такое же жертвенное повиновение Божьему Промыслу обнаруживается в словах Сомко, когда он отвечает на предложение Кирила Тура спасти себе жизнь: «Нет, брат, этого не будет. Пускай погибает тот, кому Господь определил пострадать за правду; а чужою смертью я не куплю свободы» [5, с. 322].

Сомко, однако, не безответный религиозный фанатик и мазохист. В великодушном, жертвенном предложении своего бывшего соперника он, как человек, в ответе за судьбу своей родины перед Богом видит будущее торжество правды и спасения Украины: «Ох, голова ты моя милая! – сказал Сомко. – Ты и в темницу вносишь ко мне отрадный свет! Теперь мне легче будет пострадать за правду: вижу теперь, что правда не у одного меня живет в сердце и не погибает со мной в Украине! Простимся-ж, пока увидимся на том свете!» [5, с. 324].

В последней 19-й главе автор сообщает о казни Сомко и Васюты и о ссылке их приверженцев. О гетманстве Брюховецкого мы читаем: «Украина приуныла; все трепетало новой старшины казацкой; запорожцы везде распоряжались чужою собственностью как своею» [5, с. 330].

На эту незаконную ситуацию жалуется Петро, личная судьба которого как бы управляемая Божьим Промыслом, формируется на фоне грозных, исторических событий: «Грустно мне, сказал Петро Божьему Человеку, – что в свете злодей панует, а добрым людям за труды и за горести нет никакой награды!... Отчего-ж Иванец торжествует, а Сомко и мой пан отец выпили горькую?» [5, с. 336]. Божий человек, будучи персонажем романа, близким к описанным в «Записках...» Кулиша слепым бардам-бандуристам, отвечает близким к народному пониманию тоном, подчеркивая первостепенность в мирских делах Провидения: «Иванца Бог грехом уже покарал. А праведному человеку какой награды желать в этом мире?... За что награды? За то, что у меня душа лучше, нежели у тысячи моих ближних? А в этом разве мало милости Божией?... Суета сует! Слава нужна миру, а не тому, кто славен. Мир пускай учится добру, слушая, как жертвовали жизнью за общее благо; а славному слава у Бога!» [5, с. 336–337].

Автор, сообщая о венчании Петра и Леси, судьбу влюбленных в вихре исторических испытаний сравнивает с природным явлением, подчеркивая действенность Божьего Промысла – согласно народной мудрости Божьего Человека – в жизни человека: «Таким образом, вся буря смутной тогдашней годины прошла для них, как во сне. Так иногда разразится над цветущею природою сокрушительная гроза; грохочет гром, бушует ветер; буря ломает деревья, исторгает с корнями дубы и березы; но чему суждено расти и цвести, то все уцелеет и будет красоваться весело и пышно, как будто никогда и грозы не видало» [5, с. 337].

Список использованной литературы

1. Бердяев Н. Русская идея / Н. Бердяев. – Париж: YMCA- PRESS, 1971. – 258 с.

2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / Библия. – М.: Издание Московской Патриархии, 1968. – 1271 с.

3. Гоголь Н.В. О лиризме наших поэтов / Н.В. Гоголь // Собр. соч.: в 7 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 6. – С. 213–226.

4. Кониский Г. История руссов или Малой России / Г. Кониский // Сочинения Георгия Кониского, Архиепископа Белоруского. – М.: Университетская типография, 1846. – 366 с.

5. Кулиш П. Черная Рада. Хроника 1663 года / П. Кулиш. – СПб.: А.С. Суворин, 1899. – 370 с.

6. Кулиш П. Записки о южной Руси / П. Кулиш. – К.: Дніпро, 1994. – 670 с.

7. Петефи Ш. Избранное / Ш. Петефи. – М.: Художественная литература, 195. – 607 с.

8. Субтельный О. Украина. История / О. Субтельный. – К.: Либідь, 1994. – 736 с.

9. Шевченко Т. Кобзарь / Т. Шевченко. – М.: Художественная литература, 1954. – 744 с.

10. Шулинський М. Тарас Шевченко: духовна реанімація пророцтва // Шевченко Т. Кобзар. – Вініпег, 1960. – С. 1–15.

У статті аналізуються художні функції пророцьких мотивів у поезії Шевченка в аспекті культурної та літературної традиції. Розглядаються поеми Шевченка, у яких знаходять своє відображення пророцькі мотиви Старого Заповіту та Книги Царств. Зазначається, що біблійні пророцькі мотиви були характерні для творів Пушкіна, Лермонтова, Гоголя та Пантелеймона Куліша, проте виконували дещо іншу художню функцію, ніж у поемах Шевченка.

Ключові слова: пророцькі мотиви, художній світогляд, ліричний суб'єкт.

The author of the present essay analyses the meaning of the prophetic role and Shevchenko's relation to Biblical prophets from the point of view of cultural and literary history. Considering Shevchenko's poems dealing with the prophetic role in the Old Testament, and on the basis of The Book of Kings. The present essay points out that the Biblical order of prophetic roles was valid in Pushkin's, Lermontov's, Gogol's and Panteleimon Kulishe`s works, while in Shevchenko's poems analyzed in the essay, it is different from that order.

Key words: prophetic motifs, artistic outlook, the lyrical subject.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 82.02.821.162.3

С.І. ХОРОБ,
доктор філологічних наук, професор,
зав. кафедри української літератури, директор Інституту філології
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІСТЕРІЙНИХ ФОРМ В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ҐЕНЕЗА І ТРАДИЦІЇ

У статті досліджується трансформація містерійних форм та сюжетів в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст., виявляються жанрові модифікації національної сакральної драми, створеної Лесею Українкою, Панасом Мирним, Спиридоном Черкасенком, а також окреслюються ідейно-естетичні чинники у творенні такого типу п'єс українськими авторами з діаспори: Григором Лужницьким, Остапом Грицаєм, Іваном Керницьким, Юрієм Тис-Крохмалюком, Василем Баркою, Вірою Вовк, Ігорем Костецьким, Богданом Бойчуком та сьогоднішнім поколінням українських драматургів – Валерієм Шевчуком, Василем Босовичем, Марією Віргінською, Анатолієм Кримом, розкриваються особливості їх художнього мислення і своєрідність драматургічної поетики їх творів.

Ключові слова: сакральна драма, містерійні жанри, генеза, трансформація релігійно-християнських сюжетів та образів, поетика конфлікту, стильові ознаки.

Серед дослідників української релігійно-християнської драматургії і театру тривалий час точаться жваві суперечки, гострі, іноді й непримиренні наукові дискусії не тільки про джерела самоусвідомлення, становлення і розвиток такого типу творчості в будь-якій національній літературі й мистецтві, а й про особливості їх стилю й поетики, зокрема своєрідність письменницької моделі мислення у зв'язку зі специфікою жанру, сюжету й композиції сакральної драми. Одна із них, зосереджуючись передовсім на біблійно-літургійному спрямуванні таких творів, вирізняють засоби стилю й поетики, що близькі за своїм походженням до релігійних ритуалів, обрядів [1].

З такою точкою зору, з таким підходом можна погодитися лише почасти і то в тому разі, коли драматургічна дія тісно споріднена з літургійною, коли християнськість як спосіб світобачення й світовідтворення наче виводиться із релігійного віровчення, коли, зрештою, в п'єсі разом із реальними співіснують біблійні образи. Втім, тут багато важитиме, чи зуміє драматург такі образи органічно поєднати в цілісну систему авторської свідомості, яка природно діятиме в розвитку сюжету, в розгортанні драматичного конфлікту, в розкритті загальної ідейно-естетичної концепції драми.

Проблема, отже, полягає в тому, чи домінуватиме в такому творі міра художнього наповнення релігійності як на змістовому, так і на формотворчому рівнях. В іншій ситуації переважання чи й надуживання християнського пафосу неминуче призведе до перебільшеного доґматизму, моралізаторства й утилітаризму, тобто до явищ, що не просто далекі від асоціативно-образної уяви художнього світу (ізоморфного або інтенціонального), а відчутно сприяють руйнуванню його, свідомо чи й мимохіть відсуваючи, затінюючи,

© *С.І. Хороб, 2011*

власне, саму драматургічну субстанцію творчості в інтересах окремих тез, абстракцій, положень релігійно-християнського віровчення.

Інші дослідники, виокремлюючи насамперед образно-естетичне спрямування сакральної драми, вирізняють такі принципи й прийоми драматургічної поетики, які характеризують драму насамперед як рід літератури і вид мистецтва [2]. Цим, власне, християнська драматургія вільно вписується до координат культурно-духовного простору, художнього контексту. По суті, християнськість (католицькість) в західноєвропейській драматургії і театрі кінця XIX – початку XX ст. – це не що інше, як інкарнація системи національно-мистецьких цінностей*. Приміром, французьке письменство увиразнено підкреслює сутність своєї християнськості перш за все як проблему культури, а не релігійної доґми. Тимто головним завданням французької літератури католицької основи стає виявлення християнськості в усій національній культурі та її джерелах, і в цьому, власне, її велика й шляхетна місія – «збереження єдиної й спільної субстанції французької національної культури з рівнозначним спрямуванням її на універсальні цілі» [3, с. 4].

Щодо містерійних сюжетів чи й багатьох містерійних форм такого типу драматургії, то слід зазначити, що, змістившись в інший, сказати б, профанний художній простір, вони назагал не втратили свого первісного автохтонного спрямування. Тож має рацію дослідниця Людмила Софронова, коли стверджує, що такі сюжети і жанри вимагали відповідної хронотопної організації, де повторювалися б не лише контури місця храмового дійства, символічна структурованість християнського космосу, а й трансцендентна їх спрямованість та міфологізація. «Глядачі народних містерій, як і літургійних драм, спостерігали дію, орієнтовану вертикально» (тобто за принципом сакральності. – С.Х). Одночасно у «містерію ввійшла незліченна кількість персонажів. Євангельська цитата почала сусідити з вигаданим словом» (здебільшого профанного значення. – С.Х). «Отже театральний код виявився придатним для передачі високих істин, які раніше долинали до суспільства тільки з амвона. Пізніше виникли й інші жанри в народного релігійного театру, мораліте, міраклі, тісно пов'язані з містерією» [4, с. 167].

Отже, релігійно-християнська драматургія і театр – явища далеко не другорядні в загальному розвитку будь-якої національної культури і тим більше не позбавлені естетичних цінностей, як це донедавна стверджувалося, принаймні в українському просовєтському літературознавстві. Навіть у Польщі, де релігія відіграє провідну роль у суспільному співжитті, тривалий час панувало уявлення про християнську літературу як описово-вторинну, а християнськість (католицькість) потрактовувалась відірвано від загального художнього мислення [5, с. 56].

Основними критеріями у визначенні ідейно-естетичної цінності такого типу літератури і мистецтва є міра художності, діалектика сакрального й профанного, емоційно-образний вплив на реципієнта. На думку польського дослідника Стефана Савіцького, до сакрального входить усе те, що пов'язане з релігійним спрямуванням людської особистості на щось містичне, надприродне, на те, що має ореол святості [6, с. 14]. Він зауважує, що саме таке потрактування сакруму й сакрального може бути цілком придатним для інтерпретації певних ідейно-естетичних явищ літератури і мистецтва, зрештою, воно дефініює сам термін як поняття, що означує різноаспектні сакральні елементи, які доволі близько споріднені з релігійним буттям, власне, з тим, що є містично-втаємниченим [6, с. 13].

Стефан Савіцький доводить, що в такого типу художній літературі «sacrum» (сакрум) чи сакральне позначається передовсім на змістовій основі твору, що, в свою чергу, тісно зв'язане зі Святим Письмом: «Біблія тематично завжди присутня в європейській літературі (...) Сюжети старозаповітні переходять через світову прозу, не втрачаючи своєї семантичної ефективності. Життя Христа стало темою багатьох сучасних повістей. Література постійно черпала безпосередньо з релігійної традиції, а в деякі епохи її розвитку (Середньовіччя, Романтизм) ці традиції в тематичній сфері виразно переважали» [6, с. 14]**.

*Див.: Хороб Степан. Українська релігійно-християнська драма: традиції, стиль, поетика / Степан Хороб // Літературно-мистецькі знаки життя. Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. – С. 135–228.

**Докладніше про цю проблему див.: Sacrum і Біблія в українській літературі. – Lublin: Wydawnictwo Ingvarr, 2008. – 812 s.

Цю думку, таке наукове положення польського літературознавця розгортає на прикладі аналізу містерійних жанроутворень український театрознавець Людмила Софронова. «Якщо літургійний театр, який задав сюжети народній містерії, різдвяній і пасхальній, був орієнтований на слово і священну суть його втілював у скупій дії, то народна містерія (з яскраво вираженими елементами світського. – С.Х.), – пише вона, – перестала бути лише мистецтвом слова, підтримуваного елементами видовищності. У ній переважали театральність, дія, її епізоди поєднувалися з величезною свободою, навіть просто нанизувались один на інший. У ній з'явились інтермедії, що несли заряд комічного. Якщо літургійний театр повністю знаходився у сфері сакрального, то народна містерія почала коливання на межі сакрального та профанного, чому сприяла її публіка, її локус, її актори» [4, с. 167].

І наче вивершення спостережень над трансформаційною еволюцією містерійних та мираклевих форм, дослідниця робить цілком обґрунтовані (логічно і мотиваційно) висновки про те, що «містерії на шляху свого розвитку зробили своєрідну петлю. Зародившись у храмі, літургійний театр вийшов у відкритий простір міста, зі сакральної зони у світську, що і породило містерії, які потім покинули її. Вони повернулися на помежів'я світського і сакрального, ставши ядром шкільного театру, основою того феномена, який осцилував у цьому помежів'ї впродовж усього свого існування» [4, с. 169].

Нарешті, важко та й неможливо сприймати християнськість як етичну самодостатність у поезії, прозі й драматургії поза системою естетичної комунікації віруючих людей. Мірча Еліаде у своїй ґрунтовній праці «Сакральне і профанне. Про суть релігійності» доводить, що сакральність – це не тільки освячене відчуття Божого провидіння, освячене розуміння спасительної місії Ісуса Христа, освячена блаженність Богоматері, це ще й одвічне протистояння добра і зла, протиборство, що завжди вияскравлює й увиразнює опозицію святості й гріховності. Якщо ж у літературно-художніх творах ця опозиція на рівнях проблемно-тематичному й сюжетному не надто чи й загалом виокремлюється, то сакрум очевидно проектується на абсолютно-містичне, втаємничене, потойбічно-ірреальне. Відтак, власне, це й стає художнім суб'єктом, трансцендентальною сутністю зображуваного світу [7, с. 7]. Вочевидь, тому так важливо ідентифікувати (не зіставляти, тим більше не протиставляти) художньо-образну систему твору як релігійно-християнську, виявляючи в ній ті чи інші засоби стилю й поетики, зосібна драматургічної*.

Польська дослідниця Марія Ясінська-Войтковська визначає кілька підходів до інтерпретації лірики, епосу чи драми з виразним релігійно-християнським спрямуванням, завдяки чому можна більш конкретно й предметно з'ясувати їх поетикальні особливості. При цьому такі підходи, на переконання літературознавця, варто здійснювати одночасно у трьох напрямах, виходячи з того, що, по-перше, художній твір – не що інше, як особа автора з притаманними для нього світовідчуттями, експресією й світовідтвореннями, по-друге, кожен твір у момент своєї публікації в конкретній ситуації виконує ті чи інші функції, по-третє, будь-який твір – це безпосереднє чи й опосередковане висловлювання з приводу певної позатекстуальної реальності [5, с. 60].

Має рацію, враховуючи таку позицію Марії Ясінської-Войтковської, українська дослідниця християнсько-релігійної літератури Лілія Гром'як, коли стверджує, що саме такий підхід у розумінні тексту художньої літератури, саме такий герменевтичний засіб потрактування християнськості в письменстві цілковито об'єднують біографічний, історико-порівняльний, культурно-історичний та структурно-функціональний методи їх аналізу. Завдяки цьому «встановлюються причини хибного сприйняття й оцінки твору, розрахованого автором на відповідну комунікацію з приводу християнських цінностей у конкретній суспільній ситуації» [8, с. 7]. Літературознавець вважає, що саме інтертекстуальне поле такої комунікації неодмінно викликатиме в рецепції тексту більшою або меншою мірою певні алюзії, стилізації, ремінісценції, що, в свою чергу, також наявні у творі релігійно-християнського спрямування й засвідчують розуміння автором-християнином сакральних святощів, їх ролі в національно-духовному житті індивіда.

*Про ґенезу і розвиток сакрального в українському письменстві йдеться в ґрунтовній монографії: Набитович Ігор. Універсум Sacruńy в художній прозі (Від модернізму до постмодернізму) / Ігор Набитович. – Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.

Проте реципієнт, «у свідомості якого відсутній контекст моралі, не прийме авторового коду, внаслідок чого профанує християнський сакрум, членує цілісність твору і не осягає авторського задуму. Автор-християнин, проголошуючи своє переживання віри, виражаючи своє світовідчуття, послуговується християнською риторикою і топікою, а реципієнт, байдужий до християнських цінностей, відділяє ту риторику й топіку від змісту, зосереджує увагу на ній у контексті модерної поетики і відкидає твір у цілому» [8, с. 8], – зазначає Лілія Гром'як. Тим-то й стає зрозумілим заклик і теоретиків, і дослідників релігійно-християнської літератури до її творців настійливо підвищувати рівень свого таланту, розширювати свої естетичні смаки, поглиблювати основи мистецької освіти з тим, щоб зображувані ними сакральні цінності в системі художнього мислення ставали справжнім естетичним одкровенням, повноправним явищем літератури і мистецтва. Більше того, натхненні християнським пафосом у єдності з високохудожніми достоїнствами, такого типу твори несуть у собі неоціненне і суспільне значення, надто в донедавна десакралізованому українському соціально-культурному середовищі.

Якщо ж повернутися до кінця XIX – початку XX століття, то, як уже наголошувалося, українська релігійна драма, що несла в собі давні традиції християнськості нашого письменства, розвивалася здебільшого через модифікацію жанрів, образів, сюжетів у світській драматургії, через рецепцію біблійної поетики. Симптоматично, «що підвищена увага до формальної досконалості мистецьких інтерпретацій Книги Книг простежується саме в тих творах, у яких автори максимально заглиблювалися у зміст першоджерела» [9, с. 74]. В цілому погоджуючись з думкою Ірини Бетко про те, що сприйняття й переосмислення біблійних мотивів та образів передовсім здійснювалося в національному поетичному світі, про те, що українські поети при цьому вдавалися насамперед до ліро-епічних жанрів, філософської поеми й медитативної лірики, все ж не обмежуватимемося лише цими аспектами. Історія української літератури переконливо доводить, що християнськість – органічна риса художнього мислення та стилю і прозаїків, і драматургів, що впродовж віків, українські поети витворили цілу систему жанрів релігійної лірики, як це переконливо доводять Ігор Качуровський і Тарас Салига [10].

Аналізуючи релігійно-християнські драматичні твори означеного періоду, написання яких імпульсувалося Біблією, літургійним дійством, можна об'єднати їх у дві групи. До першої слід зараховувати формоутворення, ґенеза яких має тривкі загальнорелігійні традиції, християнські тенденції певних епох (скажімо, містерії та мираклі – явище Середньовіччя); до другої – жанри, що відповідають історичним, соціальним і національним специфікам (приміром, французьке мораліте, польська канонічна драма, українська шкільна п'єса тощо)*. Звісна річ, таке групування жанрів християнсько-релігійної драматургії дещо умовне, адже з розвитком цього типу художньої творчості відповідно модифікувалися й її форми, внутрішні та зовнішні структури. Тим більше, що чимало творів християнського спрямування, з християнським пафосом і релігійною мораллю згодом народжувалися не тільки (і не стільки) під безпосереднім впливом біблійного віровчення, а, можливо, з одвічного протистояння святості й гріховності, про які писав Мірча Еліаде, добра і зла, злочину й кари, нарешті, життя і смерті, як потужних екзистенційних чинників християнської віри. Відтак «образно-стильова система, що відповідала цим жанрам, виявляла також дві протилежні тенденції: стилізаторську, спрямовану до імітації різноманітних особливостей оригіналу (Святого Письма. – *С.Х.*), а також індивідуально-авторську, з якою пов'язане виникнення нових мистецьких якостей не лише в плані форми, але й змісту» [9, с. 74]**.

*Тут досліджуються релігійно-християнські драми лише першого типу, ті, що пов'язані з художньою трансформацією українськими авторами сюжетів та образів містерійного характеру. Про інший тип такої української драматургії див.: Хороб С.І. Українська релігійно-християнська драма кінця XIX – початку XX століття / С.І. Хороб // Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: у 2 кн. Кн. 2. – К.: Либідь, 2006. – С. 465–492.

**Сучасний український дослідник цих жанроутворень Олександр Клековкін зазначає, що вони тісно пов'язані з розвитком сценічних форм драм. «Неупереджений погляд на історію світового театру, становлення його форм, жанрів і змісту театральних систем показує, – пише він, – що кожна нова доба у видовищному мистецтві починається з появи нової міфології, культу, відповідного свята, навколо якого виростали форми громадського спілкування й розваги, і нарешті постав театр. Причому

Чи не звідси, з нових мистецьких орієнтирів, випливають жанри драматичнії поеми і драматичного етюду з виразною християнськістю та містерійністю у Лесі Українки?! Сакральне і профанне, що органічно переплітається з релігійним і романтичним світовідчуттям поетеси, закладене в неоромантичний тип художнього мислення Лесі Українки (не просто ідейне протиборство героїв, а їх конструктивна спроба подолати опозиційні суперечності) та в її чітко виражені християнські орієнтири, зрештою, в загалом релігійну світоглядність. Важко виявити, чого тут більше – загальнолюдського чи християнського. Вочевидь, це треба сприймати в природному зв'язку, а відтак згадані жанри відповідно можуть кваліфікуватися як з позицій неоромантизму, так і з позицій християнськості в загальній системі авторської свідомості письменниці.

Так, у драматичній поемі «Одержима» Леся Українка розкриває трагедію жінки, яка безсила поєднати святість і гріховність не тільки в своїй душі, в своєму сприйнятті, а й загалом у суспільному співжитті. Міріам любить Христа як месію, однак своєю свідомістю ніяк не може осягнути Його заповідей любити всіх, не може притлумити власного презирства до Його легкодухих учнів-послідовників, нарешті, до Його зрадників. Чи можна, чи треба випромінювати любовні почуття і до тих, хто своєю поведінкою порушив (свідомо, а чи ні) святість віри, здійснив гріхопадіння?! Чи треба заради цього жертвувати собою?! Тамара Гундорова, аналізуючи цей твір Лесі Українки, виводить такий стан сум'яття, психологічної роздвоєності героїні із наперед визначеного сакрального акту, а ще, заглиблюючись далі, – з поганського культового ритуалу, хоча водночас зазначає, що «загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту» [11, с. 259].

Цю тезу дослідниці, розширюючи її контури, розгортає й Михайло Кудрявцев: «Оскільки прозрінню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертовності як спокути чиїхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе – він м у с и т ь любити всіх і в ім'я цього врятувати всіх власною кров'ю. Жертовність же Міріам в ім'я Господа при ненависті до ближніх – то не співмірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, запропонованої Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, оскільки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів-зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, що його зрадили, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки» [12, с. 21]. Отже, в «Одержимій» Лесі Українки, в системі її художнього мислення органічно сполучене сакральне і профанне, святість і гріховність, віра і жертовність. Причому жертовність не лише Міріам, а й (можливо, й передовсім) Месії.

В іншому творі – драматичному етюді «На полі крови» поетеса зусібічно вияскравлює внутрішній світ Юди Іскаріотського: він не зумів збагнути вчення Христа, Його всепрощення і всезагальну любов, тому й зрадив Його, що зневірився у Ньому. За здійснений злочин неодмінно мусить наступити кара: з вічними докорами сумління, з постійним сум'яттям душі залишає драматург свого героя, утверджуючи в такій опозиційності справжню християнськість психології індивіда. Подібне спостерігаємо і в драматичній поемі «В катакомбах», де спонуками діянь і вчинків персонажів є не так їх стан пасивності чи активності, як розуміння самої сутності християнства у житті людини. Смерть і життя – опозиції, що в протистоянні все ж утверджують віру в Ісуса Христа, – лежать в основі драматичного етюду «Йоганна, жінка Хусова». Тут Леся Українка зображує трагедію молодої жінки – послідовниці Христової, яка після Його смерті повертається до оселі свого чоловіка з тим, щоб упокорено й смиренно приймати сімейні та побутові будні, проте щоденно нести важкий хрест Ісусової науки.

початково – у таких формах, де театральне видовище ще не виділилося з форми громадського спілкування. Це було таїнство, присвячене якомусь богові, містичній сутності, певній чесності або навіть обожненій особі. Це таїнство так і називалося – містерія. Так само називався і видовищний жанр» (Клековкін Олександр. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / Олександр Клековкін. – К., 2001. – С. 43). Загалом цей театрознавець наводить у своїй оригінальній праці цілу систему містерійних форм у світовій літературі і театральному мистецтві, досліджуючи водночас витоки такого жанру на національному – українському ґрунті. Нас же, повторюємо, цікавлять містерії, що є похідними з літургійної та релігійно-християнської драми.

Варто зауважити, що християнське спрямуванням названих творів – не що інше як забарвлення притчі, яка широко застосовувалася в Євангелії, «виражаючи в алегоричній формі духовні настанови» [13, с. 537], християнські канони й релігійні приписи [14, с. 96]. Індивідуально-авторське бачення біблійних сюжетів й образів спричинилося до нової мистецької якості жанру драматичної поеми, драматичного діалогу й драматичного етюда, адже в Святому Письмі, по суті, не зустрічається поєднання ліричних і драматургічних елементів в одному якомусь окремому контексті. Їх співвідношення Леся Українка, вочевидь, виводила із ідейно-естетичної концепції згаданих творів, із власного, суб'єктивованого сприйняття біблійних тем, образів, сюжетів чи й загалом християнсько-релігійної проблематики та суто особистісного їх художнього трактування.

Українська письменниця, дотримуючись в основному західноєвропейських творчих традицій, безпосередньо не зображувала в своїх п'єсах постаті Ісуса Христа, однак у кожній із них він проступає як своєрідний, одвічний образ-символ, у якому приховані (чи не на всі часи) необмежені можливості в етично-моральному й релігійно-філософському узагальненні, тривкі універсальні мистецько-образні орієнтири. Звісна річ, людські й соціологічні риси в такому містичному Абсолюті, поява їх у тому чи іншому образі Христа в світовому й українському письменстві диктувалися розвитком суспільної й філософської думки, релігійними настроями епохи тощо. Втім, це було характерним лише для певної доби (наприклад, існування позитивізму та атеїзму), для окремих суспільних формацій (приміром, соціалістичної). І все ж у європейській драматургії, зокрема українській драмі кінця XIX – початку XX ст., «закріплюється тенденція піднесення вічного образу Христа до рівня відповідного впливу спасителя на історію людства. При цьому образ Христа навіть не обов'язково має бути центральним, він може лише умовно окреслюватись як символічне тло твору. (...) Самий же образ, набуваючи ознак символа, опрозорюється, сокровенний зміст розкривається в усій своїй значеннєвій глибині і філософській перспективі. Цей зміст реалізується не як предметна данність, а як динамічна тенденція: він не стільки дається, скільки задається» [9, с. 82–83]. І хай дослідники Ігор Качуровський, Дмитро Бучинський, Володимир Янів, Тарас Салига, Ірина Бетко та ін. вважають такий засіб творення Ісуса Христа приналежністю радше лірики, аніж інших родів і жанрів літератури, все ж цей прийом можна повноправно віднести і до системи принципів драматургічної поетики.

Це спостерігається у релігійно-християнських формах і сюжетах драматургії Лесі Українки, це простежується також і у філософській п'єсі-містерії «Спокуса» Панаса Мирного. Написана ще на початку XX ст., на жаль, вона й досі належно не поцінована (з концептуальних позицій християнства). Вочевидь, причиною цього слід вважати й методологічно неправильний підхід до її аналізу: тема, проблема, система образів, створених автором в ідеалістичному дусі, ніяк не могли вкластися у канонізовані рамки «критичного реалізму». Звідси й виходило, що твір Панаса Мирного мав виразне «атеїстичне і матеріалістичне спрямування» [15, с. 119], що його основа обмежується лише «зіткненнями віри й розуму» [16, с. 598], що, нарешті, в ньому письменник штучно «підтягувався» до неоромантизму [17, с. 157].

Важко погодитися з такими твердженнями вже хоча б тому, що «Спокуса» (на відміну, скажімо, од «Лимерівни») створена Панасом Мирним засобами поетики релігійно-християнського мислення, далекими чи й віддаленими від неоромантичної моделі авторської свідомості, не кажучи вже про цілковито реалістичний тип художньо-образного відтворення, що є опозиційним до християнізму. Більше того, символіко-алегоричний зміст образу Всевишнього, який опосередковано проступає в драматичній дії, подається драматургом як певна об'єктивність, не «показовість», а «заданість». Відтак і випливає (логічно й послідовно) жанр драми-містерії, в якому першорядну роль відіграє сюжет про Адама і Єву, їх гріхопадіння під впливом містичних сил зла – Луципера, Арехви, Ациболота й особливо Сатанаїла та Змії-спокусниці.

Справжній пафос твору досягається Панасом Мирним не лише завдяки індивідуальному мистецькому переосмисленню біблійного сюжету про життя людей і первородність їх гріха, а передовсім завдяки введенню до композиції драми-містерії (вона складається з трьох «справ»-дій: перша і третя відбуваються у раю, друга – в пеклі) надзвичайно важливого компонента змістотлумачення давнього і традиційного для багатьох літератур сюже-

ту, компонента, який, власне, актуалізує зміст п'єси в контексті не тільки нинішнього, а й майбутнього дня, трансцендентності загалом. Ідейно-естетичний пафос твору вивершується драматургом у фінальній ремарці-«апофеозі»: «У невеличких яслах лежить народжений Христос. Над його головою стоїть і сяє у небі ясная зоря. З одного боку над яслами схилилася Божа мати, а з другого – стоять волхви, уклоняючись Христові. З неба доноситься пісня:

Слава Богові в високостях!
На землі – спокій,
А над людьми – Божа ласка!» [18, с. 320].

Окрім того, ці рядки надають драмі-містерії Панаса Мирного «Спокуса» логічного й повнокровного сюжетно-композиційного закінчення, навіть незважаючи на те, що таке завершення дещо відходить од біблійної першооснови. Без цього твір був би позбавлений ідейно-естетичної цілісності, без цього, власне, не був би повністю зреалізований творчий задум автора – художньо передати «біблейський переказ про *грехопадение*, бо про цю спокусу і в народі ходе чимало переказів, східних з переказом біблейським. (...) Оже це ж усе-таки *наше, рідне нам*, а через те, мені здається, я маю право на те, щоб його завести у художню оправу» [19, с. 481].

У західноєвропейській драматургії, зокрема в драмах-містеріях Поля Клоделя («Золота голова», «Благовіщення»), Анрі Монтерляна («Мертва королева», «Вчитель із Сант-Яго») – яскравих представників французької літератури католицької основи – за логікою жанру, за християнсько-бібілійною основою сюжетно-композиційна структура так чи інакше, однак завжди мала змістоутворюючий компонент, який зробив їх релігійними, сповнював пафосом християнськості. Не випадково дослідники їх драматургічної творчості безапеляційно стверджували, що світ їх п'єс – це світ неспокою, жертовності, таїни об'явлення Божого суду, Божої ласки й Божого ладу [3, с. 6].

Від оригіналу Святого Письма, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких так званих «Оберамергауських страстей Христових» і польської католицької п'єси (приміром, твори Збіґнєва Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (згадаймо драматургію Пантелеймона Куліша, Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія Григора Лужницького «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа». Її жанр та сюжетно-композиційні особливості, загалом стиль позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від Його Єрусалима до воскресіння. Автор, заглиблюючись у зміст першооснови, наче й непомітно, але все ж своєрідно переплавив розрізнені фабульні події й органічно звів їх до єдино-наскрізного сюжетно-конфліктного дійства. Певно, в цьому – в такій мистецькій інтерпретації біблійних джерел і передовсім специфічному трактуванні образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать появляється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми – чи не найбільше досягнення драматурга.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції саме релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерністською, то, в усякому разі, була сміливою й доволі виправданою в системі художнього мислення принаймні представників Львівського літературного угруповання «Логос». Більше того, такі поетикальні засоби й прийоми містерійності засвідчують, що письменник не тільки прагнув новаторства у розкритті, здавалося б, канонізованих жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й свідомо йшов (причому абсолютно виправдано) до своєрідного творчого заперечення усталених принципів авторської свідомості. Адже за східнохристиянською художньою традицією образ Ісуса Христа не те що не вводився до образно-сюжетної канви твору, йому загалом не можна було прибирати будь-якого вияву людського (до речі, і в єзуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну постать Сина Божого).

Як зазначає Леонід Рудницький, «може, найкращий чи, радше, найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо в Ф. Достоєвського, в його «Леґенді про Великого інквізитора», де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Григора Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г. Лужницький цілком порвав із традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що

автор узяв слова Сина Божого з усіх чотирьох євангелістів, так що свого він нічого не додав. Г. Лужницький (...) не називав себе автором п'єси, а тільки перекладачем (...). Таким чином, Г. Лужницький зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу» [20, с. 19].

Власне образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург упорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча, все-таки, треба визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять його надто громіздким, навіть несценічним). Художньо переконливими, довершеними проступають передовсім ті сцени та ситуації, ті частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й монологи «заряджені» не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Загалом Григор Лужницький у цьому творі (та й не лише тут) виявив себе доволі вправним творцем діалогічного мовлення, окремих реплік, конфліктних конструкцій з добротною бінарною основою, до якої закладені не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні й морально-вольові протиріччя. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою й Сатанаю, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з іншого, в XIII яві першої картини, що має назву «Проповідь на горі».

«А н г е л: Заверни з цієї дороги, Юдо, поки ще час. Заверни.

С а т а н а: А як завернеш з цієї дороги, Юдо, то ким залишишся? Залишишся далі жебраком, попихачем того, який обіцяв добі царство. Ти бачив такого царя, як Він, ти бачив, щоб цар із жебраком при одному столі сидів, у драному лахміттю ходив. Глянь на себе, Юдо, глянь на свій хитон, на свої постоли, адже ж тебе вибрав цар, щоб ти Його науку ширив.

Ю д а: *(помалу оглядає свій дірявий хитон, шнурком пов'язані постоли)*. Так, це моє усе багатство...

А н г е л: Юдо, Юдо! Багатство не приносить щастя.

Ю д а: *(наче у відповідь Ангелові)*. Приносить щастя. За гроші все купиш, усе, що для щастя потрібне.

С а т а н а: За гроші купиш владу, за гроші купиш славу, гроші приносять пошану. В кого гроші – той сильний, у кого гроші – того величають, шанують, слухають, низько кланяються і поважають... Гроші – це сила.

Ю д а: *(шепче з пристрастю)*. Гроші!

А н г е л: Юдо, зверни з цієї дороги, яка веде до загину твоєї душі.

С а т а н а: Що тобі з душі, Юдо, коли на спині в тебе дірявий хитон, а в калитці зломаної драхми нема? Що тобі з душі, коли всі стрічні люди відвертаються від тебе з погордою, кидаючи згірливе слово: жебрак! Але ти, Юдо, сьогодні жебрак, а завтра ти багач, завтра всі ті, що сьогодні ще насміхаються з тебе, тобі низько кланятимуться, наввипередки прохаючи тебе зайти в низькі пороги їхніх хат...

Ю д а: *(гордо)*. Бо в мене будуть гроші.

А н г е л: На цих грошах буде кров невинної людини...» [21, с. 112–113].

Дослідники, аналізуючи релігійну містерію Григора Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіанти, іноді звинувачують автора у відвертій ілюстративності деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, у певному схематизмі образів Ісуса Христа й Юди, у суворому дотриманні біблійних канонічних ситуацій, зрештою, у виразній дидактично-популяризаторській меті твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зосібна Юди [22, с. 180–181]. З цим можна погодитися лише почасти, та й то лише щодо нагромадження зайвих сюжетних лінійних драми-містерії, що, як уже говорилося, порушувало композиційну стрункість (пропорційність картин, їх логічну послідовність) твору.

Саме́ ж жанрове утворення містерії змушувало драматурга чітко дотримуватись містифікації як способу художнього мислення і в розгортанні наскрізного сюжету (повторюємо, автор свідомо йшов за подієвістю чотирьох євангельських книг, тільки злютувавши їх в одне ціле), і в мистецькому трактуванні головних образів (передовсім Сина Божого й того, хто зрадив Його «за тридцять срібників», – Юди), які доволі часто зображувалися у світовому письменстві й мистецтві як опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради Його учня, і вже бодай цим мимохіть спонукали до певної схеми в їх відтворенні.

Нарешті, цілком природним було прагнення Григора Лужницького – патріотично налаштованого (як і всі члени літературного угруповання «Лоґос») українського письменника на національному ґрунті пропагувати засобами мистецького слова християнське вчення, релігійну мораль й етику. Згадаймо, що саме на початку ХХ ст. подібні твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) відроджувалися ледь не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрема в німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи у французькій (такі містеріальні та мираклеві форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам).

Утім, розглядаючи окремий твір Григора Лужницького, варто виходити з його, авторової, ідейно-естетичної концепції п'єси чи й загалом контексту всієї релігійно-християнської драматургічної творчості письменника і цілісно-своєрідної авторської свідомості цього художника слова, на чому, до речі, акцентують ті ж критики драми-містерії «Голгота – Страсті, Смерть Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» [22, с. 181].

Загалом творча реінтерпретація Григором Лужницьким образу Сина Божого певною мірою відбивала основні тенденції західноєвропейської літератури у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації загальновідомих канонів, переосмислюючи по-своєму цілий ряд сюжетів, образів, мотивів і не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності (прикладом може слугувати та ж «Голгота – Страсті, Смерть, Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»)*, з іншого – поглиблювали леґендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від усталених, традиційних змістотворень і формотворень (яскравим переконанням цього може бути «Шляхом Вифлиємської зорі» Остапа Грицая). Можна також зауважити, що в літературі й мистецтві доволі помітного розповсюдження набув жанр літературних Євангелій, що можна обґрунтувати не лише очевидними процесами секуляризації особистісної і масової свідомості, але й цілковито виправданими та логічно аргументованими настановами інтерпретації євангельських сюжетів й образів, тем і мотивів з позицій, так би мовити, альтернативного художнього мислення. Тут варто згадати такі твори, як «П'яте Євангеліє» М. Поміліо, «Євангеліє від Матфея» Т. Бринґсфера, «Фрагменти апокрифічного Євангелія» Х.-Л. Борхеса чи «Євангеліє від Томи» Р. Іваничука, «Євангеліє від Івана» Анатолія Крима.

Очевидним джерелом усього цього синтезу авторської свідомості, певно, є «Життя Ісуса» Ернана Ренана. І якщо узагальнювати літературно-художні твори, що появилися після цієї визначної книги, то можна і треба зробити висновок про те, що чи не все багатство євангельсько-образного матеріалу літератури і мистецтва, надто ХХ ст., «є варіаціями «ренанівської» концепції в таких аспектах: по-перше, літературні варіанти євангельських колізій часто дописують чи продовжують канонічні тексти, ускладнюючи їх план подій соціально-історичними та предметно-побутовими реаліями; по-друге, схематизовані новозавітні характеристики будь-яких персонажів чи їх учинків об'єднуються багатоплановими морально-психологічними мотивуваннями, що усувають надприродне і незрозуміле звичайній людині, наближаючи її до рівня звичайної свідомості; по-третє, для більшості подібних варіантів характерний певний рівень осучаснення стародавніх подій, їх залучення до контексту духовних пошуків спри́йманої культурно-історичної епохи; по-четверте, дописування і продовження євангельського матеріалу утворюють разом рухому історію життя Ісуса Христа та Його оточення, яка, будучи за своєю змістовою суттю екзеґезою, одночасно олюднює божественні максими, робить їх зрозумілими і близькими людині» [23, с. 21–22].

Має рацію дослідник євангельських мотивів й образів в українській літературі Володимир Антофійчук, коли стверджує, що під час трансформації євангельських сюжетів, образів, тем і мотивів особливо виокремлюється у процесі художнього мислення проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яке, відштовхуючись од доґматичних підходів, як суб'єктивно, так й об'єктивно спрямоване в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Літературознавець, уточнюючи проблему, зауважує, що

*Про інші п'єси релігійно-християнського спрямування цього автора див.: Хороб С.І. На літературних теренах / С.І. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2006. – С. 268–283.

коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі загальновідомі персонажі, як Юда, Пилат, Варавва і на перший план висувають подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо «образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім *дією* (вчинком), тоді як «інструментом» впливу Боголюдини на навколишній світ виступає *слово*» [24, с. 28]. Очевидно, цим також можна пояснити деяку традиційну заданість образу Ісуса Христа з драматургічного твору Григора Лужницького «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа», як, зрештою, якоюсь мірою й образу Юди, котрий майже завжди асоціюється із моделлю зради чи спокуси збагачення (тут, мабуть, доцільніше було б говорити про архетип зради).

Не вдаватимемося до аналізу різноманітних версій євангельського зрадництва й системи розробки такого типу образів в українській літературі досліджуваного періоду, зауважимо тільки, що постать «вічного» відступника від свого вчителя розроблялася, як ми переконалися, й національною релігійно-християнською драматургією (ті ж «На полі крови» чи «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»). Звернувся до цього образу і Спиридон Черкасенко в драмі «Ціна крові». Письменницька художня свідомість вибудовує постать Юди, залежно від його сприйняття натовпу зі своїми слабкостями й фанатизмом, від його використання деякої обмеженості учнів Месії, зрештою, від його підступності і хитрощів (скажімо, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий учень Юда, зауважуючи деяку непослідовність дій і вчинків Христа, приходить до сумного висновку про недовготривалість і невиразність настанов свого Вчителя та «бездіяльність» Ісуса-Месії, а відтак і до можливості його зради.

До цієї групи української релігійно-християнської драми можна також віднести й п'єси-містерії письменника з діаспори Остапа Грицая «Шляхом Вифліємської зорі» та «Anima uniwersalis». Ці твори являють собою зразки того, як містеріальний сюжет органічно співіснує зі світським, як високий християнський пафос упродовж усього драматичного дійства раз по раз «забарвлюється» звичними побутовими деталями, що, безперечно, спонукає автора до нових, свіжих стильових засобів емоційно-художньої експресії, пошуків модерних прийомів драматургічної поетики, зокрема композиції.

Та якщо «Шляхом Вифліємської зорі» будується з одним виразним композиційним центром, навколо якого компонуються як релігійні (здебільшого євангельські) епізоди про народження в «яслах на сіні» Божого дитяти, прихід до нього «трьох царів зі Сходу», так і світські картини (переважно з появою Вифліємської зорі славлення простолюдом з'яви Ісуса Христа), то «Anima uniwersalis» має кілька композиційних центрів християнської історії людської цивілізації, що робить наскрізне розгортання містичних подій більш панорамним, так би сказати, всеохопними.

Так, у другій–четвертій картинах розвивається історично-філософська дія в Єгипті, Сирії, Арабії, у п'ятій і шостій, що відбувається в стародавніх Елладі й Римі, – окреслюються основні конфліктуючі сили, які згодом із появою християнства стануть одна супроти одної: Бог і Сатана. А далі в картині «Геній мира розп'ятий» окреслюються страхіття можливого протиборства з християнською вірою і впевненість у перемозі Сина Божого, про що засвідчує неземний вістун з дев'ятої картини. Нарешті, картина «Свято Різдва» – перший тріумф ідеї Любові й Миру, передостання, «Тріумф Христа», – остаточна перемога Господньої всемудрості над демоном зла. І вже вивершення цього містеріального дійства в такій сюжетно-композиційній послідовності – фінальна картина «Епілогу», що наче втілює у собі пафос усього драматургічного твору, актуалізує домінуючу ідейно-естетичну думку драми-містерії: «Душею всесвіту є любов, якою Господь надихнув людину як найсильнішу зброю супроти зла» [25, с. 61].

Варто зауважити, що ця релігійно-християнська п'єса Остапа Грицая «виросла» з однойменного оповідання, написаного дещо раніше (в 1932 р.) під впливом, як доводять дослідники творчості письменника Любомир Винар і Любов Прийма, глибоких філософських рефлексів, містеріальних мотивів та образів «Фауста» Йоганна Ґете [26]. Звісна річ, «Anima uniwersalis» українського автора, як і «Фауст» німецького поета, не цілком придатні для сценічної інтерпретації головним чином через композиційну ускладненість, наси-

ченість сюжетних подій десятками дійових осіб тощо. І все ж твір Остапа Грицая (ця драма в німецькомовному варіанті й досі не опублікована), вочевидь, слід сприймати лише як літературно-художній з християнським спрямуванням драматургічний витвір, що хай і не надто помітно, однак розширив можливості авторської трансформації містерійних форм у такого типу літературі, додав бодай кілька суттєвих рис у творенні української релігійно-християнської драми.

Врешті, згадаймо, що не всі містерії придатні для постановки на сцені. Деякі з них також досягали громіздких розмірів: приміром, «Містерія страстей господніх» Арнуля Ґребана, що була написана в середині XV ст., композиційно складалася із 35 тисяч віршів, у ній брали участь близько 400 персонажів. Тим часом, на неї й досі покликаються як на літературно-художній факт в історії західноєвропейської релігійно-християнської драматургії. Важливо, що такий жанр драматургії (нерідко модифікований) й надалі розвивався у національному письменстві – чи то в українському зарубіжжі, а чи на материковій землі. Власне, це засвідчувало цілковито свідоме або мимовільне прагнення її творців продовжити культурно-християнську традицію (виняток, звичайно, становлять роки так званого методу соціалізму в Україні) і підтверджувати своє «коріння в часі, коли історичні події доводили майже до ціковитого знищення цього коріння» [27, с. 13]. Прикладом цього можуть слугувати драми-містерії «Іконостас України» Віри Вовк*, «Ісус – син Бога живого» Василя Босовича, ораторія-міракль «Молебник неофітів» Василя Барки або твори, де містеріальність стає суттєвим елементом художнього мислення, де сакральне органічно співіснує з профанним, де завдяки використанню інтертекстуальності відчутно спостерігається запозичення із староукраїнської, зокрема містерійної або мираклевої драми, книг Святого Письма, нарешті, з творів світової літератури («Голод» Богдана Бойчука, «Дійство про велику людину» Ігоря Костецького, «Птахи з невидимого острова» Валерія Шевчука, «Битва при Веталуї, або Друге пришестя Олоферна» Марії Віргінської).

Іноді містерійність у єдності з реальністю змушувала драматурга свідомо вдаватися до певної релігійної й побутової конкретики (народження, смерть чи воскресіння Ісуса Христа, святомучеництво Його апостолів тощо), що відповідно позначалося на поетиці жанру й сюжету, загалом стилі такого типу драматурії. Так, Іван Керницький у своїй одноактній п'єсі «Поворот св. Миколая», реінтерпретуючи події, пов'язані з чудотворенням святого, вводить до сюжетних колізій твору як містичні образи Янгола і Чорта, так й образи реальних людей, справжні події з часів Другої світової війни. Мати, її малолітні Іруся та Юрчик, готуючись до приходу святого Миколая, з нетерпінням чекають повернення з більшовицької неволі батька-політкаторжанина. І з'ява у фіналі п'єси святого Миколая та Батька вивершує її релігійно-християнський пафос, загальнолюдське спрямування.

Схожий прийом спостерігається в драмі Юрія Тис-Крохмалюка «Не плач, Рахіле...». Щоправда, на відміну від попереднього твору, тут письменник використовує не лише містерійність, пов'язану зі Святим Письмом, але й із народною різдвяною традицією, творчістю Богдана-Ігоря Антонича, Богдана Кравціва і Марка Черемшини. Відтак реальність проступає, з одного боку, через конкретику історичних подій 50-х рр. в Україні, а з іншого – через систему художнього мислення названих українських письменників. Композиційно п'єса сконструйована так, що перша дія розкриває події у свят-вечір, коли до сільської родинної оселі, що з надією сподівається на прихід у цю мить «потойбічних і заблуканих душ», таки повертається з лісу партизан-оунівець Роман, а друга й третя зображує часи правління Іро-

*Про цю п'єсу, як і про «Молебник неофітів», що написані наприкінці XX ст. українськими авторами з діаспори, цікаві міркування у сенсі порушуваних нами проблем висловлює зарубіжна дослідниця національної драматургії і театру Лариса Залеська-Онишкевич, яка доводить, що за жанровими ознаками «Іконостас України» – «мовби він'єтка історично вагомих подій, котрі відбулися на землі України: від давніх звичаїв до християнизації і далі – до сучасних радісних і болючих подій, включно з Чорнобилем», додамо: з міфологізацією як дня минулого, так і дня нинішнього; а «Молебник неофітів» – ораторія-міракль, «це мовби сконцентрований переспів цілої св. Літургії – власне жертвоприношення для відкуплення душ. Картина розп'яття, аж до моменту «Звершилось», приводить до поновного моменту, коли «Христова зоря порятунків настала» (Див.: Додаток до антології драматургії української діяспори «Близнята ще зустрінуться: українська модерна драма» / Укладач Лариса Залеська-Онишкевич. – Львів, 1997. – С. 7, 3).

да з його переслідуванням «дитяти з Вифлеєма». Такий паралелізм, що зв'язаний із народженням Ісуса Христа, ідейно-естетично висвітлює проблему вічного змагання між добром і злом. Бо, власне, «Різдво в Україні під радянською владою перегукується тут з першим Різдвом, з очевидними паралелями з Іродом. Вічна Рахіль (як і вічний Господар з першої дії. – С.Х.) платить, жертвуючи своїми дітьми. Для сучасників настає випробування віри, а з тим і надії на нове Різдво, на майбутнє і справедливість» [28, с. 18].

Такі твори українських авторів (чи вони цілковито за формою містерії та мираклі, а чи лише певна їх модифікація) несуть у собі дві характерні прикмети: екзистенційність і персоніфіковану абстрактність міфопоетики, що допомагають краще збагнути християнськість, релігійність загалом (наприклад, сцена біля розп'яття на хресті в «Голоді», реінтеґрація вічної правди про людину, добро і зло, віру й безвір'я в «Дійстві про Велику людину» або перегуки від Біблії до Данте в «Птахах з невидимого острова»). Власне, такі стильові прийоми містерійних та мираклевих жанроутворень і сюжетобудування (відомо, що на зламі минулих століть чи не вперше у західноєвропейській драматургії форму містерії поновив австрійський письменник Гуґо фон Гофманнсталь своїм «Едерманом») виокремлюється в п'єсах ірландського драматурга Семюеля Бекетта («Очікуючи Ґодо», «Кінець гри», «Радісні дні»).

Скажімо, в містеріальній драмі «Очікуючи Ґодо»* головний герой, задекларований у назві твору, так і не з'являється в жодній сюжетній ситуації, загалом не бере участі в безпосередньому дійстві. Інші дійові особи, передовсім Гоґо, Діді, Лакі, Позо, навіть епізодичний персонаж Хлопець – посланець від Ґодо, – «це радше персоніфікація символів, що притаманні середньовічній містерії у вигляді персоніфікації добра і зла, чи добрих і злих справ (...); вся сила Бекетової п'єси, яка не має ні акції, ні драматичного сюжету, – в недомовленнях, натяках і символіці» [29]. Його персонажі не замикають сенс земного життя лише на собі, вони настійливо шукають вищої, втаємниченої мети буття. І ця екзистенційність та абстрактність, що творять ауру здорового містицизму, типологічно близькі драматургічним жанрам із їх містерійно забарвленими сюжетами, створеними Богданом Бойчуком, Ігорем Костецьким, Валерієм Шевчуком, Марією Віргінською, Василем Босовичем, Анатолієм Кримом та іншими українськими драматургами.

Таким чином, українська сакральна драма створювала всі передумови, навіть спонукала до розвитку різних жанроутворень, зокрема через художню трансформацію містерійних сюжетів та форм.

Список використаної літератури

1. Див., наприклад: Лужницький Григор. Праукраїнський театр / Григор Лужницький // Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: у 2 т. – Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – Т. 1. – С. 31–44; Лаба В. Біблійна герменевтика / В. Лаба. – Рим: Вид-во УГКУ, 1990. – 149 с.; Лужницький Григор. Володимир Блавацький як режисер / Григор Лужницький // Київ (Філядельфія), – 1953. – № 1. – С. 37–41; Блавацький В. Українське «Оберамергав» / В. Блавацький // Неділя. – Львів. – 1936. – Ч. 383; Вступ до п'єси Григора Меріяма-Лужницького «Посол до Бога» // Життя і слово. Квартальник для релігії і культури. – Інсбрук, 1948–1949. – Ч. 3–4. – С. 358–359; Возняк Михайло. Нескінченна друком стаття І.Франка з історії українського театру / Михайло Возняк // ВУАН. Річник українського театрального музею. – 1930. – Вип. 1. – С. 41–75; Свенціцький Іларіон. Різдво Христове в поході віків: Історія літературної теми і форми / Іларіон Свенціцький. – Львів, 1933. – 187 с.; Білецький Леонід. Українська драма / Леонід Білецький. – Львів, 1922. – 23 с. та ін.

2. Див.: Смирнів Володимир. Зображення християнської моралі в «Одержимій» Лесі Українки / Володимир Смирнів // Варшавські українознавчі зошити. – Варшава: Видають О.О. Василіяни, 1989. – С. 161–168; Красильникова О.В. Історія українського театру ХХ сторіччя / О.В. Красильникова. – К.: Либідь, 1999. – С. 102–104; Рєзанов Володимир. Драма українська (Старовинний театр український) / Володимир Рєзанов // Збірник історико-філологічного відділу Української Академії наук. – К.: Друкарня Української академії наук, 1926. – Вип. 7. – С. 5–54; Рулін Петро. Студії з історії українського театру / Петро Рулін // Записки історико-філологічного відділення ВУАН. – К.: Друкарня УАН, 1925. – С. 201–249 та ін.

*Українською мовою її вперше переклав у 1972 р. письменник із діаспори Богдан Бойчук.

3. Косач Юрій. Золота тростина. Література Католицької основи у Франції / Юрій Косач // Арка. – Авсбург, 1948. – Ч. 5. – С. 3–8.

4. Софронова Л.А. Старовинний український театр / Л.А. Софронова. – Львів: Піраміда, 2004. – 336 с.

5. Jasińska-Wojtkowska M. Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego / M. Jasińska-Wojtkowska // Sacrum w literaturze. – Lublin: Redakcja wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1983. – S. 54–63.

6. Sawicki Stefan. Sacrum w literaturze / Sawicki Stefan. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1980. – T. XXVIII. – Z. I. – S. 13–26.

7. Більш докладно про це див.: Eliade Mircea. Sacrum i profanum / Mircea Eliade. – Warszawa: Wyd-wo KR, 1996. – 289 s.; Элиаде Мирча. Заметки о религиозных символах / Мирча Элиаде // Мефистофель и андрогин: Миф, религия, культура. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 332–374; Willcox H.L. Biblie studu throught educational dramatics / H.L. Willcox. – New York: Harper and Row Publisher, 1984. – 2ed. – 268 p.

8. Гром'як Лілія. Особливості християнської поезії в Західній Україні 20–40-х років XX століття: мотиви, жанри, поетика (Львівська група письменників «Лоґос»): автореф. дис. ... канд. філол. наук / Лілія Гром'як. – Львів, 2000. – 20 с.

9. Бетко Ірина. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Зелена Гура / Ірина Бетко. – К.: ВЕРБУМ, 1999. – 159 с.

10. Див.: Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія / Ігор Качуровський // Хрестоматія української релігійної літератури. Кн 1: Поезія. – Мюнхен; Лондон: Накладом союзу українців у Великобританії, 1988. – С. 9–27; Салига Тарас. Молимось, Боже єдиний... / Тарас Салига // Слово благовісту: Антологія української релігійної поезії. – Львів: Світ, 1999. – С. 6–40.

11. Гундорова Тамара. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 394 с.

12. Кудрявцев М.Г. Драма ідей в українській новітній літературі XX століття / М.Г. Кудрявцев. – Кам'янець-Подільський: Oium, 1997. – 297 с.

13. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.

14. Одарченко Петро. Біблійна тематика в творчості Лесі Українки / Петро Одарченко // Леся Українка: Розвідки різних років. – К.: В-во М.П. Коць, 1994. – С. 91–111. Це також порушується в: Сулима Віра. Біблія і українська література / Віра Сулима. – К.: Освіта, 1998. – С. 251–262.

15. Пивоваров М.П. Панас Мирний (Життєвий і творчий шлях) / М.П. Пивоваров. – К.: Дніпро, 1965. – 323 с.

16. Історія української літератури: в 2 т. Т. 1. – К.: Наукова думка, 1987. – 630 с.

17. Історія української літератури XIX століття: у 3 кн. Кн. 3. – К.: Либідь, 1997. – 432 с.

18. Мирний Панас. Спокуса. Містерія у чотирьох справах / Панас Мирний (П.Я. Рудченко) // Зібр. тв.: у 7 т. Т. 6. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 242–320.

19. Мирний Панас. Зібр. тв.: у 7 т. Т. 7 / Панас Мирний. – К.: Наукова думка, 1971. – С. 480–482.

20. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужицького / Леонід Рудницький // Записки НТШ. Праці філологічної секції. – Львів: ЛНУ, 1992. – Т. CCXXIV. – С. 185–209.

21. Лужницький Григор. Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа. Релігійна містерія на 7 картин (на основі Святої Євангелії) / Григор Лужницький // Посол до Бога. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – С. 97–156.

22. Нямцу А.Є. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі: навч. посіб. / А.Є. Нямцу, В.І. Антофійчук. – Чернівці: Рута, 1998. – 208 с.

23. Нямцу Анатолій. Євангельські мотиви у світовій літературі (Теоретичні аспекти) / Анатолій Нямцу // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2000. – Вип. 1. – С. 21–25.

24. Антофійчук Володимир. Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі XX століття / Володимир Антофійчук // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2000. –Вип. 1. – С. 26–33.

25. Винар Любомир. Остап Грицай: Життя і творчість / Любомир Винар. – Клівленд: Накладом української академічної громади «Зарево», 1960. – 92 с.

26. Прийма Любов. Остап Грицай – письменник, літературний критик, перекладач: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Любов Прийма. – Львів, 2000. – 20 с.

27. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Л. Залеська-Онишкевич // Антологія модерної української драми. – Київ; Едмонтон; Торонто: Вид-во Канад. ін-ту українських студій, 1998. – С. 9–14.

28. Залеська-Онишкевич Л. Додаток до Антології драматургії української діяспори «Близнята ще зустрінуться» / Л. Залеська-Онишкевич. – Львів: Час, 1997, – 20 с.

29. Тарнавський Остап. Містерія в театрі / Остап Тарнавський // Листи до Приятелів. № 7–8 (101–102). – Вип. IX. – 1961.

В статье исследуется трансформация мистериальных форм и сюжетов в украинской драматургии конца XIX – начала XX вв., обнаруживаются жанровые модификации национальной сакральной драмы, созданной Лесей Украинкой, Панасом Мирным, Спиридоном Черкасенко, а также определяются идейно-естетические факторы в создании такого типа пьес украинскими авторами из диаспоры Григором Лужницким, Остапом Грицаем, Иваном Керницким, Юрием Тыс-Крохмалюком, Василием Баркой, Верой Вовк, Игорем Костецким, Богданом Бойчуком и нынешним поколением украинских драматургов – Валерием Шевчуком, Василием Босовичем, Марией Виргинской, Анатолием Крымом, раскрываются особенности их художественного мышления и своеобразия драматургической поэтики их произведений.

Ключевые слова: сакральная драма, мистериальные жанры, генезис, трансформация религиозно-христианских сюжетов и образов, поэтика конфликта, стилевые значения.

The article investigates transforming of mysterious forms and plots in Ukrainian drama of the XIXth century, it shows genre modifications of national sacred drama, created by Lesia Ukrainka, Panas Myrnyj, Spyrydon Cherkasenko. And it also underlines the idea and aesthetic peculiarities in creation of such plays of Ukrainian authors in diaspora as H. Luzhnytsky, O. Hrytsay, U. Tys-Krochmaliuk, V. Vovk, I. Kostetsky, B. Boychyk and today's generation of Ukrainian dramatists: V. Shevchuk, V. Bosovych, M. Virgins'ka, A. Krym. It displays specific features of their artistic thoughts and dramatic poetics of their works.

Key words: sacred drama, mysterious genres, genesis, transforming of religious plots and images, poetics of conflict and stylistic features.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.133.82.312.6

Н.А. ЛИТВИНЕНКО,
доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой зарубежной литературы
Московского государственного гуманитарного университета имени М. Шолохова

БЕГБЕДЕР И САРТР: ФРАНЦУЗСКИЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН – ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ПОЭТИКИ

В статье исследуется генезис жанра автобиографического романа. На материале произведений Ж.-П. Сартра «Слова» и Ф. Бегбедера «Французский роман» выявляется специфика развития жанра автобиографического романа во французской литературе.

Ключевые слова: автобиографический роман, романный опыт, биографический материал, автор, герой, жанровая семантика.

Осмысление генезиса и генеалогии жанра автобиографического романа – явление относительно позднее, основывается на преодолении наукой позитивистского подхода, когда отсылка к тому или иному свидетельству, слову-факту воспринималась и интерпретировалась как сам жизненный факт. В.А. Подорога обоснованно предостерегал от процессов «историзации жизни»: «Любая история жизни как целого пребывает органичной самой себе и не позволяет внешнему служить ей законом» [1, с. 251]. Современная семиотика, лингвистика и литературоведение отделяют субъект художественного высказывания от самого высказывания, и в том случае, когда «я» повествователя претендует на идентичность с «я» героя, апеллирует к конкретно и «точно» установленным жизненным явлениям и координатам. Словесный образ в читательском сознании живет как «открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее как пучок возможностей» [2], – писал Ю.М. Лотман. Автор автобиографического романа выбирает из пучка возможностей тот вектор, который выражает «телеологически» выстраиваемую модель.

Противоречивая амбивалентность процесса самореализации и самоидентификации субъекта-объекта отчетливо просматривалась уже в романтизме, в концепции романтической иронии иенцев, отчасти отрефлектировавших эту проблему. Шатобриан изображал Рене, как свое alter ego и в то же время наделял его вымышленной биографией; Байрон, позднее Лермонтов отвергали обвинения и подозрения в тождестве со своими героями. Присущее романтизму мощное личностное начало, сам феномен лирического героя, подготовленный сентиментализмом, подталкивали читателя к идее «тождества», к сближению автора и героя, что создавало специфический горизонт читательских ожиданий, и – что не менее важно – моделировало этот горизонт в сознании и творчестве писателей, порождало разнообразные личностные, биографические, социокультурные и литературные мифы.

© *Н.А. Литвиненко, 2011*

Эпистемологический «зазор», существующий всегда между «реальностью» и «словом», порождал бесконечное разнообразие форм и способов использования и трансформации в литературе и культуре личностного опыта художника – от Бальзака, вложившего свою трость с золотым набалдашиком в руки Шарля (в романе «Отец Горио». 1834–1835), до иронических «Жизни Анри Брюлара» (1835–1836, изд. 1890) «Записок эготиста» (1832, изд. 1892) Стендаля, от «Лелии» (1833) Жорж Санд, воплотившей в судьбе байронической героини свой опыт разочарований, до буржуазофоба Флобера, написавшего «Эмма Бовари – это я». Различие повествовательных стратегий использования и преломления биографического и автобиографического материала определяет существование некоторых модификаций и модусов романных жанров, необходимость при их изучении применения различных аспектов и типов исследовательской методологии – от Мерлана до Ж. Женетта и Лежена [3] – от «roman personnel» (личного романа), «roman autobiographique» к autofiction [4]*.

Исследователи подчеркивают промежуточность, двойственность этого жанра – он располагается между фикциональным и фактографическим, автобиографическим и романическим, между пережитым и вымышленным, он заставляет читателя вопрошать и подозревать… заключить пакт доверия – об искренности [5].

В полемике с «классической нарратологией» Дж.-А. Олсен, автор «L'Esprit du roman» (2004) пишет: «История» не совпадает с действиями персонажей, она скорее результат ретроспективного объяснения, иначе говоря, наррация об этих поступках. По своей ретроспективной природе наррация может их описывать и объяснять с точки зрения отдаленных последствий, которых не могли ни предвидеть, ни представить действующие лица» [6].

Современное изучение жанрового своеобразия автобиографического романа отодвигает проблему адекватности изображения биографического опыта едва ли не на второй план. На первый – выходит анализ художественной – романной специфики его воплощения, изучение концептуальной парадигмы его выражения в романе, исследование присущих данному тексту особенностей ретроспективного конструирования жизненного опыта. Литературовед по определению заключает с автором пакт – о неадекватности и неискренности.

Попытки осмыслить автобиографический роман в качестве по-новому понимаемой жанровой или метажанровой категории и структуры стали особенно продуктивными на основе дифференциации форм романного дискурса, осмысления и выстраивания интертекстуальных связей романа с исторически сложившимися или складывающимися формами романного опыта**.

В рамках небольшой статьи мы сосредоточим внимание на отдельных особенностях развития французского автобиографического романа XX – начала XXI вв., которые связаны с начальным этапом становлении героя – его детством, ставшим вслед за З. Фрейдом и К. Юнгом отправной точкой разнообразных, в том числе жанровых интерпретаций автобиографического материала.

В центре нашего внимания – романы очень непохожих авторов – Ж.-П. Сартра – одного из властителей дум прошедшего столетия, создателей французского экзистенциализма, чье имя долгие годы было символом протестного движения интеллигенции, лауреата Нобелевской премии, и Ф. Бегбедера – современного популярного писателя – лауреата премии Ренодо – второй по авторитетности после Гонкуровской, имеющего репутацию «блестящего современного романиста», выразителя и творца не элитарной, а массовой литературы, романы которого для французских интеллектуалов и университетской критики просто «не существуют» [7]. Может показаться, что само сопоставление Сартра и Бегбедера

*Об изучении жанра во французском литературоведении см.: Genon A. Les coulisses de l'autofiction // Электронный ресурс / A. Genon – Режим доступа: http://www.fabula.org/revue/docu,ent3146.php.

**См. главу об автобиографическом романе в замечательной монографии: Шевякова Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы / Э.Н. Шевякова. – М., 2009. Интересный теоретический и историко-литературный материал об автобиографическом романе содержит докторская диссертация Е.М. Болдыревой Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма. Ярославль, 2007.

некорректно – в силу различия масштабов авторских дарований, роли в истории литературы и культуры, – однако подобное сравнение имеет и свои преимущества, резче высвечивает типологические черты каждого из романов, позволяет увидеть некие общие закономерности развития жанра.

Если Сартр озаглавил свою книгу «Les Mots» (1964) «Слова» – в русле ключевых исканий гуманитариев XX в., то Бегбедер – «Un roman français» – «Французский роман» (2009), уже выбором названия подчеркивая установку на универсальность своего жизненного опыта как опыта, хоть и частного, но в то же время всеобщефранцузского. Название и в первом, и во втором случае не акцентирует автобиографическую доминанту, но тяготеет к обобщению – в первом случае, философскому, во втором – социокультурно-общественному.

Почти полвека разделяют эти романы, однако пропасть между ними столь велика, что, кажется, они принадлежат к разным культурам, но это феномен не только творчества названных романистов, но и времени, которое они выражают, перемен, которые с тех пор произошли.

Бегбедер, подобно автору «Слов», начинает свой роман как ретроспективно-автобиографический, семейный, тоже прочерчивает генеалогию и уклад своей семьи – сквозь историческое время, сравнивает свой возраст с возрастом своего прадеда – капитана Тибо де Шантенье. Сообщая, что ему было 37 лет, когда 25 сентября 1915 г. ему предстояло погибнуть, между долиной речки Шампани и опушкой Аргоннского леса, напоминает о грязном месиве и непрестанных дождях, о которых писали, изображая первую мировую войну, и Ремарк, и Хемингуэй, и А. Барбюс, вплетая иронию в патриотический мотив героически и бессмысленно погибшего предка, цитируя «Песню Жирондистов»: «Смерть за Отчизну! Разве есть удел прекрасней и достойней!?» [8, с. 10] … Бегбедер пишет: «Франция отдала ему приказ умереть за нее. Точнее говоря, Франция отдала ему приказ покончить с собой – и в этом есть странная перекличка с современностью» (10). Так долг и подвиг далекой первой мировой ассоциируются с самоубийством, ставится под сомнение сама идея подобного подвига. Для писателя важно – на протяжении всего романа устанавливать такие переклички. В стилистике современного самоощущения военно-патриотические мотивы первой мировой превращаются в иронически оцениваемую жертвенность. Прадед упомянут как потомок крестоносцев, который был «обречен повторить подвиг Иисуса Христа – отдать свою жизнь ради других» (10). В разработке этой темы – иронически переосмысливаемый и разрушаемый пафос: «Я веду происхождение от доблестного рыцаря, распятого на колючей проволоке в Шампани» (11). Бегбедер не столь многозначен, не столь полифоничен – по богатству и разнообразию звучащих мотивов, как Сартр, но не менее ироничен, культурное пространство его детства гораздо уже, беднее, в то же время он более романичен, отчетливее, доступнее прорисовывает свою мысль. Каждый из писателей намечает историческую канву, на которой будет вырисовываться картина времени и жизни героев.

Оба романа посвящены детству, но если экзистенциалист Сартр хорошо помнит его, иронически воскрешает, с подчеркнутой насмешкой показывает, как сквозь культивируемую ложь деформировалась и формировалась личность ребенка, то для Бегбедера поначалу детство – «белое пятно», оно вовсе не существует, начисто стерлось из памяти. Процесс развертывания сюжета состоит в том, чтобы заставить его возникнуть. С этим связана центральная, событийная и как будто бессобытийная тема – ребенка и детства, увиденных через десятилетия прожитой жизни 42-летним автором.

Исходная точка воспоминаний – парадокс: «Детства своего я не помню. Когда я в этом признаюсь, мне никто не верит» (16). Герой отделен от «всех» и всем противопоставлен, его отличие связано не с исключительным достоинством, а с исключительным недостатком. Широко используемый массовой литературой прием амнезии* приобретает жанровую семантику, повествователь всматривается в свое прошлое, с трудом воскрешает эпизоды – не в хронологической последовательности, а выборочно и как будто случайно, пе-

*Прием амнезии широко использует современная массовая литература. См.: Чехонадская С. Амнезия / С. Чехонадская. – М., 2007; Тейлор С. Амнезия / С. Тейлор. – М., 2008; Пименов Р. Амнезия / Р. Пименов. – М., 2008. Блестяще иронически, в другом контексте этот прием обыгрывает П. Зюскинд в эссе «Литературная амнезия» (1986).

ремежая их с переживаниями и картинами пребывания в тюрьме, взрослой жизни – «сейчас».

Проблема памяти в автобиографическом романе – это проблема личностной и общественной идентификации, структурирующая роман: «Потерявшие память наносят окружающим оскорбление... Как будто можно забывать нарочно! У меня не просто провалы в памяти: роясь в своей жизни, я ничего не нахожу – чемодан пуст» (17). Это не только экзистенциальный, но и культурный вакуум, невозможный для героя «Слов»: «Попробуйте сказать что-нибудь определенное о человеке, который и сам не знает, откуда он взялся» (17). Исходная позиция та, к которой приходит как к открытию Рокантен, это состояние оборачивается у Бегбедера поисками себя как сущности. Писатель использует модернистскую модель, нашедшую воплощение в «Фальшивомонетчиках» (1925) А. Жида, эпатировавшего современников: герой мыслится Бегбедером как «конструкция на сваях: ни фундамента, ни подпола» (17). Это парение над Землей, это ощущение бутылки, несомой по волнам, дополняется ссылкой на американского художника Кальдера и его движущиеся фигурки («Я – мобил Кальдера»)*. Так возникает представление не о личности, обладающей этическим, эстетическим сознанием, а некой упрощенной конструкции, среднем массовом человеке, хамелеоне, который предпочитает слиться с ландшафтом: «Хочешь добиться любви – забудь свою личность, стань тем, кто нравится другим» (17). Это та основа, которая определяет одну из стратегий современного массового сознания, массовой литературы. Автор многих романов, рисующих подобных персонажей**, Бегбедер в своем автобиографическом произведении ставит диагноз такому герою – выразителю болезни потребительского века. Склонный к публицистическим экскурсам и зарисовкам, он обобщает исторический опыт ушедшего столетия: «…если первое Освобождение (1945) подготовило почву для религии комфорта, то второе (1968) воспитало жадных и ненасытных искателей наслаждения. А у потомков этих дважды освобожденных взрослых сам собою развился страх перед свободой» (243). Во «Французском романе» писатель не эстетизирует это поколение, а ставит ему неутешительный, хотя и сочувственный диагноз, обнаруживая то, что скрыто за внешне не очень приглядной оболочкой, – еще более или столь же неприглядное содержание.

Внутренний пафос изображения детства и у Сартра, и у Бегбедера связан с традиционным жанровым мотивом – отрицанием лжи и лицемерия, которые опутывали детство. Во «Французском романе» эта тема звучит в истории разошедшихся, меняющих любовников родителей, стремящихся все скрыть от своих детей. Если в романе Сартра речь идет о выработке и сохранении личностного начала, об упорном стремлении ребенка – не только нравиться, но и быть, стать самим собой, то у Бегбедера – начиная с раннего детства, речь идет о «дефиците самосознания» (термин психиатрии, который приводит сам писатель). Оба писателя воплощают ту альтернативу, которая приобрела особую остроту в XX веке и в начале XXI века: выбор между массовым и личностным сознанием. Эта альтернатива имеет свою генеалогию и социально-политический вектор воплощения в обоих романах.

Феномен собственного беспамятства осмыслен Бегбедером без ерничества, полемически заостренно: «Мне никогда ничего не вспоминается, я обманываю самого себя. Понятия не имею, где я был с 1965 по 1980 год: может, по этой причине я сегодня и сбился с до-

*В. Мириманов ссылается на У. Эко, который сравнивает абстрактную живопись и «мобили», с семантическими играми поэзии и музыкальными композициями конца 50-х. Эко пытается выявить общую для них структуру «свободного взрыва», в котором, как он считает, происходит «слияние элементов, подобное тому, которое использует традиционная поэзия в своих лучших проявлениях, когда звук и смысл, условное значение звука и эмоциональное содержание сливаются воедино. Этот сплав и есть то, что западная культура считает особенностью искусства: эстетическим фактом», пишет Эко (Eco U. *L'Oeuvre ouverte* / U. Eco. – Paris, 1965. Цит. по: *L'Aventure de l'art au XX-e siecle*. – Paris, 1988. P. 597).

**В списке его произведений: 1990: Mémoire d'un jeune homme dérangé (Memoirs of a Deranged Young Man), La Table Ronde 1994: Vacances dans le coma (Holidays in a Coma), Grasset, 1997: L'amour dure trois ans (Love Lasts Three Years), Grasset; 2000: 99 francs (Retitled 14,99 euro after the introduction of the euro), Grasset (translated into English as £9.99 by Adriana Hunter); 2003: Windows on the World, Grasset (translated under the same title by Frank Wynne); 2005: L'égoïste romantique (The Romantic Egoist), Grasset;.2007: Au secours pardon, Grasset;. 2009: Un roman français, Grasset

роги. Я все надеюсь, что есть какой-то секрет, какой-то тайный фокус, какое-то волшебное заклинание, – стоит его найти, и я выберусь из душевного лабиринта. Если мое детство не было кошмаром, почему мозг отказывается будить память?» (19). Писатель создает свой вариант поисков утраченного времени, ссылаясь на Пруста, упоминая знаменитое пирожное, сонату, щель между досками во дворе особняка Германтов, возносящими прустовского героя к «молчаливым вершинам памяти», но автор «Французского романа», как и его герои, принадлежит другой эпохе, исповедует иную эстетику – все персонажи его книг, как он сам пишет, «люди без прошлого, они принадлежат сиюминутности, выхвачены из лишенного корней настоящего – призрачные обитатели мира, где чувства эфемерны, как бабочки, а забвение служит обезболивающим» (18). В этом контексте аристократизм происхождения автора-повествователя – рудиментарный элемент исчезнувшей культуры. Преодоление амнезии рассматривается как способ построения и обретения собственного прошлого, но и восстановление связи времен.

Постмодернистское сознание во «Французском романе» стало предметом аналитической рефлексии. Опираясь на эстетический опыт предшественников, писатель отыскивает ту личностную модель, ту жизненную, биографическую почву, из которой выросло это сиюминутное сознание, – потребность раствориться в настоящем и забыть свое прошлое. Он отыскивает корни в биографии прадеда, не успевшего осознать свою принадлежность к «потерянному поколению», в массовой культуре, в том изобилии атрибутов технического прогресса, который проник во все поры бытия, заслонил что-то более существенное, – в своем детстве, насыщенном этим изобилием, – и во лжи, которая скрывалась за ним, скрывалась за видимостью счастливой семьи.

В «Словах» искусственная, клишированная, книжная реальность, воплощенная в опыте семейных традиций и отношений с дедом, противопоставлена реальности взрослой – самооценке и оценкам взрослого повествователя – Сартра. Герой Сартра продирается к реальности через мир книг и слов. У Бегбедера – из искусственной реальности потребительского мира мобилей.

Ребенок Бегбедера живет в обществе, в котором стирается противоречие между священным и профанным, разрушено представление о чуде: «Буржуазность отныне ассоциировалась с наслаждением, и даже католицизм уже не запрещал удовольствие. Наконец-то из жизни уйдет ответственность и главным в ней будет сексуальное удовлетворение» (245). Вместо сартровских книг – у Бегбедера набор для лепки «Масо», наборы «Химик-2000» и «Лего», и солдатики «Airfix», и электрическая железная дорога «Marclin», мобили Кальбера… В обществе «неограниченного потребления и американской роскоши» одиночество «полноценно компенсировано игрушками и рожками с мороженым» (245). Ту же компенсаторную роль играют наркотики. В недавнем московском интервью Бегбедер сказал: «Наркотики – это метафора современного общества, в котором все ищут сиюминутных удовольствий и возможность уйти от действительности» [9].

В отличие от Сартра, погружающегося в сложность и противоречивость действительности, ищущего смыслы преодоления, Бегбедер ищет объяснительные и даже оправдательные модели. У героя-повествователя есть обширная эрудиция, но нет глубины, есть осознание неблагополучия общественного устройства, но нет мужества и желания что-либо изменить, есть понимание, но нет внутренней нравственной опоры, его поиски «подлинного» детства неуверенны и окрашены компромиссом.

И все-таки Бегбедер не останавливается на констатации неблагополучия, он находит хрупкую гармонию, идеальное начало – в любви к дочери, в тех камешках, метать которые по касательной к водной поверхности его учил дед, а теперь, в конце романа, – он учит тому же свою дочь – камешки, которые говорят о том, что «по воде можно ходить» (316). Так возникает элемент сакрализации духовного опыта и надежда – как предощущение счастья, как осторожное признание, что оно все-таки возможно. Этот мотив звучит глубже, чем мольба о чуде – чтобы прошлое выступило на страницах книги, «как очертания картинки на полароидной пленке» (23). В подобной метафоре технического прогресса плоский смысл, по счастью, в романе Бегбедера есть не только мобили, «Лего» и полароидная пленка, в нем существует чудо – любви к своему ребенку.

Область поэтического во «Французском романе» связана не только с мотивом любви, но и с культурной памятью – миром поэтических аллюзий и ассоциаций. Так, пятая глава «Арестантские лохмотья» перекликается с «Алкоголями» (1913) – «Зоной» Аполлинера или «Свободой» П. Элюара: «Это тебя я искал…» следует целая страница – перечень (в шумных подвалах, на площадях, в море лиц, под мостами из света, в глубине безнадежно пустых глаз, среди зеленых мусорных баков, среди разбитых звезд…) – и, окольцовывая текст, звучит завершающая часть фразы: «мое потерянное детство» (31).

Литературный и биографический контекст «Французского романа» расширяется благодаря тюремному испытанию, заставляющему героя вспомнить о Бодлере, Уайльде, Достоевском. Современность аккумулируется в нескольких проведенных в тюрьме драматически переживаемых днях, воскрешающих воспоминания о детстве, в подчеркнутом несходстве своей неприкаянности с «буржуазным» успехом представленного к ордену Почетного легиона брата.

Современная тема фактографична и утрированно эксцентрична, она связана с арестом писателя за употребление наркотиков, с пребыванием его в одной, затем другой парижской тюрьме. В этих сценах появляется привычный герой Бегбедера, с его истеричностью, паясничаньем, нагнетанием и осознанием собственного страха, – и в то же время возникают отголоски того, о чем писал еще Гюго в «Одном дне приговоренного к смерти» – темы бездушия государственной машины, безликого и безличного насилия над слабым и оступившимся человеком. В этих сценах, перемежающих воспоминания о детстве, звучит социальный, протестный пафос, в котором есть публицистическая обнаженность, но нет глубины. Тюрьма – это его, Бегбедера пограничная ситуация, в которой он наблюдает за собой, и в то же время – в широком смысле – это современная Франция – такая, какой он ее видит с позиции заключенного, страшащегося, что заключение, превращающее его (а ведь он помнит о своем аристократическом происхождении) в жалкое вонючее животное, может продлиться целый год. Успешный писатель Бегбедер вписывает себя в традицию «проклятых» поэтов предшествующих эпох. Но он знает, что выпавшее на его долю – по собственной глупости – испытание невсерьез. Позднее, в своем московском интервью, ссылаясь на многих великих, прошедших через опыт тюрьмы, Бегбедер с юмором и самоиронией произнесет: «Арестуйте меня и отправьте в Сибирь на долгий срок. Может быть, тогда я, наконец, напишу великий роман, которого ждет весь мир, и получу Нобелевскую премию» [10].

В «Словах», как и во «Французском романе», перед нами – детство, описанное с любовью и иронией. В этом сложном сплаве смыслы рождаются в пересекающихся, скрещивающихся лучах памяти прошлого и современной интерпретации – «Я» ребенка и «Я» взрослого, расставшегося с иллюзиями или воскрешающего их, переживающего необратимость времени, обнаруживая характерное для автобиографических произведений слияние иронии и ностальгии. Поиски утраченного и преодолеваемого времени оборачиваются новым сотворением его. В «Словах» это «одновременно сатирический миф о детстве и религиозном служении литературе (la religion de la littérature)*. Во «Французском романе» – ироническое развенчание мифа о счастливом детстве в обществе потребления, не изобретшем рецептов от одиночества, не давшем ответов на вопросы, «кто мы и зачем мы живем». Парадигма переосмысления возникает из испытания, «здесь» и «сейчас» выпавшего герою.

Экзистенциалистская ирония Сартра заостряет конфликт обывательского, «филистерского» мира, живущего в атмосфере иллюзий, и индивида – персонажа исключительного, который выпадает из этого мира, – осознает свою сущность. У Бегбедера абсурд не следствие, а предпосылка, с ним не борются, а, иронизируя, примиряются. «Моя книга – это сатира и карикатура, антиутопия, гротескная картина наихудших пороков нашего мира, который я хорошо знаю», – говорит он. Но Бегбедер лишь косвенно, подтекстово ставит перед читателем вопрос о необходимости выбора, поисков смысла жизни.

*О связи иронии и ностальгии см.: Pierre Schoentjes: Электронный ресурс / Pierre Schoentjes. – Режим доступа: http://www.fabula.org/colloques/document1042.php; см. также: Atelier de théorie littéraire: Génétique et autobiographie 1 – Jean-Paul Sartre. Philippe Lejeune. Génétique et autobiographie.

Ирония – основополагающий инструмент философского и эстетического мышления Сартра, искания истины. Ирония Бегбедера – не философская, а социально-психологическая, направлена на себя и сложившиеся устои жизни. Сартровская ирония подхватывает романтический контраст исключительного и обыденного, «безусловного и обусловленного», пошлого и духовного, бегбедеровская – связана с постмодернистской традицией всеобщего обесценивания ценностей. В то же время у обоих от мечты и идеала остается вектор, след, в одном случае едва, с трудом отыскиваемый, в другом – остро ощутимый.

Романы Сартра и Бегбедера располагаются в различных координатах. Сартр – философ, интеллектуал, погружен в неисчерпаемость и бесконечность культуры. Бегбедер не апеллирует к интеллектуализму, задает вопрос: «Неужели моей книге суждено стать исследованием бесцветной пустоты, чем-то вроде спелеологической экспедиции в глубины буржуазной нормы, репортажем на тему обыденного существования среднестатистического француза» (21). Писатель высказывает то, что представляется ему не очень радостной истиной. Подспудно и тревожно звучит незаданный вопрос: за что гибли, приносили себя в жертву многие поколения, где же то, к чему была устремлена великая истории великой Франции на протяжении многих веков. Бегбедер недаром называет свой автобиографический роман антиутопией.

Антиномия утопии-антиутопии в разных пропорциях и соотношениях всегда сопровождает автобиографический роман. Художественное «я» повествователя по-особому дистанцировано от обоих – и героя, и читателя. Повествовательная стратегия неизбежно включает процесс становления героя, и поэтому автобиографический роман обнаруживает свою генетическую и структурную связь с воспитательным, социально-психологическим, философским и историческим романом... Это всегда роман о времени, – не только о «себе».

Автобиографический роман и Сартра, и Бегбедера ретроспективен – обладает особой оптикой, постепенно дезавуирует, «дематериализует» героя, превращаясь в формируемое на глазах читателя новое воспринимающее и воспринимаемое пространство – «я-сознания» – романной жизни героя. Это роман – не столько поисков утраченного времени, сколько обретения нового. Сартр и Бегбедер обозначили разные типы и векторы развития этого жанра, личностного и общественного сознания во Франции XX в. и начавшегося XXI в.

Список использованной литературы

1. Подорога В.А. Человек без кожи / В.А. Подорога // Социальная философия и философская антропология. – М.: ИФ РАН, 1995. – С. 212–271.

2. Лотман Ю.М. О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 432–438. – Режим доступа: http//vivovoco.rsl.ru

3. Merlant J. Le roman personnel de Rousseau à Fromentin / J. Merlant. – Paris: Hachette, 1905. – 424 p.

4. Gasparini Ph. Est-il «Je». Roman autobiographique et autofiction // Электронный ресурс / Ph. Gasparini. – Режим доступа: http://www.fabula.org/actualites/article7805.php

5. Genon A. Les coulisses de l'autofiction // Электронный ресурс / A. Genon. – Режим доступа: http://www.fabula.org/revue/docu,ent3146.php

6. Olsen Jon-Arild. L'Esprit du roman. Œuvre, fiction et récit Entretien avec Jon-Arild Olsen // Электронный ресурс / Jon-Arild Olsen. – Режим доступа: http:/www.vox-poetica.org/t/lna/index2.html

7. Marcoux-Chabot Gabriel. Frédéric Beigbeder et ses doubles // Электронный ресурс / Marcoux-Chabot Gabriel. – Режим доступа: http://www.fabula.org/actualites/article26363.php

8. Бегбедер Ф. Французский роман / Ф. Бегбедер. – М.: Иностранка, 2010. – 320 с. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

9. Гликман К. Французский сентиментализм Бегбедера // Электр. ресурс / К. Гликман. – Режим доступа: http://www.ozon.ru/context/detail/id/5185003/

10. Коваленко Ю. Фредерик Бегбедер: Арестуйте меня и отправьте в Сибирь // Электронный ресурс / Ю. Коваленко. – Режим доступа: http://www.peoples.ru/tv/begbeder/interview3.html

У статті досліджується ґенеза автобіографічного роману. На матеріалі творів Ж.-П. Сартра «Слова» та Ф. Бегбедера «Французький роман» виявляється специфіка розвитку жанру автобіографічного роману у французькій літературі.

Ключові слова: автобіографічний роман, романний досвід, біографічний матеріал, автор, герой, жанрова семантика.

The article investigates the genesis of the genre of autobiographical novel. On the basis of J.-P. Sartre's «The Words» and F. Beigbeder's «A French Novel» it reveals the specific character of development of the genre of autobiographical novel in French literature.

Key words: autobiographical novel, novel experience, author, hero, genre semantics.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

А.В. ЛЕДЕНЕВ,
доктор филологических наук,
профессор кафедры истории русской литературы XX века
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

МОТИВ ВОПЛОЩЕНИЯ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

В статье анализируются художественные функции мотива воплощения в романе В. Набокова «Защита Лужина» и противоположного ему по смыслу мотива бездны. Последний из них связывается с переосмыслением Набоковым творческого наследия Л. Андреева.

Ключевые слова: мотив, тематический узор, аллюзия.

Первым крупным достижением Набокова-романиста, как известно, стал его третий по счету русский роман «Защита Лужина». Он заставил говорить о его авторе как о главной надежде русской литературной эмиграции. Правда, в современной писателю эмигрантской критике роман вызвал разногласия по поводу его важнейших стилевых качеств.

По мнению В. Вейдле, при наличии в романе большого количества «отступлений» от линейного сюжета, все они в итоге «оказались необходимыми для внутреннего повествовательного ритма, очень тонко соблюденного автором, вследствие чего не внешние события первенствуют в романе, а нарастание его тайной мелодии, – не фабула, а судьба» [1, с. 60]. Вейдле подметил «музыкальные» атрибуты романной стилистики Набокова – ритм и лейтмотивное развитие «тайных» мотивов. Почти противоположную оценку дал «Защите Лужина» Г. Адамович, отказавший роману именно в «музыкальности»: «Это вещь бесспорно талантливая, местами блестящая, почти всегда остроумная, но более замечательная и более занимательная внешне, чем внутренне. Она как бы лишена «музыки». Ее читаешь скорее с любопытством, нежели с подлинным интересом» [1, с. 61].

Вопрос о том, кто был ближе к пониманию набоковской поэтики в этом обмене критическими суждениями – Вейдле или Адамович, – сегодня прозвучал бы сугубо риторически. Чтобы почувствовать правоту В. Вейдле, достаточно наугад раскрыть роман и прочитать, например, такое предложение: «Был з**а**пах л**а**дана, и гор**я**чее падение восковой к**а**пли на кост**я**шки руки, и т**е**мный, мед**о**вый л**о**ск **о**браза, ожид**а**вшего лобз**а**ния» [2, с. 104]. Помимо выразительных ассонансов на «а» и «о» здесь значима окольцовывающая предложение неточная (включающая слоги-«перевертыши») составная рифма: *был за*пах – *лобза*ния.

Однако звук и ритм в романе Набокова – не просто стилистические «украшения», но важнейший «строительный» материал композиции, интенсивно влияющий на продуцируемый текстом смысл. Этот смысл, как и в лучших образцах поэзии начала XX века, неотделим от звука и ритма, точнее говоря, неразлучим с ними. В предисловии к английскому переводу романа Набоков указал на то, что фамилия главного героя «рифмуется со словом “illusion”» [3, с. 52].

© *А.В. Леденев, 2011*

Принцип ритмически организованной «рифмовки» компонентов текста заявляет о себе с самых первых его страниц. Роман начинается мотивом именования героя. Фамилия «Лужин» повторена в первых двух предложениях четырежды, а вскоре – на следующей странице – отзывается «внутренними рифмами» в эпизоде диктовки отца: «И сын писал, почти лежа на столе…, и оставлял просто пустые места на словах “ложь” и “лож”» (6). То, что кажется поначалу второстепенной сюжетной подробностью, получит к финалу книги полновесное смысловое обеспечение.

Подобно тому, как маленький Лужин саботирует навязанное ему отцом орфографическое упражнение, он будет на протяжении всей жизни последовательно уклоняться от исполнения «нормальных» человеческих ролей – ученика, сына, мужа – принося все это в жертву тому, что станет для него единственно значимой реальностью – шахматной игре. Неслучайна в этой связи и безымянность Лужина на протяжении всего повествования: имя и отчество «Александр Иванович» – как знак социализации – будут произнесены, когда его самого уже не будет на свете. Это значимое зияние, маркированное «пустое место» сигнализирует о том, что полного воплощения героя в «нормальную» жизнь, в «коммунальную» реальность так и не произошло.

Между тем именно *мотив воплощения* (как и в дебютном для Набокова романе «Машенька) – один из центральных в «Защите Лужина», где он звучит в нескольких образно-семантических вариациях, то сопутствующих, то противодействующих друг другу. Каждый из близких Лужину персонажей романа проецирует на него собственные жизненные ожидания, в каком-то смысле пытается подчинить его своей «творческой» воле.

Так, отец мечтает о том, что мальчик будет развиваться в соответствии с его, отца, прекраснодушными представлениями об идеальном ребенке и превращает его в беллетристического «Антошу». Антрепренер Валентинов пытается уговорить его сыграть одну из проходных ролей в снимаемом фильме. Невеста Лужина видит в нем загадочного, но житейски беспомощного великана, которого можно сравнить с «гениальными чудаками, музыкантами и поэтами» и которого необходимо окружить заботой, как это делали тургеневские девушки. Одним словом, каждый – в соответствии с собственным представлением о Лужине – пытается помочь ему «обрести себя в жизни», а на самом деле – окончательно воплотиться в той или иной мифической роли. И всякий раз воплощение оказывается ложным, а разнообразные версии «настоящего Лужина» – иллюзорными.

Сам Лужин, кажется, только и делает, что пытается убежать от навязываемого ему общения, спастись от непредсказуемой своим хаосом реальности, выпасть из пут непонятного ему, а потому травмирующего его психику человеческого маскарада. И, кажется, сама судьба идет ему навстречу, помогая обрести восхитительную «защиту» от реальности, найти изолированную от нее сферу свободного творческого самопроявления. В том, как переданы в романе «тихие ходы», своеобразная «тайная партитура» судьбы, приобщающей Лужина к миру шахмат и дающей ему возможность проявить свои творческие задатки, а позднее приводящей его к жизненному краху, ярко проявились композиционные принципы Набокова.

Лужин-игрок стремится справиться с жизненным хаосом при помощи «шахматных» стратегий – и терпит крах; но автору-творцу удается преобразовать «жизнь шахматиста» в завершенную и самодостаточную художественную картину при помощи имитирующих шахматную композицию приемов. Тем самым в романе параллельно ведутся две «игры»: Лужин живет почти исключительно в мире шахматных ассоциаций; автор же рассказывает о герое, постоянно прибегая к использованию «шахматного кода». Проясняющей образной моделью романной «двустворчатости» может служить сквозной для текста образ складной шахматной доски: увидеть повторяющийся узор ее разметки можно снаружи, но невозможно изнутри, когда створки захлопнуты и все фигуры спрятаны.

Примеров «шахматоцентризма» как ведущей черты сознания Лужина (или, другими словами словами, референтной мании, связанной с восприятием жизни как эпизодов шахматного сражения) в романе множество. Таков, например, «ладейный» мотив, который оказывается одним из слагаемых общего «шахматного» тематического узора книги. Одно из возможных объяснений частотности этого мотива – созвучие английского названия ладьи “rook” и французского обозначения шахматной рокировки “roque” русскому

слову «рок». Кроме того, многообразие именований этой фигуры в любительской практике («тура», «башня», «пушечка») служит писателю источником расширения значений образа, его символизации.

В первый раз мотив ладьи едва различимо звучит, когда речь заходит о том, что маленький Лужин боится выстрелов петропавловской пушки и во время прогулок «путем незаметных маневров» уводит гувернантку «подальше от пушек», на Невский проспект. Образ ладьи неявно присутствует в подробностях пейзажного фона (например, в упоминаниях о многочисленных тумбах, постоянно попадающихся Лужину в его прогулках по городу или вокруг отеля на курорте). Внешние ассоциации с этой фигурой проникают даже в воспоминания героя о пасхальной трапезе: «остаток сливочной пасхи», к которой больше всего тянет Лужина, представлен как «приземистая пирамидка с сероватым налетом на круглой макушке» (22). Наконец, по «роковому» совпадению в фамилии могущественного шахматного оппонента Лужина (Турати) мерцают синонимы «ладьи» и «войска».

Еще важнее всех этих образных метаморфоз, напоминающих о шахматных фигурах, – восприятие Лужиным собственной жизни как шахматной партии. Чего стоят, например, робкие попытки героя объясниться в любви будущей жене: он начинает издалека, окольным путем, с малозначащих проговорок, которые сам уподобляет «тихим ходам» шахматиста. Шахматы поначалу были восприняты Лужиным как обретенный им, наконец, язык объяснения мира, как царство умопостигаемой гармонии, противоположное видимому хаосу окружающей жизни, как главная и неуязвимая «защита» против грубых уколов социальной действительности.

Но долго так продолжаться не может. Когда после смерти отца героя от шахматиста уходит и его антрепренер, оставляя повзрослевшего вундеркинда один на один с реальностью, конфликт между шахматами и жизнью разрастается, приводя Лужина в конце концов к нервному переутомлению. Причина болезни Лужина – несбыточная попытка «перевести» события и факты внешней реальности на язык шахматной нотации и тем самым предсказать течение собственной жизни, в буквальном смысле *преобразовать* жизнь в шахматную партию и тем самым присвоить ее, сделать ее полностью подконтрольной своей творческой воле.

Но герой оказывается неспособным предвидеть все новые и новые каверзы противостоящей ему действительности, которую интерпретирует как некоего могущественного шахматного игрока. В этой связи в текст встраиваются не замечаемые Лужиным аналогии, которые уподобляют персонажей романа (в том числе самого главного героя) определенным шахматным фигурам. Это и есть второй уровень шахматной образности: автор старается говорить на том же, что и герой, шахматном «языке», только занимает более выгодную «смотровую площадку». Он видит больше, чем его герой, а главное – получает в свое распоряжение не отмеренный шахматным регламентом ограниченный отрезок времени, а «вечность».

Вообще говоря, наличие или отсутствие контроля времени – самое важное для Набокова различие между смежными сферами шахматной игры и шахматной композиции, которая всегда интерпретировалась им как «родная сестра» поэзии. Показательно и эстетически значимо в этом отношении внешне «эпатирующее» решение Набокова объединить под обложками одной книги стихи и шахматные композиции (в сборнике «Poems and Problems»). Характерные для поэтики и эстетики Набокова оппозиции «игра – композиция», «линия – спираль», «проза – поэзия», «чтение – перечитывание», «историческое время – вечность», «биография – стиль» – в конечном счете могут рассматриваться как частные проявления (вариации) самой фундаментальной для него мировоззренческой антитезы «жизнь – искусство».

Предельным напряжением памяти и внимания Лужин пытается собрать воедино фрагменты гигантской жизненной мозаики, которая, как он надеется, раскроет ему глаза на смысл затеваемой против него комбинации. Однако его внутритекстовая компетенция неабсолютна, в его знаниях об окружающем мире остаются неустранимые белые пятна. Лужин догадывается о комбинациях «противника» и пытается перехитрить его, сделать собственный, отсутствующий в замысле «судьбы» ход. Но он не знает «языка» этого противника, не знает высших по отношению к шахматам «правил игры». По сути дела он игра-

ет против своего создателя. Иначе говоря, «шахматист» соперничает с «поэтом». В одном из эпизодов романа запись ходов, ведущаяся игроками, названа «шахматными нотами». Можно увидеть в этом сравнении авторское указание на главный принцип построения текста: шахматные образы функционально сближены со словесными лейтмотивами, а подача шахматного материала романа регулируется наложенным на сюжет «музыкальным» ритмом.

Каков же смысловой итог «Защиты Лужина»? Главная ошибка героя романа, роковой изъян его мышления – неразличение игры и жизни. Пытаясь перенести законы шахмат на внешахматную реальность, герой теряет статус творца. Мир шахматного творчества требует от него последовательно «пожертвовать» ближайшим человеческим окружением (отгородиться от сверстников, забыть о родителях, не замечать жены). Но и альтернативный вариант существования (погружение в семейную жизнь, овладение «нормальной» профессией) вынуждает его заплатить непомерно большую цену – отказаться от творчества и, по сути, перестать быть самим собой, шахматистом Лужиным. Трагический финал романа – капитуляция героя-короля. По правилам шахматной игры короля нельзя убрать с доски: следует опрокинуть фигуру, заставив ее упасть на плоские квадраты игрового поля. Кажется, так и происходит в финале романа: сквозь «квадратную ночь» окна, отпустив руки, державшиеся за «нижний край ночи», герой падает – падает туда, где «вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты» (152).

В этом финальном эпизоде в единый тематический пучок собираются ключевые мотивные нити романа; важное место в этом тематическом узоре занимает и мотив бездны, обнаруживающий при перечитывании множественность референций или, иначе говоря, семантическую многослойность и композиционную полифункциональность. В синтагматической «плоскости» текста повторение этого мотива служит композиционным целям связывания, сближения, «рифмовки» разнесенных во времени эпизодов.

Эти эпизоды благодаря общему образному компоненту «обмениваются» значениями, получают мерцающую «символическую» многослойность. Так, например, устанавливается ассоциативная связь между напряженной сценой поединка героя с Турати, когда «в огненном просвете» Лужин видит «что-то нестерпимо страшное», и понимает «ужас шахматных бездн, в которые погружался» – и внешне сугубо «мирным» и не лишенным трагикомизма эпизодом первой брачной ночи: вернувшаяся из ванной жена находит Лужина спящим, а потом выглядывает в окно, чтобы увидеть, как «вдруг все погасло, и была только черная пропасть». С одной стороны, тем самым обнажается условность человеческих представлений о счастье, с другой – вскрывается непомерная жизненная цена того, что в человеческом окружении Лужина воспринимается всего лишь как игра, несерьезная забава.

Мотив бездны служит в романе и иным целям: по мере повтора в тексте этого «смыслового пятна» оно обрастает намеками на литературный контекст, тем самым семантически обогащаясь не только «по горизонтали», но и по «историко-культурной» вертикали. Среди книг, читаемых невестой Лужина, вскользь упоминается пьеса Л. Андреева «Океан». Тем самым читатель отсылается к одному из предыдущих эпизодов романа – к воспоминанию героини о том, как она видела после революции в «еще дачной» Финляндии «знаменитого писателя, очень бледного, с отчетливой бородкой», а потом вновь и вновь вспоминала его заснеженную дачу, «где он и умер», «расчищенную дорожку, сугробы, освещенные электричеством…» (50).

Между этими двумя эксплицитными указаниями на Л. Андреева автор размещает еще одну – гораздо более важную – реминисцентную отсылку, но на этот раз прихотливо замаскированную и связанную с предыдущим появлением писателя в тексте лишь общностью цвето-световых и предметных подробностей. Явившись на приготовленную для Лужина и его невесты квартиру (она оборудована родителями невесты в подчеркнуто «сарафанном» стиле), главный герой с удовольствием разглядывает «люстру с матовыми*, как леденцы, подвесками» и множество «нарядных вещиц», которые сливаются для него «в

*Выбор именно этого цветового эпитета – дополнительная иллюстрация присущего Набокову «поэтического» мышления: даже малозаметная деталь предметного фона соответствует центральной в романе шахматной теме. Другой важный семантический атрибут эпитета, обеспечивающий его уникальную уместность в данном контексте, – непрозрачность (тем самым подсвечивается идея таинственной силы судьбы, неясности для героя ее «умыслов»).

умилительный красочный блеск». В этом намеренно пестром предметном контексте дважды (причем в близком соседстве) упоминается экзотическая деталь: «на желтом паркете… лежала белая медвежья шкура, раскинув лапы, словно летя в *блестящую пропасть пола*» (68; курсив наш – АЛ).

В соседстве с мотивом бездны и в присутствии (хотя и неявном) воспоминаний героини о Л. Андрееве «пропасть пола» оборачивается не только атрибутом комнатного пространства, но и не лишенным мрачной иронии маркером литературной аллюзии. Эта двусмысленная в таком контексте деталь определенно указывает на нашумевший в свое время рассказ Л. Андреева «Бездна», спровоцировавший в критике обсуждение «вопросов пола». В этом рассказе главный герой (на какое-то время утративший контроль над собой и поддавшийся воле инстинктов) воспринимает реальность как «страшный сон».

Еще более важная перекличка рассказа с романом Набокова – в том, что персонажу Андреева, подобно Лужину, кажется, «что когда-то с ним было нечто подобное»; более того, кошмарные события в рассказе Андреева сопровождаются рефреном: «и это уже было когда-то, и это походило на сон». Финал рассказа Андреева явно перекликается с финалом «Защиты Лужина» и не оставляет сомнений в том, что «андреевская» экспрессионистская манера послужила Набокову одним из источников его стилевых решений: «На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его».

На фоне очевидных стилевых параллелей между романом Набокова и прозаическим наследием Л. Андреева (это и контрастная черно-белая раскраска мира в воображении персонажей, и внимание авторов к «смещенным» состоянием их сознания, и общая «фаталистическая» устремленность сюжета к неотвратимому финалу) заметна существенная разница общей «художественной философии» двух писателей.

В «Защите Лужина» итоговое поражение героя – и это отличает финал романа Набокова от концовок рассказов и повестей Андреева – одновременно означает победу его создателя. Лужин как завершенный, окончательно *воплощенный* образ талантливого шахматиста остается в рамках книги – искусно ограниченной вселенной, надежно дистанцированной от внехудожественной реальности. В этом смысле именно автор романа, Сирин-Набоков, дарует своему герою Лужину неуязвимую «защиту» от обыденной реальности, главный атрибут которой – безжалостное время*.

Список использованной литературы

1. Мельников Н.Г. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Н.Г. Мельников. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.

2. Набоков В.В. Защита Лужина / В.В. Набоков // Собрание сочинений: в 4. т. – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – С. 5–154. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

3. Глушанок Г. «Дорогой и милый Одиссей…» / Г. Глушанок // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: антология [сост. Б. Аверин и др.; коммент. Е. Белодубровского и др.]. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 34–64.

У статті аналізуються художні функції мотиву втілення у романі В. Набокова «Захист Лужина» та протилежного йому за смислом мотиву безодні. Останній з них пов'язується з переосмисленням Набоковим творчого спадку Л. Андреєва.

Ключові слова: мотив, тематичний візерунок, алюзія.

The article deals with the basic opposition of two semantic motifs in V.Nabokov's «The Defense» (incarnation vs abyss). The latter is viewed as Nabokov's interpretation of L. Andreev's artistic legacy.

Key words: motif, thematic pattern, allusion.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

*Вероятно, именно это значение заглавия стремился акцентировать Набоков, переводя его на английский одним словом – «The Defense».

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1 – 3.09Г58

В.В. ЛЮБЕЦКАЯ,
кандидат филологических наук,
преподаватель кафедры русской филологии и зарубежной литературы
Криворожского государственного педагогического университета

СТИЛЬ И ЛАД В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ

В статье осуществляется конкретизация особенностей различных теоретико-литературных дискурсов (эйдосного, литературоведческой грамматики и персоналистская теория литературы – выделенные А.В. Домащенко), которые опираются на разные методы. Указывается основное отличие академических теорий литературы от филологической теории, которое кроется в отношении к языку. В границах эйдосного дискурса осмысливается живописный стиль Н.В. Гоголя. Впервые объясняется взаимосвязь стиля и лада, проясняется, как взаимодействует в творчестве Н.В. Гоголя священно-онтологическое, находящееся в ладе, и эстетическое, заключенное в стиле.

Ключевые слова: дискурс, поэтическое представление, художественный образ, внутренняя форма, художественный стиль, живописность, лад.

Обратившись к трем направлениям в современной академической теории литературы – теоретико-литературным дискурсам, предложенным А.В. Домащенко (эйдосная теория литературы, литературоведческая грамматика и персоналистская теория литературы), мы пришли к выводу о том, что каждая из рассмотренных теорий методологична, опредмечивает (каждая по-своему) художественное произведение, и формируется в пределах субъект-объектной сферы. В монографии А.В. Домащенко «Об интерпретации и толковании» постулируется новая филология, которая «начинается за пределами методологизма, субъект-объектной установки, опредмечивающего подхода к поэтическому произведению» [1, с. 33]. Основное отличие академических теорий от филологической теории состоит в отношении к языку, а значит, и в характере онтологии. Филологическая теория воспринимает язык не как предмет, а как онтологическую основу поэтической речи. Как мы знаем, эйдосная теория литературы также онтологична, но онтология там конституируется в сфере представляющего мышления, как и в персоналистской теории литературы, предмет которой «выразительное и говорящее бытие» – все это «метафизическое измерение», но не «фундаментальная онтология». Что же касается литературоведческой грамматики, то она, изучая предмет в его специфике, отталкивается от «наивного» онтологизма, в ней онтологический момент подчинен гносеологическому. Сущность фундаментальной онтологии может быть понята в пространстве «вопрошающего мышления» (по М. Хайдеггеру). Таким образом, «в «филологической теории», поскольку ее сущность определена вопрошающим мышлением, открывается «перспектива для мысли, пытающейся отвечать существу языка» [1, с. 36]. Стоит отметить, что эйдосная теория литературы, оставаясь в границах представляющего мышления и четко их осознавая, может быть направлена на «священно-символический» смысл в художественном произведении, так как субъективированному сознанию может открыться «онтологическая зависимость от трансцендентного начала» [1, с. 59]. Сущность поэтического языка в литера-

© *В.В. Любецкая, 2011*

туроведческой грамматике не раскрывается, так как теория сосредоточена на складывании слов в единства более сложного (предложения) или более простого (звуки) порядка и на поиске значений, порождаемых таковым складыванием. Показательно в этом отношении следующее высказывание Ю.М. Лотмана: «Общеязыковые элементы становятся художественно значимыми, если в их употреблении можно обнаружить определенную преднамеренность...» [2, с. 199]. Изучаемые уровни языка – лексический, грамматический, синтаксический, ритмический, фонологический занимают далеко не последнее место в «развертывании значения», которое и дает «упорядоченность» тексту. Причем, «рассматривая фонологический уровень, мы отвлекаемся от последовательности фонем, обращая внимание лишь на их наличие (для упрощения задачи)» [2, с. 91]. «Персоналистская» теория литературы предлагает «глубокую интерпретацию поэтического языка как высказывания» [1, с. 67]. Художественное произведение предстает для М.М. Бахтина как «целое высказывание», а стиль «неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами» [3, с. 161]. М.М. Бахтин отмечает, что «индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной <из> его целей, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его. В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в различных взаимоотношениях с общенародным языком. Самая проблема общенародного и индивидуального в языке в основе своей есть проблема высказывания (ведь только в нем, в высказывании, общенародный язык воплощается в индивидуальную форму). Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров» [3, с. 163]. Для эйдосной теории литературы сущность языка проявляется поэтически (главный момент в поэтическом представлении – изобразительность, которая является основополагающим свойством художественности), таким образом, в художественном произведении сохраняется символическое присутствие языка. «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова» [4, с. 174]. Данное суждение А.А. Потебни помогает понять, что символичность, **художественность** слова или произведения и есть его онтологичность в «эйдосной» теории литературы, опредмечивающей «внутреннюю форму», трактуемую А.А. Потебней как образ, соответствующий представлению.

В академических теориях литературы постижение природы стиля опирается на привычные категории субъекта и объекта, рассматриваются взаимоотношения личности творца и противостоящего творцу объекта. Обратимся к эйдосному дискурсу как наиболее адекватному для анализа образного, эйдетичного стиля Н.В. Гоголя. Стиль Н.В. Гоголя отличает высокая «картинность» и «художественность», отсюда и необычайная поэтичность произведений писателя. В связи с этим понятным становится утверждение В.Г. Белинского, что если автор «не живописец: явный знак, что он и не поэт». Очевидно, что произведение искусства даже самые возвышенные предметы воплощает в чувственной форме, делая их «ближе к природе», «к характеру ее проявлений», к «ощущениям и чувствованиям» (по Г.В.Ф. Гегелю).

В работах А. Белого, С.Г. Бочарова, И.Д. Ермакова, Ю.В. Манна, В.В. Розанова, А. Терца, В.Н. Топорова, А.П. Чудакова варьируются идеи об астигматизме зрения писателя, о Н.В. Гоголе как *живописце* «мелочей», о склонности Н.В. Гоголя к «гиперболе» (даже в стиле и жанре), к изображению предельных состояний мира и человека. В стилистическом отношении это выразилось в причудливом соединении смелых переходов от возвышенного до простого в одной и той же речи, в сосуществовании одической риторики и библейской традиции с просторечьем, диалектом и жаргоном. Уже в раннем творчестве Н.В. Гоголя ясно видно стремление к созданию «русского национального стиля», в котором гармонично будет сочетание высокого церковнославянского («церковно-библейского» по Н.В. Гоголю) стиля с простонародным, разговорным (сближение на уровне лексики – особые повторения, тавтологические сочетания, фигура усугубления или тождесловия; на уровне синтаксиса – «стилистическая симметрия», характерная для псалмов, цитирование «книг церковных»; риторические приемы). По указанию В. Томачинского, ярче всего эта программа проявилась именно в «Выбранных местах из переписки с друзьями». «Выисканность» го-

голевского слога и его преображающую силу отмечает С.Г. Бочаров. Эта «выисканность» – взгляд «извнутри» и «противувольное» откровение всего и вся, доступное не материальному взгляду, а только взгляду исключительного художника. Следовательно, «живописность» – это не пассивное отображение, не фиксирование действительности («разрисовка деталей» по Г.В.Ф. Гегелю), что никогда и не занимало Н.В. Гоголя, а проникновение в суть самого явления. Обыденное (прозаическое) мышление анализирует и расчленяет тоже, казалось бы, не упуская сущности явления, но оно не соприкасается с истиной, которая, в свою очередь, не формируется, а присутствует изначально и сама формирует. Поэтическое, напротив, объединяет и стоит над объективностью жизни, это «внутренняя» нить, «внутреннее содержание» (по Г.В.Ф. Гегелю).

Несмотря на ряд ценных исследований художественного стиля Н.В. Гоголя, еще не все аспекты данной темы выявлены с достаточной полнотой. Сразу отметим: индивидуальный стиль гениального писателя не сводим к единому определению и направлению, потому мы говорим о его многогранности и многосмысленности. Показательно, что всегда существовало стремление к широкому пониманию стиля писателя. Отчасти различное понимание стиля Н.В. Гоголя обусловлено эпохой «пересекающихся литературных направлений». И потому в поэтическом наследии Н.В. Гоголя можно усмотреть черты классицизма, романтизма, реализма, барокко в их сложном переплетении и взаимодействии. Уже в XIX в. наметились две противоположные концепции «творческого метода» Н.В. Гоголя. Одна из них была представлена В.Г. Белинским, а затем Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым, которые увидели в писателе основоположника и последовательного выразителя русского реализма. Против идей, развитых Н.Г. Чернышевским в своем труде «Очерки гоголевского периода русской литературы», напечатанном в «Современнике» в 1855 г., выступил А.В. Дружинин. В «Библиотеке для чтения» (1856, № 11, 12) он опубликовал статью «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения», в которой нарочито сталкивал гоголевское и пушкинское начала в русской литературе, ратовал за «артистическое» понимание искусства. Другая концепция конца XIX века связывала творчество Н.В. Гоголя с романтизмом – Н. Котляревский, Г.И. Чудаков, С. Шамбинаго. В советском литературоведении доминировала точка зрения на Н.В. Гоголя как на реалистического писателя, вышедшего из романтизма, но «преодолевшего» его (Г.А. Гуковский, В.Ф. Переверзев, Г.Н. Поспелов, М.Б. Храпченко). Закономерно и появление в науке ряда работ, рассматривающих различные аспекты связи Н.В. Гоголя с романтизмом (М.Н. Виролайнен, Т.А. Грамзиной, И.В. Карташовой, Е.А. Смирновой, Н.JI. Степанова). Данные точки зрения актуализируются в нашем литературоведении по сей день. В современном гоголеведении отмечается барочный характер стиля писателя (Ю.Я. Барабаш, П.В. Михед, А.Т. Парфенов, С. Шведова). Ранее исследователи обращали внимание на специфические барочные черты гоголевского стиля, но не оперировали самим понятием «барокко». К примеру, М. Вайскопф пишет, что гоголевский мир раскрывается как «контрастное сочетание статических и динамических элементов во всей их смысловой напряженности». Ю.В. Манн отмечает, что гоголевское творчество – это ряд острейших парадоксов, «совмещений традиционно несовместимого и взаимоисключающего». Для Ю.Я. Барабаша бесспорным является тот факт, что национальные корни гоголевского барокко обусловлены непрерывностью развития украинской литературной традиции. Поддерживает и развивает эту точку зрения и П.В. Михед, говоря об «эстетической природе слова» Н.В. Гоголя: «Діалектний характер гоголівського слова, що виявляється у своєрідному ідіолекті російської мови, зумовлений глибокою вкоріненістю творчості письменника в українській національній стихії, яка саме в мистецтві бароко знаходить своє стильове оформлення» [5, с. 203].

Сформировалась и «особая» отрасль гоголеведения, которая пересматривает устоявшиеся и привычные представления не только о Н.В. Гоголе, но и «о путях развития русского эстетического сознания». Как отмечает П.В. Михед, «большинство исследователей склонны говорить о влиянии христианской литературы не только на мировоззренческие позиции Гоголя, но и на его эстетические взгляды, что нашло выражение и в декларациях писателя, и, что гораздо важнее, в стилистике его произведений» [6, с. 38]. Духовная переориентация писателя для многих была сокрытой, потому исследование творческого «перелома» в стиле писателя создает немалые трудности. Осознавая свою ответственность

перед Словом и духовный долг, Н.В. Гоголь был обращен к таинственному зову, и это не случайный эпизод его биографии, а поворотный пункт духовного становления Н.В. Гоголя. Отмечу, что В.А. Воропаев, «сетуя на уровень современных исследований, склонен думать, что осмыслить судьбу Гоголя и его зрелую прозу «может только глубокий знаток как творчества Гоголя, так и святоотеческой литературы, непременно находящийся в лоне Православной церкви» [6, с. 39]. В развитии миросозерцания Н.В. Гоголя многие исследователи совершенно ясно различают два периода – до «религиозного перелома» и после него. Конечно, указать конкретную точку отсчета просто невозможно, потому как событий, способствующих духовному перелому писателя, как внешних, так и внутренних, было достаточно много. «Возрождение Гоголем старых оснований литературы с доминированием учительской традиции многими было воспринято как поиск новых начал словесности», – справедливо замечает П.В. Михед [6, с. 40]. Отметим, что проповедническая традиция существенно влияет на художественную природу последних произведений Н.В. Гоголя (например, обращение Н.В. Гоголя к церковной традиции обозначило в языке некоторые элементы стиля «плетения словес» – по В.В. Храповой) и, безусловно, требует отдельного исследования.

Осмысляя понятие «стиль» в пределах различных теоретико-литературных дискурсов, обратимся и к имени – лад (по А.М. Ремизову), присущему произведениям Н.В. Гоголя, описание которого не поддается логике жестких схем. Для А.М. Ремизова лад – живой первоисточник слова, заключающий всю полноту языка. Остается прояснить взаимосвязь стиля и лада и классифицировать их различные проявления в творчестве Н.В. Гоголя. Рассматривается, как синтезируется в творчестве Н.В. Гоголя священно-онтологическое, заключенное в ладе, и эстетическое, заключенное в стиле. Следующее разграничение представляется актуальным, вот почему мы предлагаем с помощью лада поговорить о сверхчувственной Красоте в произведениях Н.В. Гоголя, находящейся за пределами зрения и умозрения. Разговор о ладе и есть отчасти разговор о новой филологии, сущность которой, следуя рассуждениям А.В. Домащенко, определена вопрошающим мышлением, где «…правит не установка субъективированного сознания, но сам язык» [1, с. 35]. Филологическая теория оставляет в стороне метафизическую проблематику с характерной для нее субъект-объектной схемой (область стиля в академических теориях литературы). Стиль – термин, понимаемый различно в каждой из рассмотренных академических теорий литературы. Лад не мыслится как термин или понятие, потому что «есть более строгое мышление, чем понятийное» [7, с. 217]. Лад мыслится как *присутствие*, потому как «в «ладе» имя» [8, с. 147]. Понятие (термин) и имя, как, соответственно, стиль и лад, невозможно помыслить в пределах одного понимания языка. В ладе имя, «но и в имени лад, – добавляем мы, – если имя это сакральное» [9, с. 300]. «В имени – какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто «субъективном» или просто «объективном» сознании. Имя предмета есть цельный организм его жизни в иной жизни, когда последняя общается с жизнью этого предмета и стремится перевоплотиться в нее и стать ею», – пишет А.Ф. Лосев [10, с. 76]. Мышление, которое руководствуется именами – целокупно, «все, что ему присуще, – не часть целого, но всегда тождественно целому; все его имена… сливаются в одном Имени, поэтому по-разному говорят одно и то же» [11, с. 23]. Единое в Имени не воспринимается как некий объект, его нельзя проанализировать, но ему можно принадлежать. Лад оказывается такой формой *присутствия* и проявления божественного содержания в человеческом слове. Но, как и сакральное имя, лад порожден молчанием, содержащим изначальную полноту смысла. «В глубине сакрального имени, которым впервые было нарушено «священное молчание» (Дионисий Ареопагит) божественной полноты, таится росток того, что мы теперь называем ладом, в музыке ли он проявляется или в поэзии» [9, с. 300].

Первое, что необходимо сделать, вернувшись к субъект-объектной схеме, – отграничить *стиль* от *субъективной манеры*, понять, чем отличается одно от другого. В книге А.Ф. Лосева рассматриваются две античные концепции «стиля». Платоническая концепция – естественное развитие греческой концепции «логоса», «в котором идея совершенна как по Содержанию, так и по Форме». То есть когда есть мысль (содержание – Что?) и преданная существенная для нее форма (Как?), появляется стиль. Мысль и форма – неделимое целое [ср. в Ев. от Иоанна: «В начале было Слово…» (Ин. 1, 1:5)]. Таким образом, ста-

новится понятна одна из базовых характеристик стиля – необходимость – «идея перестает быть собою, если будет выражена другими способами» [12, с. 28]. Всякое изменение формы вызывает изменение в содержании. Результат присутствия стиля в произведении для А.Ф. Лосева – «единственность, неповторимость и необходимость». Отсутствие стиля или присутствие «бесстильности», отмечает А.Ф. Лосев, понимается критиками-платониками как *манера, маньеризм или риторика.* Исследователь фиксирует, что «автор пытается достичь состояния вдохновения, подражая вдохновенному произведению (Стилю), своему собственному или чужому» [12, с. 28]. Перед нами сущностное понимание стиля, по указанию А.Ф. Лосева, здесь можно говорить о духе, душе или создании. Существовало и другое – аристотелевское понимание стиля (общее понятие), которое сравнимо теперь с манерой или способом. Важно учитывать оба понимания для уяснения самого понятия «стиль».

Для разграничения понятий «манера» и «стиль» обратимся к статье И.В. Гете «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788 г.), где четко обозначаются три творческие ситуации:

1) «простое подражание природе» предполагает обращение к «неподвижному» объекту (то есть изолированному элементу или части природы). Художник копирует наглядные, непосредственно воспринятые им внешние формы. Его работы будут отличаться особой правдивостью, станут «уверенными, сильными, разнообразными»;

2) следующая творческая ситуация – «манера», когда сложный, состоящий из многих деталей объект постигается художником, который придает предмету характерную форму своей личности. «Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму» [13, с. 26]. И.В. Гете далее утверждает: «…и вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно… Каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить» [13, с. 27];

3) стиль предполагает духовное постижение объекта; улавливается сам принцип порождения вещей; созерцание и изучение «частностей» сочетается с самовыражением созерцателя: «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано их распознавать в зримых и осязаемых образах» [13, с. 30].

«Простое подражание» – первый художественный метод. Он для И.В. Гете слишком объективен и ничего не говорит о субъективных намерениях художника. «Манера» – слишком субъективна и даже произвольна. В «стиле» происходит соединение объективного и субъективного методов. Стиль – это принципиально ценностное понятие, которое характеризует эстетическое совершенство, «высшую степень, которой искусство может достичь» (по И.В. Гете); стиль – это и внешняя выразительность, и неотрывный от нее глубокий внутренний смысл. А.Ф. Лосев считает, что И.В. Гете понимает стиль «скорее онтологически, чем чисто художественно». Действительно, стиль И.В. Гете понимает как возможность и необходимость в отражении не только «социально-исторического», но и «космического» бытия, где по самому существу невозможно разделить субъект и объект; нет уже сферы субъекта и отвлеченной сферы объекта. Такое понимание стиля кажется глубоким и точным, не только онтологическим, но и художественно-эстетическим (онтология у И.В. Гете находится в границах эстетического, говорит он о «зримых и осязаемых образах»). Мы определили, что стиль литературного произведения есть факт, он исторически обусловленное, но при этом и индивидуальное явление; стиль одушевляется «чувством» и «мыслью» поэта, именно благодаря стилю мы можем говорить о своеобразии поэтического творчества, о его художественных достоинствах, в нем сходятся «традиционное» и «новое»; стиль – «наивысшая независимость изображения от всех субъективных и всех объективно-случайных определений» [12, с. 44].

Как отмечают многие исследователи, чистая объективность изображения есть существо хорошего стиля – высшее начало искусства. Например, Ф. Шиллер пишет об этом так:

«Большой художник, можно сказать, таким образом, показывает нам предмет (его изображение вполне объективно), посредственный показывает самого себя (его изображение субъективно); плохой показывает свой материал (изображение определяется природой посредника и границами личности художника)» [12, с. 44]. Оказывается, там, где изображаемое дано так, «как будто никакая личность его не изображала», присутствует подлинный стиль. Г.В.Ф. Гегель, рассматривая искусство диалектически, категорию стиля «не может найти ни в субъективных процессах, ни в объективности изображения», по утверждению А.Ф. Лосева. Первоначально Г.В.Ф. Гегель акцентирует субъект, создающий оригинальную художественную действительность. Эту субъективную действительность Г.В.Ф. Гегель называет *манерой,* которая, являясь «подлинной», должна избегать субъективной ограниченности и «так расширяться в самой себе, чтобы нельзя было такого рода специальным способом трактовки омертвить и превратиться в голую привычку» [14, с. 301]. «Высшая ступень» манеры более «общим образом» должна держаться природы предмета и «уметь усвоить себе этот более общий способ трактовки, как это влечет за собою *понятие* предмета» [14, с. 301]. Переходя к созданной оригинальной действительности, ставя на ней логическое ударение, Г.В.Ф. Гегель говорит о стиле как о «субъективно-оснащенной объективной предметности». Но на противопоставлении манеры и стиля он не останавливается, и субъективно-объективное тождество превращается у Г.В.Ф. Гегеля в «оригинальность», тождественную «истинной объективности» и соединяющую в себе то, что вытекает из требований самого предмета, *таким* образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому» [14, с. 303]. Категориальные характеристики: манера, стиль, оригинальность вскрывают полноту художественного творчества. У И.В. Гете и Ф. Шиллера стиль есть субъект-объектное тождество, где сливаются творческий субъект и творчески созданный объект (стиль – высшая реальность). Для Г.В.Ф. Гегеля, как считает А.Ф. Лосев, «стиль некоторого рода предметность», противостоящая субъективному (хотя и гениальному) творчеству [12, с. 80]. При этом учитывается индивидуальное влияние художника на созданный объект. Но высшую реальность Г.В.Ф. Гегель, согласно А.Ф. Лосеву, усматривает не в стиле, а в оригинальности художественного произведения, где полностью сливается художественно-творческий субъект с художественно созданным предметом (что в данном случае первично – художник-создатель или художественное произведение, определяющее творческую фантазию художника, остается под вопросом).

Скорее всего, оригинальность у Г.В.Ф. Гегеля не противопоставляется стилю, а проявляется через него. Первоначально он определяет различие между «голой манерой» и «оригинальностью». «Манера представляет собою лишь частные и вследствие этого случайные своеобразия художника… Она носит субъективный и частный характер, лишь внешние стороны формы» [14, с. 300]. Стиль же определяет законы художественного воплощения, здесь недопустим художественный произвол. И наконец, оригинальность, как пишет Г.В.Ф. Гегель, «состоит в том, что художник… соблюдает закон стиля, но также субъективно вдохновенен, благодаря чему он, вместо того чтобы всецело отдаваться манере, избирает сам по себе разумный материал и, руководясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, оформляет его столь же в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, сколь и в соответствии с понятием идеала» [14, с. 303]. Художественное произведение – создание «единого духа», но дать волю собственному капризу – значит «обойти» оригинальность и заменить стиль плохой манерой или виртуозной техникой. Бездушность и бессмысленность голой техники и самодовлеющей виртуозности есть плохое искусство, а может, и вовсе не является искусством. Значит, оригинальность исполнения предполагает духовную высоту, а стиль является выразителем художественной силы.

Очевидно, что если смотреть на язык не как на «материал», но как на явление онтологическое, то и понятие «стиль» стоит рассматривать по-другому. В определении стиля и у А.Ф. Лосева синтезируется священно-онтологическое и эстетическое, для нас это разграничение актуально, поэтому мы говорим о разности стиля и лада. К «простому подражанию природе», «манере» и «стилю» мы добавим лад как наличный и весомый факт художественного целого, который или есть, или его нет, а в некоторых случаях его и не может быть, например, в современной ситуации постмодернизма и полистилистики: стирается сама граница между божественным истоком искусства и чистым развлечением, что

является первым признаком разрушения искусства, художника, создающего художественный мир своего произведения, и самого человека. Освобождаясь от всего божественного и благородного, искусство переходит к поиску экзотического, аморального, безнравственного, антисоциального и антирелигиозного. Отказ от традиции ведет к разрушению стиля как эстетического совершенства, присутствие лада в данном случае просто невозможно. Лад не характеризует отдельный творческий субъект, но в ладе личность обретает полноту, соединяясь с началом трансцендентным.

В словаре И.В. Даля «лад» есть мир, согласие, любовь, дружба, отсутствие вражды, порядок; взаимная стройность музыкальных звуков. В «Толковом словаре» С.И. Ожегова «лад» также определяется как согласие, мир, порядок, как образец, способ и ясность (в музыкальном произведении – сочетание звуков и созвучий; «петь в лад» – значит «стройно, в соответствии с чем-либо»). Встречаемся мы с «ладом» и в книге В.И. Белова «Лад: Очерки о народной эстетике», где говорится о «ладности» и «ладе» народной жизни, о ритмичности лада, гармонизирующего миропорядок, о повседневном труде, неотделимом от жизни и наделенном своей эстетикой, о традициях. Но автор намеренно не касается монастырской и пустынножительской трудовой и бытовой эстетики, стоящей особняком, не упоминает о «ладе» как о духовном начале. «Лад (уклад) – не просто некая особенность устройства социальной жизни или быта. Напротив, социальная жизнь или быт того или иного народа целиком определяется искони присущим ему ладом» [9, с. 299]. Народная «первоначальная» поэзия мыслится В.И. Беловым лишь эстетически, и «лад» не проявляется здесь как данность присутствия, имеет священно-символическую, но не священно-онтологическую целость. В сочинении «Сны и предсонья» А.М. Ремизова лад – красота и неуемная энергия языка. «Как беден наш литературный словарь и какие округ пестрые луга слов, – ученые называют областными. Но дело не в слове, пусть без словаря, слова не заглохнут, сбережет корень, и не раз и не одна еще рука украсит венком Россию, и заимствованные с чужого звучат на русской земле по-русски. Дело не в словах, а в словесном ладе. «Лад» – звучание души народа. По складу речи различаешь: вон перс, там индей, гляди Китай, а это немец, турка, француз, а тут англичанин. Для слов всегда найдется слово, а «лад» непереводим. В «ладе» имя» [8, с. 147]. Важное замечание «в «ладе» имя» следует дополнить, потому как и в имени лад, так лад может быть степенью приближения человека к Богу. «В имени, а потом в поэзии как развертывании смысловой полноты имени лад впервые проявляется. Поэзия, стало быть, самая главная скрепа, которой удерживается лад народной жизни. Когда поэзия об этой своей единственной цели… забыла, тогда на смену поэзии пришло поэтическое искусство. Но и поэтическое искусство чего-то стоит лишь тогда, когда оно оживлено… подспудным присутствием лада или… вопиет о его утрате, оставляя заметы в народной душе» [9, с. 298]. Высокое священное начало, содержащееся в ладе, сверхэстетично и требует отдельного разговора. Красота в ладе сверхчувственна, потому что лад – духовен. «Лад – хранимый языком первоисток и неуничтожимая первооснова народной жизни, образующая народ» [9, с. 298]. Лад изначален и символичен. Чистый эмоциональный тон лада – благочестивый, цель его не развлекать, не веселить, не доставлять удовольствие, а приблизить человека к Богу. В творчестве Н.В. Гоголя есть осознание того, что Истина, открываемая милостью Божьей, есть Истина веры, она непогрешима и дает адекватное знание о подлинно реальных ценностях. Для понимания «лада» и связанной с ним онтологической природы поэтической речи вопрошающее мышление становится абсолютно необходимым. В «филологической» теории слышание изначально, «голос важнее, чем видеть» [8, с. 27], но это «вслушивание» в голоса отлично от «персоналистского», потому как М.М. Бахтин ведет диалог по горизонтали, на плоскости, и вертикаль у М.М. Бахтина тоже диалогична. «Я ничего не могу творить Сам от Себя. Как *слышу,* так и сужу, и суд Мой праведен, ибо не ищу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца» (Ин, 5:30). В *слышу* – Истина, лад, изначальный смысл. Конечно, персоналистская теория литературы знает только «изреченную» истину: «Она выражается в слове. Истина, правда присущи не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному» [15, с. 342]. «Изреченное» познано, это путь к истине, но, согласно Ф.И. Тютчеву, «мысль изреченная есть ложь».

Если дело не в словах, а в словесном ладе, значит, лад «сверхобъективен»; в нем звучит *музыка* (не мирская), и открывает он больше, чем «склад» слов (русская словесная земля – земля чарующих *образов*), в ладе не актуализируется зримое, чувственное представ-

ление (образное, наглядное), вызываемое словом. Стиль в слоге, а лад в складе. Может быть, слова бессильны выразить свет «неба» (вещий голос), но это возможно для словесного лада. Цельность, присущая стилю, не может превзойти сверхчувственности, сверхреальности и внемирской музыкальности лада. Ясность и простота лада есть высший божественный порядок, присущий произведениям Н.В. Гоголя, так как писатель искал ответы на вопросы более важные, нежели проблемы художественного творчества.

Список использованной литературы

1. Домащенко А.В. Об интерпретации и толковании: монография / А.В. Домащенко. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 277 с.

2. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.

3. Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. / М.М. Бахтин. – М.: Рус. словари, 1997. – Т. 5: Работы 1940-х – нач. 1960-х годов. – 731 с.

4. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

5. Михед П.В. Пізній Гоголь і бароко. Українсько-російський контекст: монографія / П.В. Михед. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2002. – 208 с.

6. Михед П.В. Гоголь на путях к новой эстетике слова / П.В. Михед // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1996. – Вип. І. – С. 38–48.

7. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

8. Ремизов А.М. Сны и предсонья / А.М. Ремизов. – СПб.: Азбука, 2000. – 432 с.

9. Домащенко А.В. Лад как присутствие / А.В. Домащенко // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство. – Донецьк, 2009. – Вип. ІІІ. – С. 297–305.

10. Лосев А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М.: Правда, 1990. – 656 с.

11. Домащенко А.В. О целокупном понимании и диалоге / А.В. Домащенко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. – Донецьк, 2009. – Вип. ХХ. – С. 21–29.

12. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – К.: Collegium, Киевская академия евробизнеса, 1994. – 288 с.

13. Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. / И.В. Гете. – М.: Худож. лит., 1975–1980. – Т. 10: Об искусстве и литературе. – 1980. – 512 с.

14. Гегель Г.В.Ф. Сочинения / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1929–1958. – Т. 12: Лекции по эстетике. – 1938. – 471 с.

15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

У статті здійснено конкретизацію особливостей різних теоретико-літературних дискурсів (ейдосного, літературознавчої граматики та персоналістської теорії літератури – виділених О.В. Домащенком), які спираються на різні методи. Відзначається основна відмінність академічних теорій літератури від філологічної теорії, що полягає у ставленні до мови. У межах ейдосного дискурсу осмислено зображальний стиль М.В. Гоголя. Вперше пояснюється взаємозв'язок стилю і ладу, з'ясовується, як взаємодіє у творчості М.В. Гоголя священно-онтологічне, що міститься в ладі, і естетичне, що знаходиться в стилі.

Ключові слова: дискурс, поетичне уявлення, художній образ, внутрішня форма, художній стиль, зображальність, лад.

The concretization of the features of various literary-theoretic discourses (eidos literature theory, literary grammar and personalist literature theory selected by A.V. Domaschenko) which lean on different methods. The basic difference of the academic theories of literature from "the philological" theory covered in the relation to the language is declared. N.V. Gogol's picturesque style is comprehended in borders of aidos discourse. For the first time the interrelation of the style and tune is explained, and it is determined how the sacred-ontological, containing in the tune, cooperates with the esthetic, concluded in the style, in N.V. Gogol's creative work.

Key words: discourse, poetic representation, artistic figure, internal form, art style, picturesqueness, tune.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 801.633.82.14

О.И. ФЕДОТОВ,
доктор филологических наук,
профессор кафедры филологического образования
Московского института открытого образования

О СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ АЛЛЮЗИЯХ ТРЕХСТОПНОГО ЯМБА У В. ХОДАСЕВИЧА

В статье рассматриваются жанровые, тематические и стилистические коннотации, которыми отмечен трехстопный ямб в лирике Владислава Ходасевича. Выделив в репрезентативном сборнике Большой серии библиотеки поэта семь стихотворений, написанных этим размером, автор последовательно, в хронологическом порядке анализирует их, чтобы определить его основные эмфатические ореолы.

Ключевые слова: трехстопный ямб, метрика, ритмика, строфа, аффективные ореолы, Ходасевич, Пушкин, Блок.

Один из умеренно коротких размеров ямба – трехстопный – в метрическом репертуаре Ходасевича представлен довольно скромно. В нашем материале* поэт обращался к нему семь раз, что составило 1,7% от его метричского репертуара в целом. Все семь стихотворений имеют строфическое членение: 1. «*И снова голос нежный…*», 8 февраля 1905 г. – AbAb; 2. «*Серенада*» («Счастливая примета…»), Январь 1914 г. – AbAb; 3. «*Утро*» («[Как мячик,] скачет пó двору…», 16 мая <1915 г.> – A'bA'b; 4. «*В Петровском парке*» («Висел он, не качаясь…»), 27 ноября 1916г. – ХаХаХа; 5. «*Анюте*» («На спичечной коробке…»), 25 января 1918 г. – ХаХа; 6. «*Газетчик*» («"Вечерние известия!.."», 16 января – 7 февраля 1919 г. – A'bA'b; 7. «*Ни розового сада…*», 12 октября 1921 г., Москва – АААх. Рассмотрим каждое из них в отдельности, чтобы выявить общие содержательные коннотации, которые учитывал, используя этот размер, Ходасевич.

1. Миниатюра «*И снова голос нежный…*», принадлежащая к ученическому периоду творчества поэта, не включалась в его книги и не публиковалась при жизни, но сохранилась в записной книжке с переписанными набело автографами. Как первая проба пера стихотворение наверняка не удовлетворило взыскательного автора. Действительно, характерная для наивного символизма Ходасевича непроясненность замысла обернулась отсутствием единого образного стержня и, соответственно, рыхлостью, клочковатостью композиции, невнятностью словоупотребления. Непонятно, чей звучит «нежный голос», кто читает стихи, почему «счастье снова верно», у кого «больше нет грехов», что «бросил» лирический герой, вернувшись домой, и как он умудряется переживать столь причудливые чувства: «Я

*Статья являет собой часть комплексного обследования версификационной системы Ходасевича на уровне метрики, ритмики и строфики. Материалом для этой и предыдущих публикаций (их, в общей сложности, уже около десятка) послужил сборник большой серии Библиотеки поэта: [1]. Ссылки на него в дальнейшем даются непосредственно в тексте, с указанием в круглых скобках номера страницы.

© *О.И. Федотов, 2011*

нежно, *грустно* рад», «Я только *тихо* нов». Так или иначе, при «ровном плеске стихов» грезы лирического субъекта остаются «неясными», а мир, в который он погружен, не внушает ему оптимизма: «Закат рассыпал розы / По савану снегов» (206). Ритмическое движение трехстопного ямба не встречает на своем пути никаких препятствий, благодаря безмятежному совпадению синтаксического, метрического и строфического членения.

2. Второе стихотворение миницикла «*В немецком городке*» под названием «Серенада» парадоксальным образом продолжает тему первого – «*Весна*» («Весело чижик поет…»), Январь 1914, написанного трехстопным дактилем, но в данном случае трехстопный ямб в корне меняет интонацию. В нем живописуется та же весна, хотя жанровые параметры в полном согласии с заголовком перемещают фокус поэтического дискурса с описания природы на чувства исполняющего серенаду певца. Естественно, он обращается к предмету своей любовной страсти. Она наделена условным, в традициях XVIII в., именем Нанета*. Строго соблюдая традиционные приемы серенады, Ходасевич последовательно чередует вроде бы посторонние приметы внешнего мира с изложением перипетий любовной игры: «Счастливая примета: / Направо лунный глаз. / О милая Нанета! / Приди послушать нас! // Сиренью томно вея, / Туманит нас весна. / О, выгляни скорее / Из узкого окна!» (233). На самом деле, осуществляется типичный для устного народного творчества композиционный принцип интонационно-образного параллелизма. В двух первых катренах перекрестной рифмовки AbAb образные картины сочетаются с риторическими обращениями-призывами, побуждающими «милую Нанету» сначала обратить внимание на певца, пришедшего видимо, с музыкантами (отсюда местоимение множественного числа «нас»), а потом и выглянуть из «узкого окна», так сказать, познакомиться с ними воочию. В двух заключительных строфах той же конфигурации излагаются чаемые ими поступки героини как реакция на пропетую серенаду: «Пускай полоска света / На камни упадет / И милая Нанета / По лесенке сойдет. // Пусть каждому приколет / Желтофиоль** на грудь / И каждому позволит / Вздохнуть о чем-нибудь» (233). Последний «вздох» не меняет общей тональности «Серенады»: если это и печаль, то та самая – пушкинская: «Мне грустно и легко; печаль моя светла; / Печаль моя полна тобою…» [4, с. 111]. Таким образом, тот самый размер трехстопного ямба *жм* (AbAb), который М.Л. Гаспаров описал в своей книге «Метр и смысл» [5, с. 91–93], в данном стихотворении Ходасевича вполне соответствует присущей ему репутации. Особенно ярко обнаруживает он свои антиэлегические свойства, контрастируя с трехстопным дактилем в циклизующейся с «*Серенадой*» «*Весне*».

3. Казалось бы, близкий, отличающийся только каталектикой размер (трехстопный ямб Х’аХ’а) в незавершенном стихотворении «*Утро*», условно датируемом 16 мая <1915 г.>, имеет уже не столь очевидно-мажорные позывные. Дактилические клаузулы в нечетных холостых стихах если и не переключают регистр с мажора на минор полностью, то заметно уравновешивают их: «[Как мячик,] скачет пó двору / [Вертлявый] воробей, / Все ты, мечта привычная, / Поешь в душе моей» (273). В результате, «жить», даже «о смерти думая», лирическому герою «уютно и легко». Легко же и допустить, что поэт оставил черновой текст незавершенным именно из-за столь неуместной антиномии. Гораздо более органичное воплощение заявленные в заголовке мотивы нашли в одноименном стихот-

*Впрочем, возможно, в нем содержится каламбурный намек на имя Анны (Аннеты, Анюты) Чулковой-Гренцион, будущей второй жены поэта, с которой он познакомился в 1911 г., а в 1917 обвенчался.

**Желтофиоль – желтый левкой – имеет, помимо всего прочего, и символические коннотации. Так М.А. Новикова, анализируя стихотворение И. Бродского «Зимним вечером в Ялте», трактует его концовку «Квадрат окна. В горшках – *желтофиоль*. / Снежинки, проносящиеся мимо. / Остановись, мгновенье! Ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо» следующим образом: «…Поэт оказывается на границе небытия (или потустороннего бытия): возле черного квадрата-окна и почти заЛетейских желтофиолей-асфоделей» [2]. Если принять отождествление желтофиолей с асфоделиями, последние, согласно поверьям, представляют собой цветы, покрывающие поля загробного мира и радующие души умерших. Заметим также, в стихотворении А. Белого «Ссора», 1907, в составе сборника «Урна» этот цветок также соседствует с мотивом *ухода* (смерти): «Устами жгла давно ли ты / До боли мне уста, давно ли, / Вся опрокинувшись в цветы / Желтофиолей, роз, магнолий. // *И отошла*…» [3, с. 230].

ворении, написанном чуть позже (16 ноября 1916 г.) с применением разностопного ямба (четырехстопный-двухстопный ямб AbAb): «Нет, больше не могу смотреть я / Туда, в окно! / О, это горькое предсмертье, – / К чему оно?» (104).

4. Однако освоенный поэтом остраняющий эффект дисбаланса между традиционными эмфатическими ореолами короткого ямбического стиха и изображаемыми им реалиями или настроениями получил у Ходасевича более чем осознанное применение. В стихотворении балладного типа «*В Петровском парке*» в шестистишиях ХаХаХа описывается парадоксальная фигура «приподнятого на воздух человека», оказавшегося… висельником: «И зорко, зорко, зорко / Смотрел он на восток. / Внизу столпились люди / В притихнувший кружок. / И был почти невидим, / Тот узкий ремешок» (105). Что это как не трагическая ирония, наподобие парадоксальной трактовки другого вида самоубийства: «Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг – а иной» (164). Не такие ли прецеденты имел в виду поэт, говоря: «Люблю говорить слова, / Не совсем подходящие…» (224). Оказывается, не только слова, но и не совсем уместные размеры формируют трагический каламбур. Когда трагедия смыкается с фарсом, это, действительно, очень страшно.

5. Пушкинские мотивы снова дают о себе знать в стихотворении «*Анюте*», посвященном второй жене поэта и написанном, как мы помним, параллельно с «*Эпизодом*», сразу же вслед за ним, 25 января 1918 г. В нем легко можно усмотреть иронический парафраз знаменитого описания испанского корабля, который был в мгновение ока уничтожен Мефистофелем в «Сцене из Фауста» Пушкина. Сближает оба текста остро характерный эпитет «*трехмачтовый*»: «Корабль испанский трехмачтовый, / Пристать в Голландию готовый: / На нем мерзавцев сотни три, / Две обезьяны, бочки злата, / Да груз богатый шоколата, / Да модная болезнь: она / Недавно вам подарена» [6, с. 256–257]. В отличие от Пушкина, использовавшего разнорабочий четырехстопный ямб в драматическом диалоге, Ходасевич строит свое повествование трехстопным ямбом, который в XIX в. был адаптирован, в основном, к интимным дружеским посланиям* и анакреонтическим пеанам**. При этом перед нами не просто эпическое описание как припоминание блистательной фантазии Пушкина на тему, заданную Гете, но и непринужденное обращение лирического героя к любимой женщине. Кораблик-то не настоящий, а нарисованный на спичечном коробке***, поэтому – да еще вкупе с облегченным ритмом трехстопного ямба – он не производит такого зловещего впечатления, как его оригинальный прообраз. Себя самого поэт отождествляет с матросиком, «что мастер песни петь / И любит ночью звездной / На небеса глядеть». Казалось бы, в масштабе Вселенной здесь прокламируется взаимопоглощение, наподобие системы матрешек. Но это не совсем так. Если у Пушкина, кстати сказать, всего лишь моделирующего ситуацию, которая только *могла быть* воспроизведена Гете, Мефистофель позиционирует себя достойным соперником Господа Бога****, то лирический герой Ходасевича чувствует, что за ним в окошечко кто-то следит: «И я, в руке Господней, / Здесь, на Его земле, – / Точь-в-точь как тот матросик / На этом корабле. // Вот и сейчас, быть может, / В каюте кормовой / В окошечко глядит он / И видит – нас с тобой» (119). Ходасевич, видимо, совсем не случайно сетовал на то, что «последней строфы никто не понял» (381). Об истинном смысле раздвоения и, если можно так выразиться, самонаблюдения лирического субъекта можно только предполагать. Впрочем, прецедент такого рода трансцендентной рефлексии можно наблюдать в одном из эпизодов соседнего стихотворения, написанного хоть и вольным ямбом, но практически одновременно, в один и тот же день, 25 января 1918 года: «…Самого себя / Увидел я в тот миг, как этот берег; / Увидел вдруг со стороны, как если б / Смотреть немного сверху, слева. Я сидел, / Закинув ногу на ногу, глубоко / Уйдя в диван, с потухшей папиросой // Меж пальцами, совсем худой и бледный…» («*Эпизод*»)

*Например, пушкинские «Городок» («Прости мне, милый друг…»), «К Батюшкову» («В пещерах Геликона…»), «К Пущину» («Любезный именинник…»), «Послание к Галичу» («Где ты ленивец мой?..») или «К Дельвигу» («Послушай, муз невинных…»), все – 1815 года.

**«Фиал Анакреона» («Когда на поклоненье…»), 1816.

***Ср. запись поэта на экземпляре Берберовой: «Были такие коробки» (379).

****Во всяком случае, он *сам*, своей волей, принимает решение уничтожить тлетворный корабль.

(107). Описывается ничем не примечательное событие, действительно, эпизод. Лирический герой мысленно видит себя «со стороны» в одно из зимних вьюжных утр сидящим в собственной комнате и ощущающим некое «неясное струенье» сначала в нем самом, а потом и во «вне». Это ощущение переживается подчеркнуто экзистенционально, с мистическим раздвоением личности, сквозь калейдоскоп житейских подробностей в экстерьере и интерьере, в сопровождении многочисленных уточняющих сравнений и параллелей. При первом чтении текста «на вечере у Цейтлиных», как записано на экземпляре Берберовой, он вызвал «бурные восторги Вяч. Иванова (с воздеванием рук). Потом, продолжает Ходасевич, с этими стихами приставали ко мне антропософы. Это по-ихнему называется отделением эфирного тела. Со мной это случилось в конце <19>17 днем или утром, в кабинете. 25 янв<аря> написал целиком, днем, и тотчас за ним – «К Анюте». Один из самых напряженных дней в моей жизни. 28-го только отделал» (379). Речь, конечно, идет о дне, вернее, утре, описанном в «*Эпизоде*». Однако, важен не событийный план как таковой, а его восприятие лирическим героем и реципиентом. В сущности, Ходасевич воспроизводит нечто, подозрительно напоминающее клиническую смерть, как ее описывают «вернувшиеся» с того света пациенты. Надо, впрочем, признать, что ощущение отлетающей в вечность души чрезвычайно волновало поэта, и он не раз пытался воплотить его в своем творчестве, ярче всего в цикле стихов о душе, написанных практически залпом и занимающих центральное место в «Тяжелой лире»: «*Так бывает почему-то…*», 25 сентября 1920 г., «*К Психее*» («Душа! Любовь моя! Ты дышишь…»), 13 мая – 18 июня 1920 г., «*Душа*» («Душа моя – как полная луна…»), 4 января 1921 г., «*Психея! Бедная моя!..*», 4 апреля 1921 г., «*Искушение*» («“Довольно! Красоты не надо…”»), 4 июня – 9 июля 1921 г., «*Пускай минувшего не жаль…*», Лето 1920, 22 апреля 1921 г., «*Когда я долго жил на свете…*», 8–29 июня 1921 г., «*День*» («Горячий ветер, злой и лживый…»), Весна 1920 г., Москва 14–28 мая 1921 г. Петроград, «*Ни розового сада…*», 19 октября 1921 г., «*Стансы*» («Бывало, думал: ради мига…»), 17–18 августа 1922 г., Misdroy, «*Пробочка*», 17 сентября 1921 г., Бельское Устье, «*Из дневника*» («Мне каждый звук терзает слух…»), 18 июня 1921 г. и др.

6. Новые грани эмфатического взаимодействия с содержанием трехстопный ямб обнаруживает в зарисовке с натуры, имеющей, однако, мощное символическое обобщение; речь идет о стихотворении «*Газетчик*», состоящем из пяти катренов перекрестной рифмовки AbAb: «“Вечерние известия!..” / Ори, ласкай мне слух, / Пронырливая бестия, / Вечерних улиц дух». Уже в зачине намечается и к концу звучит со все нарастающей силой инфернальная тема и реализуется созвучный ей мотив удивительной метаморфозы заурядного разносчика газет в демоническую личность, которая запросто распоряжается судьбами мира: «Геройство иль бесчестие, / Позор иль торжество: / Вечерние известия – / И больше ничего. // «Шагает демон маленький, / Как некий исполин, / Расхлябанною валенкой, / Над бездною судьбин». «Маленький демон», он же «мелкий бес», не в последнюю очередь потому и мал, что его претензии дискредитируются коротким дыханием трехстопного ямба: «Но в самом безразличии, / В бездушье торгаша – / Какой соблазн величия / Пьет жадная душа!» (122).

7. Заключительное обращение к разбираемому размеру наблюдаем в стихотворной миниатюре 1921 г. «*Ни розового сада…*». Структурно каждый из трех его катренов образуется из трех женских стихов на одно созвучие и одного мужского, холостого: АААх. «Ни розового сада, / Ни песенного лада / Воистину не надо – / Я падаю в себя». На фоне троекратно рифмующихся строк функцию разрешения накопившегося напряжения и своего рода смыслового курсива получают именно холостые стихи: «Я падаю в себя», «Взыгравшая душа» и «Дурные сны земли!» (137). Предположение комментатора, что стихотворение явило собой поэтический отклик на известный сборник Георгия Иванова «Сады» (389), находит убедительное подтверждение в почти буквальным совпадении первой строфы с содержанием ивановского стихотворения «*Я вспомнил о тебе, моя могила…*»: «Закат над рощею. Проходит стадо / Сквозь легкого тумана пелену… / Мой милый друг, мне ничего не надо, / Вот я добрел сюда и отдохну» [7, с. 224]. Подобным же образом, кстати, рефлексирует лирический герой Гете-Лермонтова: «Подожди немного, / Отдохнешь и ты» [8, с. 197]. Конечно, в обоих случаях имеется в виду вечный отдых.

Итак, короткий трехстопный ямб у Ходасевича применяется в нескольких строфических формах: в начале творческого пути (в 1905 и 1914 гг.) предпочтение отдавалось наи-

более стандартной конфигурации AbAb (№ 1–2), в слегка модифицированном виде, путем замены женских рифм дактилическими (A'bA'b), аналогичные катрены появились в 1915 и 1919 гг. (№ 3 и 6); еще в двух случаях, в 1916 и 1918 гг., нечетные женские стихи лишились рифмы: ХаХаХа и ХаХа, наконец, в 1921 г., под занавес, Ходасевич воспользовался уникальной и остро характерной строфой: АААх. Резких колебаний в ритмике перечисленные отклонения от стандарта, кроме последнего случая, не порождают. Таким образом, эмфатические ореолы трехстопного ямба как размера могут рассматриваться суммарно. В целом они таковы:

1) бойкий ритм чередования укороченных строк несет в себе жизнерадостный пафос оптимизма, который используется как в прямом, так и обратном, противоположном ему значении;

2) традиционные коннотации, связанные с дружескими посланиями и анакреонтическими мотивами, решительно переосмысливаются и приобретают в результате усложненные нюансирующие функции;

3) наиболее выразительные благоприобретения такого рода – это: пушкинская светлая печаль (№ 1–2) даже перед ликом смерти (№ 3), остраняющий эффект каламбурного совмещения трагедии и фарса на границе между жизнью и смертью (№ 4), мистическое раздвоение и самосозерцание лирического субъекта (№ 5), демонизм маленького человека (№ 6) и бунт взыгравшей души против привычных земных снов в предчувствии вечного покоя (№ 7).

Список использованной литературы

1. Ходасевич В. Стихотворения / В. Ходасевич. – Л.: Советский писатель, 1989. – 464 с. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

2. Новикова М.А. Фауст и Крым (об одном крымском стихотворении И. Бродского) // Электронный ресурс / М.А. Новикова. – Режим доступа: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Slpkc/2010_2/Novikova.htm.

3. Белый А. Стихотворения / А. Белый. – М.: Книга, 1988. – 576 с.

4. Пушкин А.С. На холмах Грузии лежит ночная мгла… / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1977–1979. – Т. 3. – С. 111.

5. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти / М.Л. Гаспаров. – М.: РГГУ, 1999. – 289 с.

6. Пушкин А.С. Сцена из Фауста / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1977–1979. – Т. 2. – С. 253–257.

7. Иванов Г. Сады / Г. Иванов // Собр. соч.: в 3 т. – М.: «Согласие», 1994. – Т. 1. Стихотворения. – С. 201–252.

8. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2 т. / М.Ю. Лермонтов. – М.: Правда, 1988–1990. – Т. 1. – С. 21–720.

У статті розглядаються жанрові, тематичні та стилістичні конотації, якими відзначений трьохстопний ямб у лірици Владислава Ходасевича. Виокремивши у репрезентативній збірці Великої серії бібліотеки поета сім поезій, що написані у цьому розмірі, автор послідовно, в хронологічному порядку аналізує їх з метою визначити його основні емфатичні ореоли.

Ключові слова: тристопний ямб, метрика, ритміка, строфа, афективні ореоли, Ходасевич, Пушкін, Блок.

In the article genre, thematic and stylistic properties which iambic 3-meter in Vladislav Khodasevich's lyric poetry is marked by are placed for consideration. Having allocated seven poems written in this meter in the representative collection of the Big series of poets library, the author consistently analyzes them in a chronological order to define its basic affection auras.

Key words: iambic trimeter, the metrics, rhythmic, stanza, affective halos, Khodasevich, Pushkin, Block.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК – 821.161.2

І.В. КРОПИВКО,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету
імені Олеся Гончара

ЗБІРКА ВИБРАНИХ ТВОРІВ МАЛОЇ ПРОЗИ Е. АНДІЄВСЬКОЇ «ДЖАЛАПІТА»: ЖАНРОВИЙ НАРАТИВ ТА СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ

У статті розглядаються питання мікро- і макропоетики малої прози Емми Андієвської на матеріалі збірки вибраних творів «Джалапіта», що в основних рисах репрезентує різночасові за появою твори.

Ключові слова: поетика, смисл, наратив, прийоми, жанр, художня реальність.

Про творчість Емми Андієвської в українському літературознавстві заговорили не так давно. Тільки на початку 90-х років в Україні опубліковано її твори, що з'явилися ще в п'ятдесятих – на початку шістдесятих років. На той час, період перебудови, літературний сюрреалізм був відомий пересічному реципієнту недостатньо. З поняттям сюрреалізму в нього асоціювалося переважно ім'я французького живописця Сальвадора Далі, репродукції картин якого можна було побачити в багатьох журналах.

Видання творів Емми Андієвської 90-х рр. і початку 2000-х давно вже стали раритетними, так само як і збірник вибраних творів «Джалапіта» (2006), куди увійшли кращі новели та казки зі збірників «Подорож» (1955), «Тигри» (1962), «Джалапіта» (1962), «Проблема голови» (2000), «Казки» (2000). Останнім часом завдяки масованій публікації поетичних збірок письменниці та їхньому авторському художньому оформленню вона радше сприймається як поетеса й художниця, що має унікальний і неповторний стиль письма, який наслідувати майже неможливо, та власний погляд на філософсько-мистецьке осмислення світу. Однак це досить вузький погляд на її творчість, бо значне місце в її доробку посідають прозові жанри, серед яких, крім уже названих, є три романи: «Герострати» (1971), «Роман про добру людину» (1973, 2-ге видання 1993), «Роман про людське призначення» (1982, 2-ге видання 1992).

На сьогодні про творчість Емми Андієвської сказано вже чимало. Свою думку про природу її письма висловили в монографіях Іван Зимомря «Психологізм прози Емми Андієвської», Петро Сорока «Емма Андієвська. Літературний портрет», у статтях Юрій Шерех, Ніла Зборовська, Світлана Водолазька й Ольга Шаф. Увагу дослідників переважно привертала поезія мисткині або окремі аспекти поетики прозових творів. У цій статті ми спробуємо здійснити цілісний аналіз мікро- й макропоетики збірки вибраних творів малої прози Емми Андієвської «Джалапіта», що в основних рисах репрезентує різночасові за появою твори.

Мала проза письменниці є справжньою перлиною її творчості. Як і сама авторка, проза яскрава, приваблива, проста й водночас загадкова, таємнича. Смисл творів зашифрований. Шифр – на поверхні, смисл прихований за одним-двома основними наративними прийомами, що розгортаються через весь твір, однак інтерпретація вимагає від читача загли-

© *І.В. Кропивко, 2011*

блення в культурні смисли різних релігій, літератур давнини й сучасності, вміння побачити складне за простим і не сприймати все буквально, адже параболічна образність і тонкий гумор становлять особливу рису її авторської манери.

Хтось може сказати, що твори Е. Андієвської однотипні за вираженим смислом і побудовою. Але це не так. Дійсно, усі вони позначені морально-філософською домінантою, бо письменниця зосереджена на питаннях сенсу буття, людського життя, справжності моральних настанов, релігійних принципів. Тому суттєвими відголосками у філософському осмисленні й моделюванні буття є християнські істини та дзен-буддистський спосіб осягнення світу. Головне – що всередині людини, що робить її людиною, її духовна сутність, яка наближає до Бога. Це та істина, що лежить в основі всіх творів. На такий ракурс у трактуванні художньої дійсності творів Е. Андієвської наштовхують назви її романів. Натомість у назви творів малих жанрів винесений, як правило, предмет, що є об'єктом зображення й навколо якого будується параболічний сюжет, проте сам предмет має опосередковане значення для розуміння сенсу твору, він ніби пуант у новелі, що позначає поворотний момент у сюжеті, та цей пуант і є самим сюжетом (наприклад, «Баштан», «Простори», «Тигри», «Пристрасть», «Пригода в поїзді»).

Характеризуючи новелістику Андієвської, насамперед хочеться говорити не про наративні особливості творів, а спробувати інтерпретувати їхній смисл, бо саме він становить родзинку творів, є загадкою, яку читач прагне розгадати. Загадка не була б такою «смачною», якби не форма, у яку закладений зміст. Найчастіше це нескладний сюжет, що є розгортанням метафори чи реалізацією певної моральної або релігійної сентенції, іноді розглядом від зворотнього. Мовлення героя (а частіше розповідь ведеться у формі Я-наратії або від третьої особи, коли оповідач не персоніфікований, проте сприймається як такий) наближене до розмовного стилю, без намагання привернути до себе увагу якимись особливими прийомами. Розповідач без надмірних емоцій часто дає мінімальну самохарактеристику, щоб читач міг змалювати об'єктивно достовірну картину. Наприклад, новела «Зміна помешкання» має такий початок: *«Я часто міняю помешкання не тому, що сварюся з господинею, чи тому, що в мене запальна вдача (за своє життя я ще ні разу ні з ким не сварився, і моя тітка запевняє, що я занадто лагідний, але на те вона й моя тітка, щоб про мене добре думати), а просто я люблю, щоб там, де я живу, не було зайвих речей, а вони якось назбируються, наче їх привіває крізь шпарки»* [1, с. 41]. У цьому уривку прочитуємо певну гіперболізацію якостей героя, що переростає фактично в літоту – применшення ступені виявлення якості героя. Важко уявити собі людину (дорослу), яка ніколи б ні з ким не посварилася. Розповідач, наче фольклорний герой, використовує прийом заперечного тернарного паралелізму: двічі заперечує, щоб потім назвати суттєву власну властивість. Щоб створити враження, що він пересічна особистість з усіма проблемами, властивими звичайним людям, згадує свою тітку (виконує роль третьої особи, чия думка має звучати авторитетно). Тітка й далі сюжетно фігурує, але вже як герой-антагоніст, проте має ще одну функцію. Образ тітки героя зустрічається й у інших новелах (наприклад, «Леви»), що створює ефект циклізації творів і прочитання їх як одного тексту, як окремих елементів пазлу, з якого складається картинка світобудови. Разом із тим уже в цьому, першому реченні міститься експозиція твору – герой повідомляє, що його проблема – в надлишку речей. Твір реалізований як монолог героя, де є і мінімізовані описи, і внутрішня діалогізація, і ретроспектива. Проте оповідної об'ємності твору надають не ці прийоми, а побіжні згадки в характеристичних репліках про інші проблемні моменти. Так, розповідач, говорячи про ставлення до нього тітки, зазначає: *«Я знаю, що вона хоче мені добра, і тому навіть не пробував ображатися, коли вона намагалася мене ловити, щоб силою примусити мене жити в одному помешканні»* [1, с. 42]. Одним реченням висловлено одразу декілька проблем, що можуть бути передані фразами: благими намірами встелена дорога до пекла, полюби ближнього як самого себе, світ ловив мене та не зловив. Герої начебто живуть за християнськими законами, люблять один одного, переймаються проблемами, але в кожного своя правда. Саме з цією метою, щоб переконати читача в необхідності не просто любові до ближнього, а й толерантності до нього, усвідомлення права іншого на відмінний погляд на світ, нарешті до звичайних людських слабкостей, і введений образ тітки.

Протистояння племінника й тітки – світоглядне. Герой відчуває над собою владу речей і тікає від них. Для тітки, навпаки, речі необхідні, як повітря. Щоб оживити, виділити цю стандартну фразу, надати їй свіжого звучання, авторка збільшує її до гротескного образу: *«Що я вдію, коли для неї повітря – це просто брак меблів, і вона щиро дивується, коли я кажу, що повітрям дихають. Вона робить великі очі й доводить, що скоріше можна дихати шафою, ніж порожнім місцем»* [1, с. 42]. Читач безпосередньо сприймає й усвідомлює абсурдність змальованої ситуації, однак абсурдність уводиться в коло якостей, що визначають звичайну людську повсякденність: *«…я розумію, що вона старша, її неможливо переконати, і ніякі нарікання тут не допоможуть»* [1, с. 42], *«…я не можу змінити своєї вдачі»* [1, с. 42], *«…тітка моя така вперта…»* [1, с. 42], *«кожен має свою долю»* [1, с. 42], – або суто на стилістичному рівні: *«Чуло ж моє серце, від людини, що не має устаткованого помешкання, можна й не такого сподіватись!»* [1, с. 42].

Ознакою абсурдності іноді позначена й логіка роздумів розповідача: *«Тільки я скоро відкрив, що завдяки тому, що я завжди живу в свіжому повітрі без меблів, які з часом переходять до людини в кровообіг (я давно помітив, що всі люди з важкою фізичною будовою мешкають у заставлених кімнатах), моя будова така легка й в'юнка, що на бажання я можу пройти крізь найгустіші сіті без жодних ушкоджень»* [1, с. 42]. Але якщо зробити вірогідною ситуацію, коли можливо дихати меблями, то логіка героя стає закономірною, а не дивною, ще й підкреслює його «нормальність». Абсурд виступає в цьому випадку не в гносеологічно-світоглядному ракурсі, а суто як оповідний прийом одивнення зображення, що дозволяє відійти від традиційної лінійності й параболізувати сюжет, вивести його з реалістично-вірогідного ракурсу в інакомовний. Такий прийом як жанрово визначальний використовується переважно в дитячій літературі в нісенітницях.

Згідно з логікою новели як жанрового наративу сюжетний пуант винесений на завершення твору. На відміну від творів, написаних у традиційній реалістичній манері, пуантом виступає не конкретна подія, а її повторюваність, що вже відома читачу, проте розповідач конкретизує, що його втеча від речей (побутовізму) має сенс: *«…я так блискавично міняю помешкання, що фургони з меблями не встигають нагнати мене, і ті блаженні кілька хвилин, які я проводжу в порожньому помешканні, переводячи дух, заки зачую гуркіт коліс, що везуть за мною хатній інвентар, винагороджують усі мої митарства»* [1, с. 42].

Як бачимо, Е. Андієвська досить вільно поводиться з традиційними стильовими й жанровими канонами, що взагалі є однією з визначних ознак постмодерного письма. Новела «Зміна помешкання» за обсягом тяжіє до мініатюри, але за типом викладу є суто логічною, позбавленою будь-яких ліричних елементів. Форма монологу розповідача не переходить на емоційно-почуттєвий рівень осягнення дійсності. Метафоричність не стає ознакою ліризації наративу, навпаки – виступає суто епічним прийомом розгортання параболічного сюжету. Сюжет має стрункy структуру без зайвих описів чи коментарів, що є характерним для новели, однак дія відбувається у свідомості героя, бо становить етапи осмислення ним своєї життєвої позиції в протиставленні до життєвих принципів іншого – його тітки, а отже, власне фабула як перебіг подій (що сюжетно реалізується в структурній послідовності частин: зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка) відсутня. Маємо зображення часу розповіді героя, де центральною виступає не подія, подана двопланово, а самі роздуми розповідача мають двопланову структуру: логічний аналіз життєвих ситуацій, пов'язаних між собою суто логікою думки героя, та психологічна лінія, що майже не має розвитку, проте є основою психологічного фінального пуанту, – особистісне переконання героя у власній правоті.

Твори збірки дібрані за двома ознаками: суттєвості життєвої позиції, принципу, істини, що подана як смислова домінанта, та оригінальності її розгортання в наративі. Авторка ніби перевіряє відомі релігійні, наукові та побутові настанови й відкриття на істинність. Так, у новелі «Простори» в стилі дзен-буддистських притч перевіряється принцип відносності. На цей раз він стосується системи цінностей. Найвищою цінністю людина має те, що не цінує, бо не помічає його важливості, навіть втрачаючи, не завжди усвідомлює це («Что имеем, не храним. Потерявши – плачем»). Природнім для неї є можливість жити, дихати, бути здоровою, спілкуватися з іншими, з Богом. Натомість людина завжди не задоволена тим, що має. Герой такою неусвідомленою іншими цінністю вважає простір: *«…Все почало-*

ся з того, що одного дня я просто не витримав, дивлячись на сліпучий простір, який відкривався кожного разу, як мій колега … починав сплескувати руками, нарікаючи на світ і на людей. Переконавшись, що нікого поблизу нема, я запропонував йому за мою місячну платню відступити мені той простір, який відкривався кожного разу, як він розводив руками» [1, с. 20]. Для колеги, до якого герой звернувся з пропозицією, це було щось на зразок ситуації в «Мертвих душах» М. Гоголя, коли Чічіков пропонував продати йому те, чого не існує. Авторка переконує читача поглянути на своє життя по-іншому, зрозуміти, що є справжньою цінністю, а що фальшивою. Тому герой теж зображений недосконалим, він ще на шляху. Він одержимий ідеєю збагачення, набуття значної кількості того, чого прагне. Але головне все-таки не кількість, а якість, тому й незліченні багатства героя не приносять йому очікуваної насолоди: *«Я мусив би бути задоволений, але я не можу сказати, що я щасливий, бо мій сусід, старенький рентнер, що живе наді мною, має невеликий шматочок простору, який він не продає, шматочок простору, не більший за мій капелюх, але цей маленький клаптик простору межує з Богом, і це те, що зводить усі мої багатства нанівець»* [1, с. 21]. Ця заключна фраза перевертає всю попередню оповідь, побудовану за принципом емоційної градації, з ніг на голову, адже виявляється, що все, чого прагнув герой і таки досяг, не зовсім те у фінальному розумінні справжньої цінності, бо навіть ті простори, які він колекціонував, важливі лише як сходинка в усвідомленні божественного у світі. Однак такий фінал має ще одну можливість (цілком прозаїчного) прочитання, що герой незадоволений через заздрість, що не має всього, бо найсолодший саме заборонений плід, те, що недосяжне. У будь-якому випадку читач вирішує для себе певну моральну ситуацію та доходить дидактичного висновку, що властиве для притчового жанрового наративу. Але якщо в притчі алегорія завжди чітко простежується й абстрактне поняття, приховане за наочною образністю, легко вгадується з контексту ситуації, то у випадку з аналізованим твором за алегорією кожен читач знайде власну цінність, що допоможе йому ще раз ревізувати власні світоглядні засади.

Простеження світоглядних засад письменниця проводить не лише на матеріалі побутовому («Ріка»), але іноді виходить на рівень розуміння відповідальності людини за власні вчинки через реалізацію політичних метафор. Наприклад, у новелі «Віддалі» реалізується на сюжетному рівні приказка «сам собі цар». Герой – тиран, що є збірним історико-політичним образом, адже згадуються у його монолозі реалії, що визначають правління легендарних правителів різних часів та різних континентів: *«… Велю насаджувати по всій країні помпезні сади, рити канали, яких уже сама назва викликає жах і подив, і споруджувати найпотворніші будівлі, які я велю називати вавилонськими баштами…»* [1, с. 26]. Специфіка тоталітарного правління подається знову ж таки через монолог героя, який усвідомлює ступінь своєї влади. Читач перебуває в постійному напруженому очікуванні невідомого, карколомного повороту сюжету, до чого готує його письменниця окремими зауваженнями, що підкреслюють відносність того, про що йдеться, і того, за допомогою яких засобів воно репрезентується. Адже перша ознака тиранічного правління – запах: *«…сусідні держави, де панує інший устрій, розрізняють, де починається моя держава, виключно за запахом…»* [1, с. 26]. У тексті не конкретизується, який саме, але з подальшого контексту стає зрозумілим, що запах страху, який добровільно відчувають піддані тирана. Вони настільки залякані, що навіть не намагаються звільнитися. Власне, твір і починається з фрази, з якої читач розуміє, що він потрапив не на початок діалогу, а на середину монологу одного з його учасників, де виявляються одразу два протиріччя: *«Це я кажу не тому, що я їх володар і що мої піддані визнають лише тоталітарну владу, хоч їм ніщо не заважає перейти до сусідів, оскільки кордони моєї держави не позначені навіть дорожніми каменями…»* [1, с. 26]. Перше – тоталітаризм є насиллям, а люди віддають йому перевагу, друге – держава не може не мати кордонів, тим більше тоталітарна. Нам добре відомий тип радянського тоталітарного правління із «залізною завісою», а отже, маємо «доказ від зворотнього». Завдяки такому прийому оголюються справжні причини й сутнісні моменти тоталітаризму, адже параболічна структура дозволяє приховувати за вигаданими образами справжнє та як конкретне подати абстрактні реалії, що в реальності знаходяться поза межами безпосереднього споглядання. Так і тут письменниця прямо говорить про ідеологічну специфіку тоталітаризму: *«…Я, як кожний тоталітарний володар, знаю, що моя влада не-*

тривка…» [1, с. 26], *«…щоб цими будовами подразнювати людську уяву й утримувати в моїх підданих ілюзію, що вони живуть у найліпшій країні світу»* [1, с. 26], *«… і це настільки діє на людей, що навіть мешканці сусідньої країни, де всього вдосталь і де нема тоталітарного господаря, спокушаються тими садами, які в дійсності ніколи не виростають і які далеко мізерніші, ніж найзанедбаніші у них на батьківщині, і переходять у моє володіння, яке складається з піску, каменю, підданих і моєї волі»* [1, с. 26]. Читач, який пережив радянський період, одразу вгадає, про які реалії тоталітарного правління йдеться у творі. Однак письменниця не зупиняється на градації негативних аспектів, вони – лише фундамент, окреслений загальними, неконкретизованими фразами, завдяки яким в уяві в читача виникає чіткий образ його минулого. Подальший виклад уможливлює розвиток смислових алюзій у двох напрямках. По-перше, якщо піти за «наживкою» й прийняти за реальне зізнання розповідача, що *«ніхто, крім мене, не знає, що моя держава уздовж і вшир має усього кілька метрів, хоч віддалі, які існують в моїх володіннях для людей із сусідніх держав через надмір уявних віддалів у головах моїх підданих, віддалі, які я їм суґерую, робляться неосяжними, і про мою державу ходять легенди…»* [1, с. 26 – 27], то можна уявити, що розповідач – пацієнт лікарні для психічно хворих. З іншого боку, це може бути метафорична алюзія на проповідників, які володіють часто здатністю здійснювати масовий вплив на людей. А ще один варіант прочитання – той, з якого розпочато аналіз новели, – кожен сам собі цар, мати царя в голові, тобто йдеться про володарювання людини над власним життям, чи вона живе у злагоді з собою і світом, чи змушена постійно й тотально контролювати себе, через що від неї чутно специфічний запах, адже вона не вільна у своїх вчинках і винна в цьому сама: *«Справа в тому, що я люблю справжні віддалі й інколи я потребую страшного самоопанування, щоб не піддатися спокусі зупинитися й поглянути на ті великі віддалі, які дано бачити лише мені, тільки після цих віддалів уже нема повороту, і якби я на них хоч раз глянув, то після того навіть і місця не можна було б відшукати, де колись стояла моя держава»* [1, с. 27]. Такий фінал є справжнім пуантом, адже корінним чином переводить попередню логіку формування читацького очікування в інше річище: читач змушений вирішувати для себе, де завершується образ, у якому моделюється реальність, а де – сюрреальність, і що з них є чим. Власне новела побудована за принципами дзен-буддистських притч, де дидактизм відсутній як такий, а кожен має сам зробити власний висновок відповідно до свого світорозуміння й світовідчуття.

У новелах Емми Андієвської поєднано майже несумісні в поетикальному плані риси – серйозність ставлення осмислення до буттєвих проблем, навколо яких будується сюжет, та прихована сатира на недолугість людини з її слабкостями та недоліки суспільства в цілому. Зокрема однолінійність мислення та однозначне сприйняття дійсності протиставляються усвідомленню багатовимірності навколишнього світу й неможливості запхнути його у вузькі рамки обивательського світогляду. Я-герой новели «Ріка» не намагається осмислити власну специфіку світорозуміння чи мислення, також відсутнє й протиставлення себе світу чи соціуму. Герой – у гармонії зі світом, який спостерігає переважно внутрішнім зором, намагаючись поглянути в суть речей. Герою протистоїть господиня помешкання, що його винаймає герой. Її мислення односпрямоване, вузьке. Конфлікт світоглядів виявляється у ставленні до вазона з водою. Фабула не передбачає активного розвитку дії, ситуація розгортається не стільки в зовнішній подієвості, скільки в розкритті логіки мислення Я-наратора. Основною подією є спогад про звинувачення господинею помешкання квартиранта (стать не актуалізована, захована за Я-нарацією) у зберіганні застійної води на підвіконні. Господиня бачить у ній лише воду, що має вже неприємний запах. Для Я-наратора це не просто вода, а зерна чарівної ріки, привезені ним з пустелі: *«…З моєї останньої подорожі я привіз кілька зернят води, яку мені раз довелося бачити в пустелі…»* [1, с. 24]. Наратор наголошує на тому, що багатовимірність сприйняття набувається людиною: «*Тоді я ще думав*, *що то тільки пустеля, яка наводить на подорожніх, що їх засипає піском, вологі сади, де кожне дерево є краплею води в пустелі…»* [1, с. 24]. Виділеними словами підкреслюється спорідненість колишнього світогляду наратора та теперішньої його господині. Саме цим, з одного боку, зумовлена толерантність ставлення героя до неї, а з іншого – усвідомлення своєї вищості, що базується на здатності до виходу за межі повсякденності в незримі обшири внутрішнього світу й уяви: *«І тоді я втішатимусь своєю рікою, бо*

цією рікою, яку господиня виключно, щоб дратувати мене, називає паршивим вмістилищем непротічної рідини, вважаючи, що титул вода, а тим паче – ріка не гоже прикладати до того, що вже починає мигтіти в моєму вазоні, я завжди могтиму відплисти в простори, в які не може донести мене жодний океан» [1, с. 25]. Разом із тим новела приховує в собі іншу реальність. Якщо в безпосередньому зображенні домінує сюрреальність уяви героя, у яку він тікає від одноманітного й нецікавого йому повсякдення у безмежні світи внутрішнього «Я», то другим планом, що формується навколо образу господині, постає об'єктивована реальність. З погляду господині, можна припустити, її квартирант (-ка) є психічно хворою людиною, яка робить дивні речі (вирощує воду) та неадекватно сприймає реальність, зважити хоча б на логіку Я-наратора в характеристиці господині: *«Я вирощую у вазоні на вікні невеличку ріку, хоч моя господиня, яка прибирає в мене кімнату, кожного разу запевняє, що це в найліпшому випадку блюдце з водою, але я не надаю цьому значення, бо вона хворіє на базедову хворобу, у неї круглі очі, і тому вона бачить усі речі круглими, а що я це знаю, то не варто витрачати на неї уваги»* [1, с. 24]. І залежно від того, який тип світогляду ближчий реципієнту, він стане на одну з двох запропонованих позицій, логічно зрозуміє структуру сюжету, проте залишиться незадоволеним (позиція господині) або отримає справжнє задоволення (позиція Я-наратора) не лише від витонченої образності, а й від того гумору, з яким алогічно описана цілком можлива в реальності ситуація.

Доброзичливим гумором позначена й новела «Тигри», що базується на наративному розгортанні (обігруванні) вислову «сонячні зайчики», що трансформовані в тигрів, та прямому, необразному прочитанні метафори «їздити на тигрі», де під тигром розуміється марка машини. Такий «філологічний» підтекст націлений на виконання однієї функції літературного твору – принести реципієнту естетичне задоволення від тексту твору, поетикальної майстерності та дотепності автора. Прочитання новели створює сонячний, світлий настрій. Основним героєм через це виступає навіть не стільки розповідач, скільки імпліцитний автор, який текстово не представлений, проте актуалізований через естетичну домінанту. Ігрове начало заявлене вже в експозиції новели: *«Перша підозра, що це тигри, з'явилася в мене колись ополудні, коли в кімнаті було повно сонця. Дивлячись на плями й смуги, що рухалися навколо, я не міг позбутися відчуття, що під соняшними плямами щонайменше з десяток тигрів і всі вони гасають через стільці й тапчани, нехтуючи пристойним поводженням»* [1, с. 22]. На ньому побудований і фінал твору, який водночас становить новелістичний пуант: *«…я вигріб із пам'яті спогад, як мене в дитинстві водили в цирк, і тоді мені спало на думку, що тигрів також можна приборкувати. Я, щоправда, не знав, як це робиться, але відомо, що не святі горшки ліплять. Що після цього сталося, я вже не в змозі передати словами. Я можу зрадити тільки одне: я їжджу на тигрі»* [1, с. 23]. Фінал неоднозначний, як, врешті, і в більшості творів Е. Андієвської. Він сприяє тому, що новелу можна сприймати як вигадану з метою розважити публіку бувальщину або просто як неймовірну історію у стилі Остапа Вишні, а вірити чи ні – справа читача.

У тому ж стилі написана й новела «Жонатий чоловік». Її фабула – анекдотична: чоловік поза власною волею стає головою великої родини, настільки великої, що лише сусіди здатні розібратися, хто ким йому доводиться. Герой сприймає таку ситуацію з гумором і підкоряється їй, не намагаючись щось змінити, завдяки чому конфлікт залишається гумористичним і не переростає в драматичний. Конфліктні сторони намічені, проте конфлікту як такого немає, є лише комічна ситуація, розгортання якої і становить «родзинку» твору: *«…я потрапив у такі хащі тіток, племінників, родичів, які раптом почали заявляти на мене претенсії, що я поспішив кинути будь-які розшуки чи уточнення. <…> …коли я вже не можу витримати без інформацій, які мені конче треба здобути про мою родину, я йду до сусідів і питаюся»* [1, с. 33]. «Серйозні» проблеми через те, що залишені поза наративом, не отримують належного й очікуваного реципієнтом сюжетного розгортання й емоційного підґрунтя. Тому читач має змогу домалювати власний сюжет, завдяки чому новела-анекдот отримує поліфонічності в реалізації проблематики, що насправді ледь намічена.

«Совати носа не у свої справи» – важлива проблема для всіх, хто має сусідів. Новела «Рослини» продовжує тематику стосунків із сусідами. Однак розкриття ведеться не в жартівливо-гумористичному дусі усмішок Остапа Вишні. Це вже справжня сатира з визначенням конфліктуючих сторін. Драматичним загостренням стосунків починається цей твір:

«Все це я знаю, але це нітрохи не міняє мого наставлення, хоч мені останнього часу навіть почали надходити анонімні листи, що моє заняття однаково марне і щоб я кинув нарешті вирощувати рослини, якщо не хочу накликати на свою голову халепу» [1, с. 28]. Сатиричне спрямування твору визначене тим, що в ньому ставиться не одна проблема – непорозуміння з сусідами, а декілька, зумовлені світоглядними й ціннісними пріоритетами людини, що визначають її особистісні якості, такі як заздрість, небажання розуміти іншого, страх перед новим, ворожо-агресивне ставлення до інакших, стереотипність поведінки, нав'язування власного способу життя іншим тощо. Рослини у творі символізують абстрактне явище нового, ще не звіданого в житті. Емоційний стан розповідача можна схарактеризувати як межовий, герой на грані відчаю. Оповідь про війну з сусідами переростає в спробу осмислення причин і наслідків войовничої поведінки сусідів: *«Я знаю, що вони бояться моїх рослин, які я насаджую в повітрі, навіть не виходячи з свого помешкання. Вони бояться, що я можу засадити ними все повітря і що тоді для них не лишиться місця. Вони так панічно бояться їх вдихнути, що навіть в найміцнішу спеку вони не наважуються перейти двір, не пов'язавши собі навколо рота й носа шалю, не знаючи, що мої рослини можна вдихнути лише очима»* [1, с. 28], *«Я знаю, що лякає моїх сусідів. Вони бачать, що мої рослини не зв'язані місцем і можуть пересуватися від одного поруху моєї думки, і вони приписують їм силу, яка спроможна руйнувати будинки, витискати думки й уподобання»* [1, с. 29], *«Наскільки їх затятість до мене зростає, я помічаю з того, як вони від колиски вчать своїх дітей слідкувати за мною, класти мені на дорогу перепони, щоб я починав швидше дихати, спостерігши, що я своїм неправильним диханням завдаю більше шкоди своїм рослинам, ніж вони гаками…»* [1, с. 29]. Звісно, ці роздуми можна сприймати «за чисту монету» й проектувати лише на сусідів, а можна, продовжуючи розширювати абстрактну символіку авторки, перейти на рівень стосунків талановитої вільномислячої людини, якій намагаються допомогти зрости, та консервативного суспільства.

Іноді авторка відмовляється від іронії, переходячи на лірично-драматичні інтонації. Власне таку специфіку має новела «В ресторані». Фразу-зачин твору («Якщо ти не повернешся, я умру») можна сприймати як алюзію на рядок «Ты уйдешь, я умру» з поезії Анни Ахматової «Сжала руки под темной вуалью…». Обидва твори об'єднують підсилений драматизм і експресивність деталей. Щирість героїні Андієвської не знаходить відповіді в душі її обранця, що і вбиває їхню любов, а символічно – й життя героїні, бо так втрачається віра в людей. Зачин водночас є зав'язкою і ключовою фразою, переданою як репліка з діалогу дівчини й хлопця. Авторський коментар відтворює життєву ситуацію, що не все таке, яким ми його емпірично сприймаємо: *«…сказала дівчина, сміючися і поїдаючи з бокала морозиво із суниць»* [1, с. 46]. Свідчення цьому – фінал, що підтверджує справжність і відповідність намірів і вчинків дівчини та побудований на реалізації фразеологізму «розчинитися в повітрі»: *«Вона була гарна й молода, і, власне, було шкода, що коли вона переходила вулицю, то крізь неї вже проїжджали авта»* [1, с. 46]. «В ресторані» – новела-діалог, новела-замальовка. Діалогічна форма з мінімумом описовості й авторського втручання надає твору драматичної насиченості, дієвості (при тому, що подієвість обмежена: дівчина з хлопцем сидять за столиком, ведуть невимушену розмову, дівчина встає і йде з ресторану), символічності деталям (лірична специфіка). Такими деталями виступають бутерброди з холодним індиком та морозиво із суниць, що у своєму протиставленні підкреслюють облудність ставлення до себе й оточення меркантильних людей, з одного боку, та романтично піднесене і чисте сприйняття і вразливість тих, хто прагне досконалості. У такий спосіб ставиться питання віри: в кого ми віримо і кому ми віримо, а через це – на що перетворюємо власне життя, заради чого живемо.

Однак вершиною збірки – поетичною і філософською – є цикл «Джалапіта». Він справляє дивне враження на читача. Зачаровують і дивують поетика твору і вибір героя. За жанром твори нагадують дзен-буддистські притчі. Їхня сюрреалістичність сприймається як умовно-іронічна, а не переконливо-навіювальна, як в оригінальних творах цього жанру. Авторка прагне не стільки передати чи переконати читача в справжності своєї філософської системи чи, скоріше, погляду на світ, а заполонити читача новою художньою реальністю, інакшим світорозумінням, що базуються не на звичній логіці чи емпіризмі, а на відчуттєвій достовірності, що випливає з можливості сприймати світ і його сутність цілісно й неподіль-

но, розуміти його багатовимірність і потенційну багатозначність. Авторка унеможливлює однозначне прочитання твору, змушуючи читача поринати в чарівну фантасмагорію реальної абсурдності, яка часто створюється на сюжетному розгортанні стилістичних засобів, зокрема метафори, іронії, порівняння. Наприклад, метафора «фейєрверк емоцій» набула такого образного втілення: *«Джалапіта пішов на концерт. А йому музикою рознесло все тіло на порошини, і він мусив цілий рік збирати себе по атому з космосу*» [1, с. 10]. Або оригінальне втілення іронії не як стилістичного, а власне сюжетотвірного прийому: *«Чому люди курять? – здивувався Джалапіта і тут же догадався. – Люди курять з розпачу, що їм ніхто не курить тиміяму, тому вони кадять самі собі»* [1, с. 13]. Іноді історія, оповідана Андієвською, перетворюється на філологічний жарт: *«Джалапіта почухав ногу об хвилю і став грати з вітром у шахи. «Шах мат», – сказав вітер, і Джалапіта довго обдумував наступний хід. «Матчіш», – сказав нарешті Джалапіта і виграв партію»* [1, с. 15].

Провокативність й інтрига твору – в утриманні читача в постійній напрузі, підживленні його прагнення відгадати загадку, що потенційно не має розв'язання, – хто такий Джалапіта. Разом із тим кожна частина циклу розповідає про нього, його окрему рису, подію, пов'язану з ним, його спосіб мислення, самоусвідомлення тощо, а в одній навіть безпосередньо зазначено можливе потрактування імені, іронічно подане як пародія на наукові розвідки вчених: *«…оголосили, що Джалапіта взагалі не Джалапіта, що походження його дуже підозріле, і не виключено, що він постав з простого перекручення двох санскритських слів jali pitar, що означає батько води, і jali cara, – той, що живе у воді»* [1, с. 14].

Основний прийом створення художньої реальності – алогізм, заснований на перекручуванні реалій, хибних висновках, що не випливають із тез. Зважаючи на те, що предметом опису є світоглядні засади, то такий оповідний прийом дозволяє прямо говорити про проблему або називати проблеми, над якими читач розмірковує самостійно і наново відкриває старі прописні істини у той час, як у творі ця проблема винесена за межі сюжетного розгортання. У такий спосіб головна дія відбувається не в художньому світі твору, а в свідомості читача. Образність, створена Андієвською, – яскрава, легка для запам'ятовування, бо базується на парадоксі. Наприклад, така частина циклу: *«Джалапіта вірив слову. А слово взяло поламало Джалапіті всі кісточки, всю душу, вкинуло в кадовб і змішало Джалапіту з цементом і брудом. Бідний Джалапіта лежить, подертий на шматочки, а невірне слово ходить, приспівуючи: «Джалапіта нерозважний, хіба можна вірити слову»* [1, с. 8]. У цьому випадку художньо розгортається сентенція: словом можна вбити, – це своєрідний художній парафраз на рівні текстової цілісності, що поєднує в собі ідею сили слова і підтекстового зіставлення людської толерантності і здатності до зради.

Сила і слабкість слова як варіант прочитання вічного протистояння Добра і Зла – один з провідних мотивів. Слово постає як спосіб осягнення світу, світоустрою, саме тому людина намагається дати ім'я всьому сущому. Джалапіта – це все, він універсальний, всеохопний. Він – природа. Він – людська здатність творити добро, здатність чуттєво й мислиннєво сприймати світ: *«Джалапіта живиться хмарами, і лапи у нього хмари, і руки у нього хмари, тому кожного разу у нього інше ім'я»* [1, с. 7], *«Коли дві тисячі років тому пробували писати життєпис Джалапіти, то покинули, бо Джалапіта не вміщався в слово»* [1, с. 7], *«Джалапіта ходив по березі й думав про плинні речі, коли до нього підійшла дівчина й накинула на нього зі слова вуздечку. І Джалапіта став чахнути, бо слово випікало з нього всі думки. … Джалапіту можна вбити однією необережною думкою»* [1, с. 9], і одночасно – *«вистачає лише подумати про Джалапіту, як він уже виймає руки й ноги з повітря»* [1, с. 18]. Смерть у Андієвської – явище відносне, бо її спричиняє негативна думка *(«Мене вже тінь ножа вбиває, – сказав Джалапіта, а ти з ножем хочеш на мене кинутись»* [1, с. 7]); її можна спробувати як подію в житті *(«Добре було б умерти хоча б на день…»* [1, с. 8]), а в разі чого – Джалапіта, наче казковий чарівник, поверне до життя (*«Джалапіта, побачивши таку біду, повиймав з них ножі й виделки й поклав на буфет, потім поплював їм на рани, щоб гості зажили, й пішов до фонтану, де купалися горобці, пити воду*» [1, с. 12]). Більшість людських проблем – надумані, саме тому справжнє життя – у горобців, які не замислюються над смислом існування та його моральністю чи доцільністю.

Частини циклу – наче невеличкі анекдоти чи притчі, за стислістю іноді нагадують поширений фразеологізм, настільки лаконічно й яскраво висвітлена думка й створено оригінальний образ. Разом із тим письменниця винаходить оригінальні смисли через використання добре відомих образів, відсилаючи читача як не до християнської символіки, так до дзен-буддистських притч чи інших відомих легенд або ж літературних творів. Наприклад, у частині, де йдеться про те, як Джалапіта судив чоловіка і таргана, використано легенду про суд Соломона та ідею перетворення із дзен-буддистської притчі про ченця і метелика, адже, щоб вирішити питання, Джалапіта поміняв тілами чоловіка і таргана, за деякий час ситуація знайшла своє вирішення без додаткового стороннього втручання: *«…коли Джалапіта знову поміняв їх тіла, то тарган пішов в один бік, а чоловік – у другий, і вони ще довго оглядалися один на одного»* [1, с. 11]. Соломонове рішення Джалапіта приймає ще в одному випадку. Але тепер акцентується не стільки інтертекстуальний компонент, скільки звернення до щойно згаданої історії, адже мораль є продовженням її думки, що рішення може бути іншим і від того не менш правильним. Судячи худих і товстих, які не могли ужитися в одній річці, Джалапіта *«створив для них двоповерхову воду. Воду, в якій могли плавати лише худі, і воду, в якій могли плавати лише товсті»* [1, с. 14]. Отже, щоб позбутися конфліктів, варто не пересікатися в одному просторі, а для цього розійтися в різні боки, або ж обрати різні площини буття. Авторка ніби наголошує, що непорозуміння між людьми виникають не тільки через їхнє небажання почути іншого, а через те, що вони різні, різні за світосприйняттям і світорозумінням.

Обмеженість людської свідомості викривається за допомогою образної реалізації цитати з «Барона Мюнхгаузена» Р. Распе: *«Джалапіту спитали, що він вважає за найбільшу мету техніки. «Щоб люди самі себе могли підняти за волосся вгору», – відповів Джалапіта, але репортери не записали цієї відповіді, вважаючи, що це межує з метафізикою»* [1, с. 13–14]. Відповідь героя передає не його дитяче бажання дива в житті, а прагнення, щоб люди були здатні творити дива, але їхня логоцентрична, детермінаційна й однолінійна спрямованість мислення не дає вийти за межі звичного й буденного. Крім того, Андієвська звертає увагу (іронічно) на «тактовність» «суддів» («а судьи кто?») стосовно називання якостей того, хто вважається соціально вищим, адже журналісти не заявили, що поважна особа, на їхню думку, верзе нісенітниці, а подали цю ідею завуальовано, через апелювання до високих, філософських матерій, які майже не дотичні до реальності.

Обмеженими й не здатними на справжні вчинки людей робить страх і логічне світосприйняття, що унеможливлює романтику, а відтак і справжні відкриття, – переконується читач при сприйнятті притчі про те, як Джалапіта побудував з води міст через океан, але його наважилися перейти *«тільки три п'яниці, яким було море по коліна»* [1, с. 11]. Маємо реалізований на сюжетному рівні афоризм, завдяки якому відчуваємо жаль за нездійсненною можливістю власних потенцій через обмеження свого світогляду раціоналістичним сприйняттям дійсності.

Іноді авторка застосовує схожий наративний прийом – гротескне завершення поетичної думки. Наприклад, фраза «Остановись, мгновенье, ты – прекрасно!» отримує таке продовження: *«Джалапіта винайшов клей, яким можна було розтягувати на цілі роки приємні хвилини, а неприємні, цілі століття, ери, – звужувати в одну мить або в один міліметр»* [1, с. 10]. Гротесковість може бути доведена до максимуму, і тоді зображення в прямому сенсі перевертає все з ніг на голову: *«Джалапіта пішов на виставку образотворчого мистецтва, і всі шедеври, засоромившись, тихенько вийшли з залі, притримуючи рами, щоб не грюкати»* [1, с. 16]. Зустрічаємо і дослівну реалізацію: *«Джалапіта такий добрий, що на ньому хоч млинці смаж. На масницю так і робили»* [1, с. 16].

Усі історії – складники циклу важко віднести до одного жанрового типу, проте вони мають певні спільні властивості. Найбільше впадають в око чітка й продумана композиція, нерозвинений сюжет, максимальний лаконізм висловлювань, іронічні інтонації, націленість на світоглядні засади людського існування, вибір одного наративного прийому, завдяки якому підкреслюється авторська інтенція, орієнтація на створення яскравого образу, побудованого на майже дитячій гіперболічності чи фольклорно-казковій гротесковості, абсурдності не лише в сенсі зображальному, а й у сенсі відсутності безпосередньої відповідності посилання висновку *(«Чому людина має тінь?» – спитали Джалапіту. «Тому що в*

ній погано працює освітлення зсередини», – відповів Джалапіта» [1, с. 16]). Тому й можна частину історій віднести до притч, інші – до анекдотів, а деякі являють собою власне короткі легенди, новели чи оповідання з дотриманням основних жанрових вимог або ж навіть за лаконізмом наближаються до фразеологізмів *(«Джалапіта має тільки одну сталу прикмету: доброту, решта все плинне»* [1, с. 16]). Про «Джалапіту» можна говорити й далі, бо кожна його частина є окремим твором, що перегукується з багатьма іншими, а разом становлять дивне поєднання, що потенційно не має завершення, адже про те, що безмежне, неосяжне, всюдисуще й сутнісне, можна говорити без кінця, а саме таким образом і є вигаданий Андієвською Джалапіта.

Отже, можемо резюмувати, що мала проза Емми Андієвської так само неоднозначна й не вписується в якісь усталені норми, як і її поезії та картини, бо відбиває складну поетичну натуру й особливості світовідчуття мисткині, що по-різному проявилися в різних мистецьких сферах.

Список використаної літератури

1. Андієвська Е. Джалапіта: Вибрані твори / Е. Андієвська. – Львів: Піраміда [на замовлення приватного підприємця Говди І.В.], 2006. – 160 с.

Рассматриваются вопросы микро- и макропоэтики малой прозы Эммы Андиевской на материале сборника избранных произведений «Джалапита», который в основных чертах представляет разные по времени создания произведения.

Ключевые слова: поэтика, смысл, нарратив, приемы, жанр, художественная реальность.

The article considers questions of micro- and macropoetics of small prose of Emma Andiyevskaya on the basis of the collection of selected works «Jalapita» which mainly represents works different in time of appearing.

Key words: poetics, meaning, narrative, devices, genre, artistic reality.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1.09-146

С.С. ЯНИЦКАЯ,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской литературы
Белорусского государственного университета (Минск)

ЖАНР РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ А.Ф. МЕРЗЛЯКОВА

В статье рассматриваются вопросы теоретической интерпретации и поэтической реализации романса А.Ф. Мерзляковым. Творчество поэта-ученого способствовало утверждению в русской литературе романса как автономного песенного жанра.

Ключевые слова: жанр, стиль, романс, русская песня, баллада, сентиментализм, романтизм.

В первые десятилетия XIX в., на очередном этапе историко-литературной эволюции русского романса, развитие этого жанра, начатое еще в XVIII ст., сопровождалось активными попытками его теоретической рефлексии и практического осуществления. Романс не обошли своим вниманием ни наиболее видные теоретики того времени (И. Рижский, И. Левитский, М. Талызин, Н. Остолопов, Н. Греч, А. Галич, М. Тимаев и др.), ни многие, в том числе выдающиеся, поэты эпохи: Державин и Жуковский, Пушкин и Баратынский, Дельвиг и Грибоедов, Языков и Лермонтов, Козлов и Ознобишин…

Общепризнано, что со становлением романтизма в русской поэзии роль категории жанра заметно ослабевает, жанровые «механизмы» расшатываются поисками индивидуального подхода к стихотворному произведению, иерархия жанров постепенно размывается, но изменения в жанровой сфере не отменяют наличия жанров как таковых, ибо жанровое мышление – онтологическое свойство художественного сознания. И хотя ведущие позиции в лирической системе романтизма принадлежат главным образом дружескому посланию и элегии, претендующей на господствующее положение, что находит отражение в общем процессе элегизации поэзии, видную роль в ней играет и романс.

Определенное представление о «жизни» этого особого песенного жанра в литературе первой трети XIX в. дает художественное и эстетическое наследие Алексея Федоровича Мерзлякова (1778–1830), который не просто участвовал в осмыслении жанрового своеобразия романса, но и оказал заметное влияние на его литературную судьбу, что до сих пор недостаточно прояснено. Вклад Мерзлякова (а имя его сегодня незаслуженно полузабыто) в теорию и историю русского литературного романса и является предметом настоящей статьи.

Выходец из провинциальной купеческой среды, получивший образование сначала в Пермском народном училище, а затем в Московской гимназии и Московском университете, профессор этого университета и декан, переводчик, литературный критик и теоре-

© *С.С. Яницкая, 2011*

тик, талантливый поэт, Мерзляков аттестуется историками литературы чаще всего как автор известнейших в свое время «русских песен». Однако ранней поэзии Мерзлякова присуще жанровое и стилевое разнообразие. Широкое признание у современников, в частности, получили произведения его политической, патриотической лирики, требовавшей ораторских приемов декламации («Ода на разрушение Вавилона», «К друзьям», «Песнь Моисеева по прехождении Чермного моря», «Слава», переводы из Тиртея и др.).

Вместе с тем Мерзляков, бесспорно, был одним из выдающихся мастеров «русской песни», использовавшей в своей основе народно-песенные элементы. Благодаря творчеству Мерзлякова, а также А.А. Дельвига, С. Митрофанова, Н.Г. Цыганова, А.В. Кольцова в первой трети XIX в. жанр «русской песни», восходящий к стилизациям народной песни лириков XVIII в. (на поэтику фольклорной песни начал ориентироваться еще А.П. Сумароков) и интенсивно формировавшийся в русской литературе во второй половине XVIII в. параллельно с романсом, приобретает особую популярность.

Существует мнение, что «русская песня» является разновидностью романса [см.: 1, с. 20–27; 2, с. 18–20]. С нашей же точки зрения, это самостоятельный песенный жанр, который пережил свой расцвет в 1820-е – 1830-е гг. и уже в середине столетия начал исчезать, уступая место романсу (первоначально именовавшемуся «российской песней»). По справедливому замечанию Т.М. Акимовой, «некоторым основанием для сближения «русской песни» и романса служила общая для них любовная тема» [3, с. 36]. Самая популярная из «русских песен» Мерзлякова «Среди долины ровныя…» (1810), упоминаемая в произведениях И.И. Лажечникова («В старом доме»), И.А. Гончарова («Воспоминания»), А.Н. Островского («Гроза», «Трудовой хлеб»), вошла в фольклор. Как народная она исполняется мещанином-самоучкой Кулигиным в драме «Гроза».

Интерес поэта-ученого, представлявшего круги демократической университетской профессуры, интеллигентов-разночинцев, к народному творчеству вполне закономерен. Еще в 1801 г. вместе с А.И. Тургеневым Мерзляков организовал и возглавил Дружеское литературное общество, в которое, кстати говоря, вступил и молодой В.А. Жуковский. Члены общества намеревались самоотверженно служить отечеству, создавать героическую гражданскую лирику, развивать национально-самобытное искусство. И хотя Дружеское литературное общество быстро распалось, Мерзляков, в одной из своих публичных лекций сокрушавшийся о том, что «песни наши время от времени теряются, смешиваются, искажаются и, наконец, совсем уступают блестящим безделкам иноземных трубадуров» [цит. по: 4, с. 398], продолжал создавать «русские песни» в сотрудничестве с композитором Д.Н. Кашиным, бывшим крепостным, прекрасно разбиравшимся в песенном фольклоре. Одновременно поэт осваивал и романс – жанр другой художественной природы, инонационального происхождения.

В 1830 г., в последний год жизни Мерзлякова, вышли в печати его «Песни и романсы». Сборник, включавший произведения 1800-х – 1810-х гг., стал событием в литературной жизни той поры. Если первая его часть посвящалась «русской песне» со свойственными ей народно-поэтической образностью и фразеологией, бытовыми чертами («Я не думала ни о чем в свете тужить…», «Чернобровый, черноглазый…», «Чувства в разлуке», «Вылетала бедна пташка на долину…», «Соловушко», «Не липочка кудрявая…», «Мой безмолвный друг, опять к тебе иду…» и др.), то во втором разделе помещались сочинения камерного характера, выражающие глубоко личные переживания, изысканно и возвышенно воспевающие неразделенное любовное чувство, большинство из которых явно родственно сентиментальной «изящной словесности», о чем можно судить даже по их заглавиям и начальным строкам («Об ней» («Чего желал, что пел, что в свете мог любить…»), «К Элизе» («Когда б я был любим, о милая, тобою…»), «В чем я винен пред тобою…», «Тихий, нежный ветерочек…», «Жестокою судьбою…», «Меня любила ты – я жизнью веселился…», «Коль сердце сердцем может жить…», «Разлука», «Робость первой любви» («Ясный месяц! не сияй…»), «Ожидание любезного» («Где ты, в какой земле, в каких странах безвестных…») и др.). Ср.:

Чувства в разлуке Что не девица во тереме своем, Заплетает русы кудри серебром, – Месяц на небе, без ровни, сам-большой, Убирается своею красотой. Светлый месяц! весели, дружок, себя! Знать, кручинушке высоко до тебя! Ты один, мой друг, гуляешь в небесах, Ты на небе так, как я в чужих краях; А не знаешь муки тяжкой – быть одним, Ах! Всмотрись в мои заплаканны глаза, Отгадай, что говорит моя слеза… [5, с. 64–65]	Разлука Минута грозная настала! О Лила, о мой друг, прости! Почто не смерть судьба сказала? Скорее смерть могу нести! Скорее миг уничтоженья, Чем жизнь, исполненну мученья. Мой друг!.. Но в дальней стороне Ты и не вспомнишь обо мне! Душа, томимая тоскою, Не найдет места для себя! Как ей, живущей лишь тобою, Как можно не искать тебя? Она твой спутник невидимый, Везде с тобой неразделимый. А ты в далекой стороне Уже не вспомнишь обо мне!.. [5, 86–87]

Причем количественно романсы, опубликованные в сборнике (всего их 24), почти вдвое превышают «русские песни» (которых здесь 13) – не случайно на титульном листе книги слово «романсы» набрано более крупным шрифтом, чем слово «песни». Лишенные колорита народности, чувствительные романсы Мерзлякова по доминирующим мотивам, по композиционным и стилевым приемам соотносимы именно с теми образцами европейской лирики, которые сам он назвал «блестящими безделками иноземных трубадуров».

Тяготение поэта к «галантному» романсу получило разноречивые объяснения в литературоведении. Так, В.И. Резанов связывал часто мелькавшие в его песенных текстах «выражения слащавые, сентиментальные» с тем, что в понимании Мерзлякова «песня есть собственно плод уныния, сладкого сетования, страсти тихой и нежной» [6, с. 193]. По мнению исследователя, «Мерзляков, примыкая, с одной стороны, к школе Ломоносова и Державина, с другой, – был в эпоху возникновения Дружеского Литературного Общества, одним из представителей нового течения в русской литературе, которое обнаружило себя в «Московском журнале» и, вообще, в произведениях Карамзина и его последователей…» [Там же, с. 208]. И.Н. Розанов, сопоставляя песенную лирику поэта с творчеством предшественников, обращал внимание на то, что «как представитель совершенно иного социального слоя, Мерзляков о страданиях любящего сердца говорит иначе, чем Нелединский или Дмитриев <…> Впрочем, нередко Мерзляков писал песни и в духе Нелединского и Дмитриева» [7, с. 406–407]. Попытка «осмыслить творчество Мерзлякова в рамках карамзинизма» вызвала возражение у Ю.М. Лотмана. Имея в виду идейное сближение начинающего поэта с А.И. Тургеневым, исследователь утверждал: «Распространившееся в 1790-е гг. влияние Карамзина прошло мимо Мерзлякова в первый период его творчества, зато мимо него не прошла борьба с карамзинизмом» [4, с. 398], но вместе с тем признавал, что «песни Мерзлякова не свободны от влияния традиции романса и дворянской псевдонародной лирики конца XVIII – начала XIX в.» [4, с. 410] и что «художественная система песен Мерзлякова еще значительно удалена от подлинно народной поэзии и несет на себе влияние дворянского романса» [4, с. 413].

Романсное наследие Мерзлякова, пока еще слабо изученное, на наш взгляд, ставит под сомнение оценку его как «поэта, сознательно отталкивавшегося от стилевого опыта Карамзина» [8, с. 370]. Представляется, что балансированием между индивидуальной наклонностью к «легкой» салонной поэзии и растущим в связи с романтическими веяниями общеевропейским интересом к древненациональной героике, к «духу народа» обусловлена двойственность восприятия романса Мерзляковым, в эстетическом сознании которого, вопреки собственной же практике, этот жанр по существу не дифференцировался с балладой.

В трактате 1822 г. «Краткое начертание теории изящной словесности» совокупной характеристике романса и баллады он отводит четыре параграфа (§§ 26–29). Включая лирический род в «разряд» повествовательной (эпической) поэзии, Мерзляков-теоретик подчеркивал, что и романс, и балладу «можно определить романическо-лирическим стихотворением в простонародном тоне. Предметом таковых песней бывает обыкновенно какое-нибудь занимательное само по себе, или по образу изложения стихотворца, простое, трогательное происшествие. <…> Повествование сие бывает занимательно своими чудесностями, сказаниями, удивительными привидениями, новостию и тем, что ужасно, особливо страшно или смешно, и при том соответствует, сколько-нибудь, духу народа и времени. <…> Главные свойства повествования суть: природа, простота, краткость, легкость, а особливо приятность слога; игривость, затейливость и искусно избранное стопосложение. Язык должен быть вообще прост, понятен для людей ограниченных, однако же не совсем обыкновенный, не грубый и не низкий. <…> Поэзия шотландцев и англичан в романсах сего рода, и наипаче по ужасным своим балладам занимает первое место» [9, с. 196–199].

И тем не менее в сборнике 1830 г. романс у Мерзлякова выступает преимущественно как бесфабульное произведение светского тона на тему несчастной любви, в чем нельзя не заметить продолжения романсной линии, намеченной в русской поэзии Сумароковым:

В чем я винен пред тобою,
Чем тебя я прогневил?
Разве тем, что всей душою
Я жестокою любил?

Сила страсти – бога сила!
Можно ль ей противустать?
Так судьба уже судила
Мне, узнав тебя, страдать!.. [5, с. 74] и т. п.

Стихотворения этого жанра передают «чувствования» лирического субъекта, который, находясь «в томном страсти упоенье» [5, с. 75], обращается непосредственно к адресату. Эмоциональным излиянием, содержащим, как правило, «злополучной страсти глас» [5, с. 75], замещаются в романсе приемы повествовательности, характерные для русской песни и баллады. Однако в начале XIX в. специфика романсного лиризма осознавалась не вполне отчетливо. Об этом говорит и тот факт, что несколько включенных в авторский сборник романсов ранее публиковались с другими жанровыми обозначениями. Так, стихотворение «Меня любила ты – я жизнью веселился…» в 1806 г. с заглавием «К ней (рондо)» и без подписи напечатал «Вестник Европы». Предположительно, это перевод с французского, восходящий к одному и тому же неизвестному источнику, что и переводное стихотворение Жуковского «Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье…», аналогичным образом выполненное в традиции романса. Приведем для сравнения по две строфы каждого из названных произведений:

Меня любила ты – я жизнью веселился,
День каждый пробуждал меня к восторгам вновь;
Я потерял тебя – и с счастием простился:
Ах, счастием моим была твоя любовь!

Меня любила ты – средь милых вдохновений
Я пел прекрасную с зарею каждой вновь;
Я потерял тебя – и мой затмился гений:
Ах, гением моим была твоя любовь!.. [5, с. 79–80].

Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье,
Как сон пленительный, вся жизнь моя текла.
Но я тобой забыт, – где счастья привиденье?
Ах! счастием моим любовь твоя была!

Когда я был любим, тобою вдохновенный,
Я пел, моя душа хвалой твоей жила.
Но я тобой забыт, погиб мой дар мгновенный:
Ах! гением моим любовь твоя была!.. [1, с. 296].

Интересно, что единоначатие, близкое использованному Жуковским («Когда я был любим…»), отличающееся лишь наклонением глагола, имеют и четыре из пяти строф романса Мерзлякова «К Элизе» (1808) («Когда б я был любим, о милая, тобою…», «Когда б я был любим… певец стезею правой…», «Когда б я был любим…гонимый с сиротою…», «Когда б я был любим… сокройтесь, сны златые…»), за счет чего поступательно усиливается лирическая тема невозможности счастья для безответно любящего и создается единое мелодическое движение, которое разрешается в концовке:

Но что, безумец, я – какой пленен мечтою?
Надежда, удались! Мне ль радостей искать?
Другому быть твоим, другому жить с тобою!
А мне… о призраке погибшем унывать!.. [5, с. 74].

Процитированное выше стихотворение «В чем я винен пред тобою…» впервые в 1810 г. с заглавием «Песня» было помещено Жуковским в «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов…» [см.: 10, с. 168–170]. В нем абсолютно в духе провансальских трубадуров утверждается, что «сила страсти – бога сила!». Из-за этой строки свое несогласие с опубликованием романса Мерзлякова в издании, предпринятом Жуковским, выразил П.А. Вяземский. Но, как указывает в комментарии к стихотворению Ю.М. Лотман, «выбор Жуковского не был случаен, он отражал стремление подчеркнуть в русской поэзии традицию «легкой поэзии»…» [5, с. 295].

Из общей картины романсных текстов Мерзлякова выбивается, пожалуй, только «Велизарий» («Малютка, шлем нося, просил…») – повествовательное стихотворение балладного типа, написанное в строфической (песенно-романсной) форме с использованием мотивов римско-византийской истории, в котором поэт в соответствии с понятием «романс или баллада», декларировавшимся им в теоретическом трактате, «представляет читателям истинное или вымышленное происшествие, или случайное приключение сам от себя, в надлежащей лирической форме» [9, с. 196]:

Малютка, шлем нося, просил,
Для бога, пищи лишь дневныя
Слепцу, которого водил,
Кем славны Рим и Византия.
«Тронитесь, жертвою судеб! –
Он так прохожих умоляет. –
Подайте мальчику на хлеб:
Он Велизария питает.

Вот шлем того, который был
Для готфов, вандалов грозою;
Врагов отечества сразил,
Но сам сражен был клеветою.
Тиран лишил его очей… [5, с. 103].

Впрочем, и в «Велизарии» В.Г. Белинский находил «много чувства, души» [5, с. 297]. Сначала стихотворение без жанрового подзаголовка попало на страницы «Вестника Европы» за 1814 г. В том же году оно появилось в первом выпуске нотного сборника «Эрато» А.Д. Жилина и в его музыкальном переложении стало популярным романсом. Причину успеха «Велизария» у публики, «помимо художественных достоинств произведения», музыковеды усматривают «во впечатляющей общности физического несчастья (слепота) композитора и воспеваемого им героя» [11, с. 8]. В 1816 г. сочинение Мерзлякова с подзаго-

ловком «романс» было помещено в «Цветнике избранных стихотворений в пользу и удовольствие юношеского возраста» [12, с. 106–107]. Печаталось оно, наряду с «модными» романсами, и в составе массовых песенников начала XX в. Показательно, что составителем современной антологии русского романса «Велизарий» определяется как «романс-баллада» [2, с. 576].

Таким образом, в подходе Мерзлякова к романсу очевидно расхождение между теоретическим осмыслением и «реальным осуществлением» жанра, имевшее место в ту пору. Как лиро-эпическое повествовательное произведение, типологически соотносимое с испанским романсом и балладой англо-шотландского типа, трактовал романс в «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде» Державин [см.: 13, с. 259]. «Романсами» он назвал свои типично балладные сочинения «Потопление» (1796), «Луч» (1807) и поэму «Царь-девица» (1812). Вместе с тем собственными творческими экспериментами в данной области поэт продолжал песенно-романсную линию («Мечта», 1794; арии и дуэты из «театрального представления с музыкою» «Добрыня», 1804; «Незабудочка», 1809 и др.), начало которой было положено Сумароковым [см.: 14, с. 40–47]. Жуковский также склонен был отождествлять романс с балладой, относя подобные произведения к разряду «легкой поэзии» и называя их «легкими лирическими повествованиями» [15, с. 287]. Неудивительно, что стихотворениям «Желание» (1810), «Жалоба» (1811), обладающим отчетливыми признаками баллады, автор дал жанровое определение «романс». Между тем во второй части подготовленного и изданного поэтом в 1810–1815 гг. «Собрания русских стихотворений…» преобладают сентиментальные романсы песенного типа, объединенные с короткими балладами, пригодными для пения, под рубрикой «Песни, романсы и баллады».

Поэтическая практика и теоретические суждения Мерзлякова свидетельствуют о том, что к 1830-м гг. в России сложилось понимание романса, зародившегося и развивавшегося на протяжении предыдущего столетия в дворянском музыкально-поэтическом обиходе, как автономного литературного (песенного) жанра, хотя объем и границы его оставались размытыми. Сосуществование в русской поэзии первой трети XIX в. «повествовательной» и «чисто лирической» моделей романса при доминировании последней, несомненно, способствовало увеличению вариативности его жанровых форм и открывало пути к последующим жанровым модификациям в контексте индивидуальной авторской эстетики.

Список использованной литературы

1. Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подгот. текста и прим. В.Е. Гусева. – М.; Л.: Советский писатель, 1965. – 1120 с.

2. Русский романс / сост., вступ. ст. и ком. В. Рабиновича. – М.: Правда, 1987. – 640 с.

3. Акимова Т.М. «Русская песня» и романс первой трети XIX века / Т.М. Акимова // Русская литература. – 1980. – № 2. – С. 36–45.

4. Лотман Ю.М. А.Ф. Мерзляков как поэт / Ю.М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПБ, 1996. – С. 390–429.

5. Мерзляков А.Ф. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю.М. Лотмана / А.Ф. Мерзляков. – Л.: Сов. писатель, 1958. – 327 с.

6. Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского / В.И. Резанов. – СПб.: Сенатская типография, 1906. – 365 с.

7. Розанов И.Н. Стихи русских поэтов, ставшие песнями / И.Н. Розанов // Литературные репутации. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 395–418.

8. Русская поэзия. 1801–1812 / вступ. ст. А. Немзера; сост. и прим. А. Архангельского и А. Немзера. – М.: Худож. литература, 1989. – 383 с.

9. Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящной словесности: в 2 ч. / А.Ф. Мерзляков. – М.: В университетской типографии, 1822. – Ч. 1–2. – 328 с.

10. Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским: в 5 ч. Ч. 2 / В. Жуковский. – М.: Университетская типография, 1810. – 330 с.

11. Начало русского романса: сб. для пения с фортепиано / ред. Т. Трофимова и А. Дроздов. – М.: Музгиз, 1936. – 126 с.

12. Цветник избранных стихотворений в пользу и удовольствие юношеского возраста: в 2 ч. Ч. 1. – М.: В университетской типографии, 1816. – 188 с.

13. Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии / Г.Р. Державин // XVIII век. – Сб. 15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л.: Наука, 1986. – С. 246–282.

14. Яницкая С.С. Г.Р. Державин и сумароковская традиция песни-романса / С.С. Яницкая // Русская словесность: проблемы эволюции и поэтики: сб. науч. статей и мат-в. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. – Вып. 2. – С. 40–47.

15. Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского / В.И. Резанов. – СПб.: Сенатская типография, 1916. – Вып. 2. – 620 с.

У статті розглядаються питання теоретичної інтерпретації та поетичної реалізації романсу О.Ф. Мерзляковим. Творчість поета-вченого сприяла утвердженню в російській літературі романсу як автономного пісенного жанру.

Ключові слова: жанр, стиль, романс, російська пісня, балада, сентименталізм, романтизм.

The article considers the questions of the romance theoretical interpretation and poetic realization by A.F. Merslyakov. The poet and scientist's creative work promoted the romance consolidation as an autonomous song genre in Russian Literature.

Key words: genre, style, romance, Russian song, ballad, sentimentalism, romanticism.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.111–3 (73).09

Л.О. ГРЕЧУХА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри прикладної лінгвістики
Черкаського державного технологічного університету

ДО ПОЕТИКИ РОМАНІВ «МАШИНА ПОМ'ЯКШЕННЯ» ТА «БІЛЕТ, ЯКИЙ ВИБУХНУВ» В. БЕРРОУЗА

У статті розглядаються особливості поетики романів «Машина пом'якшення» та «Білет, який вибухнув», що ввійшли до першої трилогії культового американського письменника-бунтаря Вільяма Берроуза. Особлива увага приділяється аналізу стилістики зазначених творів.

Ключові слова: метод «розрізання та складання», лінійна нарація, рівні оповіді, бінарна опозиція.

Вільям Берроуз – один з найрадикальніших американських письменників XX ст. Його доробок досі залишається маловідомим в Україні. На терені радянського і пострадянського літературного простору до аналізу творчості автора частіше зверталися лише фрагментарно, розглядаючи досягнення бітників та «чорних гумористів» (статті М. Мендельсона, Т. Денисової, Л. Черніченко, Н. Ознобіхіної, Д. Бавільського). Пов'язано це перш за все з тим, що теми, яких торкався автор, не співвідносилися з пануючою в країні ідеологією. Проте, у власних романах письменник піднімає важливі питання (наркотики та їх пагубний вплив на особистість, насилля, вільний вибір способу життя), які й на сьогодні залишаються актуальними. Лише порівняно недавно у вітчизняному літературознавстві почали з'являтися нотатки про творчість Берроуза, але й вони мають переважно характер розвідок (статті І. Дробот, І. Кулик, Я. Могутіна, А. Шаталова). Таким чином, супереечки навколо особи і творчості американського письменника, приналежність його робіт до того чи іншого літературного напряму, недослідженість його доробку в вітчизняному літературознавстві й обумовлюють актуальність даного дослідження.

Метою статті є аналіз романів «Машина пом'якшення» (The Soft Machine, 1961) та «Білет, який вибухнув» (The Ticket That Exploded, 1962), що увійшли до першої трилогії американського письменника (так званої «Нова трилогії»), з точки зору їх поетики. Для реалізації поставленої мети необхідно вирішити такі завдання: окреслити художні особливості вищезазначених творів, звернувши особливу увагу на їх стилістику.

Специфіка стилю Берроуза, вірогідно, формувалася не під впливом пануючих у той час літературних стилів і напрямів, а під впливом оточуючої його дійсності і того способу життя, який він вів. Берроуз – один із тих авторів, які зрозуміли, що «реальність остаточно обернулася смертоносним виром хаосу» [1, с. 98]. Усвідомивши трагічну слабкість людини перед небуттям, письменник обирає єдиний вихід – створює свій умовний світ, у якому правдива і дійсна етична воля його творця. Подолати хаос, переконаний митець, здатен лише творець ілюзій і тільки у момент творення, коли його воля і божественна влада нічим, окрім власної суб'єктивності, не скуті. Так, у двох перших романах «Нова трилогії» («Ма-

© *Л.О. Гречуха, 2011*

шина пом'якшення» – 1-ша частина трилогії, «Білет, який вибухнув» – 2-га частина трилогії) Берроуз приходить до постмодерністського образу культури, що руйнує антиномію високого та масового мистецтва, оскільки обов'язково переходять один і один. Метою автора є заміна реальності завдяки новаторській техніці письма – методу «розрізання та складання».

У «Машині пом'якшення» Берроуз зображає екзотичний, проте досі неопорядкований світ наркотиків, сексу та насилля за допомогою знайомих читачеві жанрів детективної історії та травелогії. «Білет, який вибухнув» комбінує ці жанри з широкими можливостями, запропонованими науково-фантастичною оповіддю, та розширює романний масштаб від екзотичного до космічного. Презентація монотонного чергування подавлення і протистояння «Машини пом'якшення» замінюється у «Білеті, який вибухнув» фінальною галактичною конфронтацією, в якій на карту поставлене виживання людської раси. Система управління («Нова таємна організація»), що керує світом у першому романі, переведена тут на надзвичайний стан. Крім того, стиль другої частини трилогії телеграфічніший та напруженіший. Тоді як пряме переживання «алгебри потреби», життя, ув'язненого у тілі, маніпулювання його потребами і страхами зображене у «Машині пом'якшення» із внутрішнього боку (і персонажі, і оповідач роману сприймають власне існування з апатичним цинізмом), «Білет, який вибухнув» екзаменує людську ситуацію зовні: «Ваша земна справа повинна бути розглянута «Біологічними суддями» [2, с. 56], які прибули на планету, щоб вершити правосуддя. (Детальніше письменник звертається до «біологічної судової системи» у романі «Нова експрес»). Завдяки такій перспективі другий роман трилогії виділяє програму протистояння, можливий вихід із помилкового циклу домінування, яке паралізує світ «Машини пом'якшення». Монотонність оповіді першої частини трилогії, де навіть найекзотичніші образи зводяться до вже знайомих, замінюється у «Білеті, який вибухнув» повною дезорієнтованістю читача. Таким чином, дивність і важкість сприйняття твору вимагають типу «прикладного читання» (applied reading), як висловився Р. Барт, – читання з повільним, скрупульозним перелистуванням [3, с. 12–13].

«Білет, який вибухнув», подібно до інших романів трилогії, сприяє викривленню часу, зміщуючи спогади персонажів і прискорюючи часовий плин. Хвилі невільних спогадів, що збентежують героїв «Машини пом'якшення», у «Білеті, який вибухнув» замінюються цілеспрямованим маніпулюванням лініями спогадів. Цей роман приводить читача туди, де навіть пам'ять буде «пошкоджена». І тоді як колізії «Машини пом'якшення» можуть відсунути реальність до меж сюрреалізму, «Білет, який вибухнув» заперечує наявність будь-якої реальності. Не має значення, якої – сюрреалістичної чи фатальної. Берроуз демонструє її як просту виставу, не більше ніж погано поставлений карнавальний номер. Отже, хоча «розрізові» інтервали «Машини пом'якшення» і є відступами від лінійної оповіді, в них можна простежити відвертий розвиток образу та епізоду і нечітку прогресію від одного кінця твору до іншого. Руйнування ж «розрізками» оповідного і драматичного континууму є нормою для «Білета, який вибухнув»; а постійний рух тексту примушує твір пульсувати з «механістичним мерехтінням», переконаний Р. Ліденберг [4, с. 72]. Поза контекстом науково-фантастичної битви, «розрізки» набувають нової функції: звільняють обох, як письменника, так і читача, від обмежень західної думки і мови. У такий спосіб Берроуз тренує свою аудиторію, вільно висловлюючи власні думки. Письменник прагне повністю звільнити читача від влади мови, яка виховує образи покори як зовнішньо, так і внутрішньо. У романі читач виявляється відділеним від текстових образів. Натомість він включений у його стиль. Втім, внаслідок неможливості письменника «перегрупувати» матеріал «Білета, який вибухнув» у зрозумілу лінійну оповідь, читач змушений тримати у своїй голові суцільний хаотичний текст одночасно. І як результат, він (читач) – присутній усюди в безмежному і зворотному просторі «розрізкового» тексту.

Сучасний контекст твору та людська індивідуальність повторно включені у другому романі трилогії у попурі рефренів, багаторазове повторення яких указує на порожнечу у центрі артикуляції людського досвіду. У «Білеті, який вибухнув» відчутні спроби автора контролювати «розрізки». Вони більш схожі на продукт комплексного механізму, ніж на сон чи наркотичні галюцинації «Машини пом'якшення». У другому романі трилогії автор оперує своїм методом як «машиною війни» [5, с. 33], як лінгвістичною зброєю проти бінарного мислення, що породжує конфлікти на психологічному, політичному і особистісному рівнях.

Дія тут текстуально насиченіша порівняно з першою частиною трилогії. Відтак, для дослідження особливостей берроузівського експериментального письма у «Білеті, який вибухнув» пропонуємо сфокусувати увагу на центральному розділі роману «У районі лінійні війська» (Combat Troops in the Area) [2, с. 102–118]. Цей розділ змальовує вирішальну битву у тривалій війні, яку розпочали істоти з Венери, Меркурія, Урану та вигаданої планети Мінрод, маючи на меті підкорити людство. Його зміст можна умовно розділити на дві частини: відкрита битва з інопланетними загарбниками («Нова Моб») та зосередженість на особистих спогадах героїв. Як і типова невловима парадоксальна природа всього твору, розділ прямує у двох протилежних напрямах: від космічної битви Венери, Меркурія, Урана і Мінрода до найособистіших розумових заглибин ностальгії і бажання у двох спогадах Джона і Біллі (як підлітків і як юнаків). Прямуючи у напрямі космосу, оповідь відкриває доступ до авторських найсюрреалістичніших винаходів: всезнаючих механізмів, комах і крабів, наділених надлюдськими розумовими здібностями. Такі тематичні зміни доповнені стилістичними замінами традиційного оповідного континууму радикальною експериментальною прозою. І оскільки напрями пересікаються, бінарні опозиції у змісті та стилі розчиняються у постійно змінних моделях рухливих накладень, – вібруюча частотність «розрізкового» механізму. Подібне дезорієнтуюче читання розділу функціонує як вирішальний елемент битви, яка ведеться за звільнення людської раси між «Нова Поліцією» та «Нова Моб». Деякою мірою письменник демонструє цю техніку у «Роботі» (The Job, 1969), де авторська експериментальна оповідь прирівнюється до суперечливих команд, нав'язаних рекламою і пресою:

«So the modern ceremonial calendar is almost as predictable as the Mayan. What about the secret calendar? Any number of reactive commands can be inserted in advertisements, editorials, newspaper stories. Such commands are implicit in the layout and juxtaposition of items. Contradictory commands are an integral part of the modern industrial environment: Stop. Go. Wait here. Go here. Come in. Stay out. Be a man. Be a woman. Be white. Be black. Live. Die. Be your real self. Be somebody else. Be a human animal. Be a superman. Yes. No. Revel. Submit. RIGHT. WRONG…»* [6, с. 45].

Частотність, що викликана чергуванням антонімічних команд, функціонує як «артефакт, використаний письменником для обмеження і критики загальної традиції», вважає Д. Одієр [6, с. 193]. У дезорієнтації, викликаній такою технікою письма, суб'єкт залишається незахищеним, а «контролер» може підсвідомо нав'язувати йому будь-яку думку. Закони протидії «Білета, який вибухнув» вступають у боротьбу з таким конфлікто-орієнтуючим програмуванням людського життя за допомогою депрограмуючої машини**. Партизанські сили, на відміну від того, як це було у «Машині пом'якшення», замінюють ворожу «машину контролю» своєю власною, оскільки вони є «галактичними військами, які не колонізують» [4, с. 79]. За допомогою використання методу «розрізання та складання» та його різновиду «накладення» («перестанови») (fold-in) подібний «механізм протидії», наголошує Берроуз, руйнує всі структури конфлікту й лінійності наративу. Оповідь одночасно репрезентує воєнну стратегію «нова-змісту» і актуальну композицію романного стилю. Ці дві операції зливаються у єдину оповідь, що розташовується поза ізольованими рефренами, які описують метод «розрізання та складання» («shift linguals» або «Word Falling»). Читач почуває себе включеним у стратегію детериторизації і позачасового простору берроузівського експериментального письма: «Body halves off – appropriate instrument pinball color circuits – Sex words exploded in photo flash – Nitrous fumes drift from pinball machines and penny arcades

*Відтак, сучасний обрядовий календар майже такий передбачуваний, як і календар Майя. Як щодо секретного календаря? Будь-яка кількість команд протидії може бути вставлена у рекламу, редакційні статті, газетні історії. Такі команди є імпліцитними у розташуванні та накладенні повідомлень. Суперечливі команди – невід'ємна частина сучасного промислового оточення: Зупинись. Іди. Зачекай тут. Підійди. Не повертайся. Будь чоловіком. Будь жінкою. Будь білим. Будь чорним. Живи. Помри. Будь собою. Будь кимсь іншим. Будь тварино-людиною. Будь суперменом. Так. Ні. Насолоджуйся. Підкоряйся. Правильно. Неправильно...

**Основна стратегія нова-злочинців – створення якомога більше конфліктів, конфліктних ситуацій.

of the world –Photo falling – Break through in grey room – Click, tilt, vibrate green goo planet – Towers, open fire – Explode word lines of the earth – Combat troops show board books and dictate out symbol language of virus enemy – Fight, controlled body prisoners – Cut all tape – Vibrate board books with precise shared meals – scraps – remains of 'Love' from picture planet – Get up off your rotting combos lit up by a woman – Word falling – Free doorways – Television mind destroyed – Break through in Crey Room – 'Love' is falling – Sex word is falling – Break photograph – Shift body halves – Board books flashed idiot Mambo on 'their dogs' – with pale adolescents og love from Venus – Static orders pour in now – Venus camera writing all the things you are – Planet in 'Love' is a wind U turn back – Isn't time left– Partisans shoving board books in Times Squire in Piccadilly – Tune and sound effects vibrating sex whine along the middle line of body – Explode substitute planet – Static learned every board book symbol with inflexible violence – color writing you out of star dust – took board book written in prisoner bodies – cutting all tape – Love Mary? – picture planet – Its combos lit up a women – 'Love' falling permutated through body halves – Static orders clicking – Word falling – Time falling – 'Love' falling – flesh falling – Photo falling – Image falling»* [2, с. 104–105].

Деякі фрагменти цієї какофонії вже знайомі читачеві. Однак подібні алюзії функціонують у «розрізках» без будь-якого порядку чи зв'язаності, як поточні текстуальні послання. Так, наведена вище «розрізка» не лише пропонує елементи сцен ранніх авторських творів, а й репрезентує голоси загальної культури. Усе це сприяє «трансформації» любові у «вампіризм», знищенню традиційних словесних та образних парадигм «книг управління» (the board books). Відтак, виділяючи слово «кохання» лапками, письменник вводить поняття «любов» і «секс» у мову війни та насилля. Він стверджує їхню приховану спорідненість та розкриває роль романтики у ворожих «нова-планах», переконаний М. Скау [7, с. 406]. З одного боку, ми можемо пояснити таке авторське рішення як частину берроузівської «шокової воєнної стратегії» (shock troop strategy) [4, с. 83], коли на вулиці Кікі атакують велетенські краби з його пророцького сну. З іншого боку, ця розширена оповідь пропонує тимчасовий відпочинок від телеграфічності в описі сцен битви і налаштовує «розрізкову» прозу на «бойовий порядок». Один із найчастіше повторюваних образів розділу – вікна чи двері, що відкриваються назустріч широким можливостям простору і часу. Як і телеграфічні рефрени, що наголошують на беззаперечній перемозі партизан, метафори-рефрени втечі й експансії (Word falling – Photo falling – Breakthrough in Grey Room) обіцяють звільнення, якого так ніколи і не буде досягнуто. А відтак, втеча, відзначає Р. Ліденберг, у «Білеті, який вибухнув» завжди незрозуміла [4, с. 88].

Чергування «розрізкової» і традиційної прози характеризує другу частину розділу «У районі лінійні війська» – послідовні картини, які виникають у пам'яті Джона і Біллі. Замість використання «сексуальних слів» (sex words) та «слів кохання» (love words), які мають сати-

*Тілесні половинки зникли – підходяща зброя більярдно–кольорової системи – Сексуальні слова вибухнули у фотоспалаху – Із більярдів–автоматів і грошових пасажів всього світу пливуть азотисті пари – Зникає фото – Ввірватися у сіру кімнату – відстукати, відбити, відрезонувати зелену липку планету – Башти, відкрити вогонь – Підірвати словесні лінії землі – Лінійні війська демонструють книги управління і диктують мову вірусного ворога – У бій, контролювати тілесних в'язнів – Розрізати всі записи – Відрезонувати всі книги управління акуратним сумісним прийомом їжі – недоїдки – залишки «Кохання» з планети-картини – Вставайте і тікайте геть від своїх загниваючих компаній, освітлених жінкою – Гине слово – Звільнити входи і виходи – Телевізійний розум зіпсований – Ввірватися у сіру кімнату – Гине «Кохання» – Гине сексуальне слово – Порвати фотокартку – Знищити тілесні половини – Книги управління виблискували ідіотськими Мамбо на «їхніх псах» – разом з блідими підлітками кохання з Венери – Вже нахлинув потік статичних команд – Камера Венери знімає все чим ви є – «Закохана» планета є поворотом вітру – Невже не залишилося часу – Партизани демонструють книги управління на Таймс-Сквер і Піккаділлі – Мелодичні і шумові ефекти резонують сексуальне скиглення вздовж середньої лінії тіла – Підривають замінник планети – Статичні перешкоди з невблаганною силою вивчили кожний символ книг управління – колір виписує вас із космічного пилу – захоплені книги управління написані на тілах полонених – розрізаються всі записи – Кохаю Мері? – планета-картина – Ці компанії освячували жінку – Гине «Кохання» перетасоване через тілесні половини – Клацають статичні накази – Гине Слово – Гине Час – Гине «Кохання» – Гине Плоть – Гине Фото – Гине Образ…

ричне забарвлення в ранніх «розрізкових» перестановах, сцена зустрічі двох юнаків акомпанується лише пульсуючими ритмами арабської барабанної музики та вібруванням життєвої енергії, у якій «мускули розслабляються і контактують» [2, с. 98]. Вільні від почуттів провини і сентиментальності, нав'язаних культурними традиціями, двоє молодих чоловіків знаходяться під повним впливом неконтрольованих бажань власних тіл. Оповідь прямує від першої «розрізки», яка переплітає дитячі спогади юнаків, до лінійної розповіді про першу зустріч Джона і Біллі, потім – до іншої «розрізки» спогадів уже дорослих чоловіків, а згодом – до лінійної версії другої зустрічі чоловіків через десять років. Спогади Джона і Біллі детальніше описані письменником, ніж зустріч Кікі з незнайомцем. Крім того, вони виходять за межі звичних берроузівських письмових монтажів, оскільки включають також експерименти з радіочастотами.

На відміну від епізоду зустрічі Кікі з незнайомцем, зміст другої частини розділу відносно однорідний і реалістичний. Тут письменник демонструє нехарактерну для себе повагу до цілісності сюжету. Крім того, ностальгічні мотиви, які пробуджує пам'ять героїв, подаються без іронії. Вочевидь, юнаки тут грають двоякі ролі стосовно один одного: вчитель – посвячений у таїнство; сексуальні партнери:

«I'm trying to fix it so we can both listen at once»

He was opening a head phone on the bench with a screwdriver the two heads so close John's fluffy blond hair blushed Bill's forehead.

«Here hold this phone to your ear. Do you hear anything?»

«Yes static».

«Good».

John cupped the other phone to his ear. The two boys sat poised listening out through the dusty window across back yards and ash pits the tinkling metal muslc of space. Bill felt a prickle in his lips that spread to the groin. He shifted on the wooden stool.

«John what is static exactly?»

«I've told you ten times. What's the use in my talking when you don't listen?»

«I hear music». I faint intermittent 'Smiles'. Bill moving in time to the music brushed John's knee. «Let's do it shall we?»

«All right»* [2, с. 113].

Дії, описані у цих спогадах, – експерименти з кристалічним радіоприймачем, марихуаною і сексом – досить реалістичні. Проте як експерименти вони вже включають у себе деякі обмеження: жест у бік колективності, тиші і простору. Хлопці прагнуть синхронізувати прослуховування і сексуальне бажання (разом слухати і разом досягти насолоди). Щоправда, дискусія друзів відносить оповідь до кордонів сюрреалістичності, коли вони починають вести дебати про подорож у часі крізь тишу:

«John is it true if we were ten light-years away we could see ourselves here ten years from now?»

«Yes it's true».

«Well couldn't we travel in time?»

«It's more complicated than you think».

---

*Я хочу налаштувати його (навушник, – Л.Г.) щоб ми могли слухати разом.

Він розкручував навушник викруткою на ослоні дві голови так близько приємне світле волосся Джона лоскотало чоло Біллі.

Ось приклади до вуха. Ти щось чуєш?

Так перешкоди.

Добре.

Джон приклав другий навушник до вуха. Хлопці сиділи опустивши голови і слухали через брудне вікно магічну музику космосу. Білл відчув поколювання у вустах що швидко досягло паха. Він зайорзався на дерев'яній табуретці.

Джон що таке перешкоди?

Я говорив вже десять разів. Навіщо повторювати якщо ти не слухаєш?

Я чую музику... слабкі переривчаті усмішки. Білл рухаючись у такт з музикою торкнувся коліна Джона... Може зробимо це?

Гаразд…

«Well time is getting dressed and undressed eating sleeping not the action but the *words.* What we *say* about what we do. Would there be any time if we didn't say anything?»

«Maybe not. Maybe that would be the first step... yes if we learn to listen and not talk»* [2, с. 114].

Людський чинник розчиняється у неорганічному майбутньому. Визнання ідентичності Джона і Біллі подвоюється (*Bill Bill* turned on a lamp або *John* took out a *John* put down the... [143, с. 115]). Остання точка хаотичного зміщення двох спогадів породжує єдину композиційну структуру подорожі юнаків у часі. Активізуючи бажання суспільної і сюрреалістичної мобільності, цей образ подорожі ігнорує всі закони лінійності, що й утворюють ідеальну модель «розрізкового» тексту. У «розрізкових» спогадах надзвичайний і практичний аспекти двох сцен сягають сюрреалістичної трансформації. Викрутка використовується автором тут як «ключ до магічного простору»: «opening travel in time with a screwdriver».

Завдання, яке письменник ставить перед собою, коли вводять в оповідь «розрізові» елементи, – здатність читати одночасно на двох рівнях. Один рівень пропонує порушення традиційної граматики. На другому відбувається експериментування з текстом, як гіпнотичним заклинанням. Такі фрагменти знаходять власний контекст у прямих версіях фрагментів-спогадів. Вони ведуть читача окружним маршрутом, постійно повертаються до вже знайомих образів і фраз. Подібні образи виховують у читача здатність підкорятися і обдурювати традиційний порядок. Щоправда, в іншому екстримі читач «Білета, який вибухнув» піднятий над традиційною лінійною узгодженістю і, таким чином, може насолоджуватися занепадом, відступом від теми, замість того, щоб бути спантеличеним цими засобами. Лише після сприйняття цілого тексту читач може вільно подорожувати через його «змішану географію», відмовляючись від того, що Л. Стерн називає «правилами і діапазонами» літературної форми в прочитанні берроузівського радикальнішого дискурсу, типу орієнтованої пасивності [цит. за: 4, с. 91]. Однак, на відміну від Стерна, Берроуз не відчуває потреби повернутися до своєї історії з відступів від основної теми оповіді, оскільки описана ним реальність не є історією. З іншого боку, рух по колу спричиняє чергування надії близької втечі з безнадійним відчаєм статики, холодного і безликого контролю, нав'язаного владою, горя й самотності. Отже, берроузівська техніка письма продовжує руйнувати «тіло» тексту, утворюючи «отвори» у його репрезентативній функції: «– wind through dusty offices and archives – board books scattered to rubbish heaps of the earth – symbol books of the all powerful board that had controlled thought feeling and movement of a planet with irong claws of pain and pleasure from birth to death – … – The whole structure of reality went up in silent explosions… – dead nitrous streets of an old film set – …in the black silver sky great rents as the cover of the world ralned down in luminous film flakes –…»** [2, с. 30–31]. Письменник змушений робити такі «отвори» у тексті для осягнення ілюзії реальності, яка обмежує людський досвід, щоб замкнути його у рамки бінарної опозиції і конфлікту. Такі «текстуальні отвори» служать точками перетину, точками входу і виходу, зрушенням мертвої зони новаконфлікту. Берроуз стверджував ще у «Голому сніданку», що неприємна правда завжди б'є джерелом із простору, утворюючи своєрідні «текстуальні отвори», «вільні отвори», ознаменовані вставними словами, тире, скороченнями чи пробілами [2, с. 134]. «Розрізковий»

*Джон, це правда що ми в десяти світових років звідси могли б побачити себе через десять років?

Так це правда.

Тоді ми не могли б подорожувати у часі?

Це складніше ніж здається.

Але час одягатися і роздягатися їсти спати не дії а слова – Те що ми говоримо про те що ми робимо. Залишився б час якби ми нічого не говорили?

Можливо й ні. Можливо це був би перший крок... так якби могли навчитися слухати а не говорити…

**– вітер у запилених кабінетах і архівах книги управління розкидані по купам сміття землі – символічні книги всемогутнього правління, що з народження до смерті контролювали почуття і рух... – вся структура реальності зникла в беззвучних вибухах... – мертві азотисті вулиці старої кіноплощадки – ...у чорно-сріблястому небі велетенські розриви наче світовий покрив упав дощем блискучих кіноспалахів –...

же текст перемножує такі «отвори» шляхом гри автора з оповіддю, тобто накладанням сюжетів одного на інший, що і відкриває широкий спектр для уяви читача.

Таким чином, можна припустити, що особливості стилю В. Берроуза пов'язані, перш за все, із орієнтацією на незвичність, на руйнування властивих суспільству стереотипів ставлення до реальності та людської ідентичності. Він прагнув створити таку літературу, в якій читач безпосередньо виступав би співавтором. Його твори застерігають від небезпеки зла, яку несе із собою НТП та сучасна цивілізація загалом. Письменник демонструє незвичайну складність, глибину, автономність особистості. Його герой не ховається під маскою добропорядності. І, як результат, стиль наративу автора обумовлюється темами та мотивами, які він використав при написанні власних творів. Вільям Берроуз – один із творців «літератури самовираження» другої половини XX ст. Ця література співзвучна загальному клімату американського та європейського життя, атмосфері незгоди і протесту поти істеблішменту, духу дисиденства, розчарування і прагнення радикальних змін. Такі зміни спричинили повне руйнування традиційної оповідної форми та стимулювали виникнення нового типу наративу.

Перспективне вивчення творчої спадщини американського письменника Вільяма Берроуза дозволяє вести дискусії не лише про особливості його поетики, а й про вплив його творчості й особистості на концептосферу сучасної не лише американської і світової літератури, а й культури в цілому.

Список використаної літератури

1. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. педагог. ун-та, 1997. – 317 с.

2. Burroughs W.S. The Ticket That Exploded / W.S. Burroughs. – New York: Grove Press, 1987. – 217 p.

3. Barthes R. The Pleasure of the Text: Trans. R. Miller / R. Barthes. – New York: Hill and Wang, 1975. – 306 p.

4. Lydenberg R. World Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs` Fiction / R. Lydenberg. – Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1987. – 205 p.

5. Burroughs W.S. Technology of Writing // Burroughs W.S. The Adding Machine. Selected Essays / W.S. Burroughs. – New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 32–36.

6. Burroughs W.S. The Job. Interview with William S.Burroughs / W.S. Burroughs, D. Odier. – Penguin Books, 1989. – 224 p.

7. Skau M. The Central Verbal System: The Prose of William Burroughs / M. Skau // Style. – 1981. – № 15:4. – P. 401–414.

В статье рассматриваются особенности поэтики романов «Машина смягчения» и «Билет, который лопнул», которые вошли в первую трилогию культового американского писателя-бунтаря Вильяма Берроуза. Особенное внимание уделяется анализу стилистики этих произведений.

Ключевые слова: метод «разрезывания и складывания», линейная наррация, уровни наррации, бинарная оппозиция.

The poetics peculiarities of the novels «The Soft Machine» and «The Ticket That Exploded» by the American writer William Burroughs are taken into consideration in the article. Great attention is paid to the stylistic features in these novels.

Key words: cut-up technique, linear narration, levels of narration, binary opposition.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.2–3 «19»-«20»

Л.Т. НАЗАРЕВИЧ,
кандидат філологічних наук,
асистент кафедри українознавства і філософії
Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя

ЧАСОПРОСТОРОВІ АСПЕКТИ В ЕКЗИСТЕНЦЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано теоретичні аспекти часу і часовості в екзистенцлітературі. Автор доводить, що філософські тенденції, вироблені західноєвропейським модернізмом, відобразилися і в українській літературі, особливо у жанрі модерністської новели (Лепкий, Кобилянська, Винниченко, Яцків та ін.).

Ключові слова: екзистенційність, час, часовість, психологічний час, буття, новелістика, ретроспекція, проспекція.

У кожну епоху було своє розуміння часу та людини, яка у ньому живе. Проблема тривалості буття у жодному історичному періоді не стояла так гостро, як у модернізмі. На сучасному етапі простежуємо особливий інтерес до часово-просторових аспектів у літературі. Про це свідчать наукові дослідження Н. Копистянської, В. Притуляка, К. Хаддад, С. Єрмоленко, Н. Мочернюк, В. Панченка та багатьох інших. Таке зацікавлення є цілком закономірним, адже саме з кінця ХІХ – початку ХХ ст. (моменту появи теорії Айнштайна) загострилася увага до людської психіки та «переживань» реально існуючого часу свідомістю кожної особистості. Різні люди один і той же проміжок часу сприймають посвоєму, тобто абсолютно суб'єктивно, що зумовлено особливостями їхнього внутрішнього світу, цінностями, ідеалами, життєвим досвідом, почуттями, думками, які підпорядковані особливим часовим відносинам, а це дало підстави детальніше говорити про психологічний, фізичний, біологічний, соціальний, екзистенціальний, хімічний, художній часи. Проблема часу була у полі зацікавлень філософів (Кіркегора, Гусерля, Сартра, Камю, Гайдеґґера, Марселя, Аббаньяно та ін.), психологів (К. Левіна, С. Рубінштейна, Б. Ананьєва, А. Петрова та ін.), літературознавців (М. Бахтіна, Ю. Лотмана, А. Берґсона, У. Еко, Ю. Борєва, та ін.).

Література є матеріалом, який підтверджує дослідження психологів: «…для одних людей невеликий інтервал часу суб'єктивно «розтягується», а для інших – «стискається». На перебіг часу впливає повнота його переживання, яка відображає зміст духовного світу індивіда, який формується у світі соціальних відносин. Завдяки цьому час у свідомості людей «летить» або «тягнеться», може бути «набутим» або «втраченим», «стислим» або «розтягнутим», «щасливим» або «недобрим», «організованим» або «хаотичним», «застиглим» або «зворотним» [1, с. 290].

У контексті осмислення цих аспектів показовим є оповідання В. Винниченка «Момент», де сутність часу зводиться до миті, а мить відіграє вирішальну роль у внутрішньому бутті персонажів та, по суті, змінює хід подій, де минуле, яке відроджується у пам'яті, є життям у теперішньому, оскільки пережита подія була сенсом майбутнього. За Ж.-П. Сартром,

© *Л.Т. Назаревич, 2011*

минуле, теперішнє і майбутнє не слід розглядати як сукупність «даних», які повинні утворювати суму чи безконечну низку «тепер», бо тоді зіткнемось із парадоксом: «минулого більше нема, майбутнього ще нема, що ж стосується теперішнього моменту, то кожен добре знає, що його зовсім нема, він є межею безконечної тривалості, як безмірна точка» [2, с. 137]. Минуле не існує, оскільки є тим, чого вже нема, але це специфічне «не існування». Минуле, за Сартром, є онтологічним законом *Для-себе*. *Теперішнє* «стискається» до миті, оскільки воно перебуває між минулим і майбутнім, його можна окреслити у формі втечі від минулого до майбутнього. Ніна Михайловська, висвітлюючи метафізику тілесності у структурі буття, зазначила: «Природа головного героя оповідання – чоловіка – пронизана циклічністю, він асоціюється з категорією часу, бо романтизує інстинкт життя тіла. Час, як і репресивний порядок, ворогує з Еросом, і головний герой, сам перебуваючи в часі, прагне перемогти його за допомогою пам'яті» [3, с. 105–106]. Будучи у тюрмі, він згадує про весну, яка закарбувалася у його свідомості. Минуле ожило в уяві, коли герой із запалом згадував панну, з якою переходив кордон. Спогад для нього дорогий не лише тому, що він був у вирі пристрасних почуттів, що в ній побачив споріднену душу, а й тому, що згадка повертає час, дозволяє пережити все заново. Стає зрозуміло, як легко двоє молодих людей сприймали смерть, хоча й боялися її. Муся, будучи неабиякою життєлюбкою, розуміла, що в будь-який момент може наступити кінець, але, попри усвідомлення такої невідворотності, вона прагнула насолодитися, можливо, останніми миттєвостями існування. У чоловіка ж у відкритому просторі – в лісі, серед живої природи – виникали думки про конечність, про те, що необхідно змінити хід подій так, аби у пам'яті зафіксувати невловимий момент щастя.

В. Винниченко, порушуючи тему кохання, наголосив, що кохання – це вічність, бо воно живе у спогадах, воно завжди з людиною. «Наше… кохання повинно вмерти зараз, щоб, як хтось сказав, ніколи не вмирати. […] Щастя – момент» [4, с. 219], – говорила Муся. Життя – це швидкоплинність, воно часове, воно – перебування між існуванням та виживанням. Душа – це вмістилище кохання, оскільки кожен упродовж життя «носить у душі» це почуття. Тому не випадково персонажі переживають кожен наступний момент як останній. У вирі радості (позаяк, перетнувши кордон, досягли мети) вони переступають межу дозволеного – моралі: «Це було торжество двох великих кузьок; це був вихор життя, який зміта все сміття «не треба», «не можна», це було щастя крові, мозку, нервів, кісток; це було найвище щастя народження, народження не з сліпими, а з одвертими, видющими очима душі» [4, с. 218].

Суголосною є концепція Сартра про те, що минуле змушує людину бути тим, ким вона є «позаду», що й означає *«було»*, бо минуле оживає у спогадах. А міркування Гайдеґґера про те, що пам'ять про смерть не має відбирати у людини радості буття, а навпаки, мусить підштовхнути її до глибшого переживання дійсності, розкриває суть усього твору. На думку Ж.-П. Сартра, «те, що помилково називають теперішнім, і є буття, стосовно якого теперішнє є присутністю» [2, с. 153]. *Майбутнє* і є людина, оскільки вона очікує себе як присутність стосовно буття «по той бік буття». Вона проектує себе на майбутнє, щоби злитися з тим, чого їй не вистачає. Майбутнє – це місце, де поєднання минулого, теперішнього і майбутнього привело би до появи себе як існування *в собі Для себе*.

Часовість для-себе буття, на переконання французького екзистенціаліста, *має* три «*екстази»*: *універсальний час, початковий час, психологічний час.* Суть останнього простежується у новелі Б. Лепкого «Гостина», в якій після тривалої розлуки зустрілися двоє друзів, і час не порушив їхніх стосунків, адже їм здавалося, що вони ніколи не розлучалися. У творі також відображено власне *психологічний час* отця. Для нього датований, світовий час зупинився після смерті дружини, про що свідчать такі деталі: «І справді, те ліжко виглядало, якби його від довшого часу не рухано. Над ним, на стіні, висів жіночий, ненакручений годинник, а біля нього стояли маленькі, білим кожушком виложені черевички» [5, с. 366]. Реальний час для нього має значення тільки у зв'язку із потойбіччям. Зв'язок простежується через ще одну хронотопну деталь-символ – вікно, крізь яке видно цвинтар й могилу дружини. Психологічний час постійно тримає літературного персонажа у внутрішній напрузі, в очікуванні, оскільки дружина «приходить часом і грає. Довго. Є речі, які… (*незбагненні – Л. Н.*)» [5, с. 368]. Спостерігаються нерозривний зв'язок священика з минулим, його віра у трансцендентні виміри, у непояснюваність деяких речей. Існує єдність персонажа з кон-

кретним часом, який є символічним для нього і слугує об'єднувальною ланкою між ним і коханою жінкою: «Чи вірите, що він року не ночував поза домом. Прийде його година, то щоби дощ, не пробуйте задержувати. Дивак» [5, с. 368].

Унаслідок появи теорії Айнштайна, часово-просторові виміри у літературних творах зазнали змін. Письменники-модерністи остаточно відійшли від концепту єдності часу та простору, від зображення подій у хронологічній послідовності. Вони почали експериментувати на рівні творення хронотопу, моделювання авторського світу, передачі психічних станів. Прикладами оновлення способів творення художньої дійсності, де акцентовані часово-просторові параметри буття, є твори «Краса і сила», «Суд», «Роботи!», «Темна сила», «Солдатики», «Момент», «Промінь сонця», «Терень», «Талісман» В. Винниченка; «Природа», «Аристократка», «Жебрачка», «Час», «Некультурна», «Сниться», «Через море» Ольги Кобилянської; «Лік», «Дід», «Інвалідка», «Керманич» Марка Черемшини. Про ставлення Б. Лепкого до екзистенційних проблем часу свідчать такі твори, як «Слава», «І те і се», «Філософ», «Ще час», «За що», «Жертва», «Іван Медвідь», «Перша зірка», «Мати», «Настя», «Дочекався», «Звичайна історія», «Прикрий сон», «Дідусь», «У таборі», «Моя вина», «Сім шляфроків», «Жінка з квіткою», «Не виходимо з хати», «Старий двір». Подібне осмислення цих же проблем прочитується у творах «Нитка», «Палій», «Вечірня година», «Давня мелодія» В. Стефаника; «Помстився», «Хо», «Посол від чорного царя», «Дебют», «Сміх», «Persona grata», «На острові», «Що записано в книгу життя», «Хвала життю» М. Коцюбинського; «На світанку», «Мальований стрілець», «У милосердної богині з кам'яним серцем», «Дитяча забавка», «Христос у гарнізоні» М. Яцківа та ін.

Митці порубіжжя вдавалися до найрізноманітніших *прийомів* для відтворення часових зміщень: уведення кількаярусних часових та просторових вимірів, «відмотування» часу, пришвидшення, ретардації однолінійного руху фабули завдяки введенню позафабульних чинників тощо. Зокрема в оповіданні Б. Лепкого «У таборі» спостерігаємо уповільнення *внутрішнього часу* полоненого, оскільки його теперішнє життя у замкнутому просторі в'язниці є пригадуванням давно минулих подій. Час у тексті «не йде», а «повзе», повільно гризучи душу в'язня зсередини, посилюючи його внутрішні муки. Ці та подібні прийоми допомагають творити художні світи, фікційну дійсність у їхній неповторності та багатогранності.

Для окремих митців час втрачає ознаки об'єктивності і стає функцією свідомості, що дає змогу заглибитись у сутність внутрішнього світу. Так, у творах Ольги Кобилянської наявні індивідуальні «зсуви» часу. Зокрема у новелі «Природа», на думку В. Гижого, «хронотоп моментальної особистості втілюється у зображенні хвилевих миттєвостей, які не потребують ніякої «заземленості». Властиво, ітеративність має на увазі те, що було звиклим відбуватись регулярно, інколи час від часу. …захоплення письменниці ітеративністю свідчить про домінантні властивості психології художнього світу неоромантика передати гострі відчуття аналогії між моментами [...]. *Моменти* тут мають цілеспрямовану тенденцію зливатися, уподібнюватись один одним» [6, с. 97].

«Екзистенціалізм і феноменологія перемістили проблему часу в сферу структур суб'єктивности і дискусії про дію, можливість, намір і свободу почали ґрунтуватися на часові», – зазначає У. Еко [7, с. 165]. У літературі екзистенціалізму переважає замкнутий художній час. Нерідко замкнутий простір твору розкриває внутрішню темпоральність героїв («Віють вітри, віють буйні…» В. Винниченка; «Сім шляфроків», «Жінка з квіткою» Б. Лепкого; «Страх», «Захід одного серця» С. Цвайґа). Сюжетний час буває переривчастим або зворотним, що мотивується психологією пригадування (твори зарубіжних письменників – С. Цвайґа «Амок», «Літня новела»; Г. Белля «Мій дядько Фред», «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа…» та ін., а також українських авторів – М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», «Поєдинок» «Сміх»; Б. Лепкого «Старий двір», «В корчмі», «Сон» та ін.). Це дає змогу стиснути час дії до декількох днів, годин, тоді як у художньому часі зображено час і простір усього життя персонажів. Таку функцію часових зв'язків простежуємо у творчості Б. Лепкого («Звичайна історія», «Мій товариш»), де за один вечір розкриваються долі персонажів, їхні життєві шляхи.

Мала проза сконцентрувала у собі різноманітні зсуви часу, часові повороти, нашарування кількох часових пластів тощо. Саме в модернізмі письменники вільно поводились із часом оповіді. Це дає підстави розглядати епоху «зламу віків» у дусі екзистенц-філософії,

де свобода сприймалася як кредо кількох поколінь письменників та критиків (виразниками таких поглядів були Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартр, А. Камю, К. Ясперс, Н. Аббаньяно, В. Винниченко, М. Яцків, М. Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Ф. Кафка, А. Чехов, Дж. Ґолсуорсі, С. Цвайґ та ін.). Значний інтерес до хронотопу зумовлений «появою художніх творів з посиленою філософічністю, з поглибленою розробкою типу «верх – низ», «минуле – майбутнє», «народження – смерть», «злет – падіння» і численних проміжних метафоричних парафразів на мотиви, покликаних показати певне розуміння часопросторового континууму, протяжності й безперервності світу» [8, с. 97]. Вагомою ознакою моделювання часу в екзистенціальній новелістиці є *переривчастість* часу, що дає автору можливість вибирати суттєві, важливі фрагменти з життя персонажа, які виокремлюють його з-поміж інших і не обтяжують читача зайвими деталями. У новелі «Жебрачка» Ольга Кобилянська мозаїчно змалювала образ сліпої жінки, яка своїм писклявим голосом увесь ранок дратувала письменника. Роздратування передано як безперервність, як те, що постійно існує в часі та просторі: «Слухаю з повздержаним віддихом одну хвилину, другу, третю, аж нараз: Змилуйтесь над нещасливою, а Бог заплатить вам! / Се може чоловіка довести до божевільства» [9, с. 334]. Він усе кидає, біжить до жебрачки та помічає, що вона сліпа. Авторка «зупиняє» час, не продовжує роздумів героя, а в його вуста вкладає такі слова: «Несказанно гидке чувство заволоділо мною» [9, с. 335].

У новелістиці кінця XIX – початку XX ст. емоційно-психологічний смисл часу (пір року чи часу доби) модерного персонажа індивідуалізується, стає суб'єктивним, набуває властивих персонажу рис, віддзеркалює його душевний стан.

Так, у новелі В. Стефаника «Озимина» пейзаж, нечітко вималюваний на початку твору, підкреслює тугу старого й опосередковано вказує, що все припиняє своє існування у просторі у відповідно визначений для цього час. Тут осінь співвідноситься зі старістю. Старий відчуває дисгармонію власного існування, порівнюючи своє життя зі стиглим колосом: «Колос дійшов, похиливси, землю цулує, вже почорнів, а косар чекає» [10, с. 158].

Осінь як пору вмирання Стефаник осмислює у новелах «Осінь», «Виводили з села», «Катруся», «Діти», «Лан», «Скін», «Похорон». У його художньому світі часто відходять із життя молоді, а старі, бажаючи піти у небуття, ніяк не можуть дочекатися цього. У «Весняному захваті» М. Яцківа не осінь, а весну автор трактує як пору смерті. У промовлянні дівчини до мами виявляється її незадоволення: «Нині […] перший день так пізно в маю. Відколи зелень та цвіти розвились, а погоди ще не було…» [11, с. 57]. Наголос на непогоді наштовхує на думку, що не все гаразд, що та весна у свідомості Марійки не така, як хотілося б. Саме це стало поштовхом до такого несподіваного кроку – самогубства. Психологічний дискомфорт створюється страхом перед майбутнім (незадовго вінчання), болем від минулого (дівчина наголосила коханому, що багато перетерпіла), бажанням увіковічнити мить щастя, в яке самій важко повірити. Закохані перебувають у відкритому просторі (на галявині), а це розмикає час їхньої екзистенції. Фрагментарне змалювання пейзажу (зокрема, Марійчині схованки у кущах калини та ліщини) підкреслює глибоке внутрішнє переживання, нерозуміння того, що відбувається, прагнення осягнути трансцендентні виміри буття. Речова деталь – блакитні стьожки – постає своєрідним обрамленням твору, вказує на конечність молодого життя у розквіті сил та уособлює пам'ять про нього у свідомості матері та коханого. Вечір у «Циклі вічних поезій» М. Яцківа стає часом роздумів над долею самотнього митця. У природі вечір – це тиша, період засинання, заспокоєння. У творі ж, навпаки: літературний герой закинутий у шум міста, у його сприйнятті гамір росте, магнетизує, розливається у просторі, тому відбувається пробудження свідомості й пізнання власної долі як невідворотності. Тут час персоніфікується, ліричний герой веде з ним розмову.

Особливого значення в екзистенціальній літературі набували ретроспекції, проспекції, сновидіння, візії, марення, бо завдяки цим прийомам вдавалося відтворити, як персонажі переживали суб'єктивний час власного життя: минуле, яке представлене спогадами, звертаннями до пам'яті; теперішнє, коли персонаж усвідомлює свою присутність у світі; майбутнє, де актуалізуються уявлення про значущі події життя. Так само, як у свідомості можуть переплітатися переживання різних часів, і в літературі модернізму часто спостерігаємо нашарування декількох часових пластів. Особливо вдалими прийомами для зображення взаємопереходу реального та ідеального світів є ретроспекції та проспекції. Для лі-

тератури «зламу віків» характерна не історична, а асоціативна ретроспекція, оскільки саме в ній особливу увагу відведено зображенню внутрішнього світу персонажа через спогади. Завдяки їй вдається відтворити фрагментарність мислення. Нонна Копистянська зазначає: «Деякі моменти асоціативної ретроспекції мають у творі ключове значення. У них зосереджується психологічна домінанта зображеного характеру і через минуле окреслюється майбутня дія, поведінка персонажа, тому що функція асоціативної ретроспекції – не відновити в пам'яті окремі події і переживання, а здійснити взаємопроникнення часів, які творять єдність» [12, с. 181].

Показовими у цьому сенсі є й новели М. Коцюбинського, в яких через ретроспекцію виражено нерозуміння персонажами темпоральності, власної хисткості в часі, розкриття скутої душі, сповненої суб'єктивізму та меланхолійного страху. Це автор підсилює і через відтворення замкнутого простору, в який вони закинуті. Так, у новелі «Що записано в книгу життя» за допомогою ретроспекції письменник повернув хід сюжетного часу: син уже завіз стару немічну матір помирати в гай під дубом, але свідомість його переродилася, коли з пам'яті виринули спогади про дитинство. Перша згадка – як у неділю «мати зловила, і хоч він плакав, наділа на нього чисту і білу холодну сорочку. Розчесала волосся і вже на порозі за пазуху вклала гарячий пиріг. Пиріжок пік йому груди, але він вийняв його на вулиці, тільки як був серед хлопців. Йому було приємно, що всі дивились, як він кусав пиріг і виколупував пальцем зсередини сливи» […]. Інший епізод пригадався такий: «Ще було гарно, як тато померли. Зібралось багато людей, їли капусту, пахло коливо медом, і чорніли на ньому, як мухи, родзинки» [13, с. 125]. Ці думки про минуле сколихнули уяву сина, викликали жаль та співчуття до матері, образ якої асоціювався у нього з підстреленим птахом, що дивиться крізь сльози в небо. Далі в сюжетному часі вже через проспекцію змальовано уявний похорон матері. Це схвилювало сина, він відчув за собою гріх, згадав заповідь Господню «Шануй батька і матір свою» і повернувся по неї в гай. Тут ретроспекція виявилася поштовхом до майбутньої дії, стала підтвердженням того, що за короткий час спогади з минулого можуть змінити майбутнє.

У новелі «Persona grata» через ретроспекцію М. Коцюбинський відтворив психологію вбивці. Автор моделює внутрішній світ персонажа, вводячи сни та спогади з дитинства, частково передані потоком свідомості. Дія пам'яті відбувається у замкнутому просторі тюрми. Це – один із найуживаніших прийомів та елементів у творчості письменника, оскільки саме замкнутість, обмеженість рухів персонажів є виявом екзистенційної самотності, туги, закинутості, обмеження свободи пересування, безпорадності та інших межових станів. Перебуваючи на самоті, людина намагається проникнути в суть речей, пізнати істинність власного життя, збагнути себе як вищу істоту, зізнатися собі, чому так, а не інакше розгорталися події, заглибитись у свій внутрішній світ.

Для екзистенціальної літератури світ кожної людини є складнішим, ніж світ взагалі, а через спогади, асоціації, візії підкреслюється значущість такої думки. У тексті прочитуються фройдівські ідеї: особистість формується в дитинстві, й усе, що закладається з дитинства, виявиться у зрілому віці. Так, Лазар згадав, як ще малим хлопцем повісив кота. Той спогад час від часу зринав у пам'яті, незважаючи на те, що чоловік мав багато нагальної роботи, «а обдертий заморений кіт знов несподівано виплив, бився на мотузку, корчив хвіст, лапи і витріщав великі криваві очі» [14, с. 284]. Тоді, в дитинстві, для Лазаря це було цікаво, і з того часу на підсвідомому рівні з'явився потяг до насильства. Сам будучи ув'язненим, він був готовий убивати тих, що поза ґратами (вияв заздрості та ненависті, породжених несвободою). Жандарми дали йому вдихнути ковток повітря, відчути волю, коли вивозили на завдання.

Перемістивши свого персонажа у відкритий простір, письменник розкриває його душу – Лазар теж хвилюється, у нього є сумління, яке після першого повішання білявої дівчини він заливає алкоголем. Пам'ять-докір не дає головному персонажеві спокою. Сни щоразу нагадують про минуле, змушують згадувати, аналізувати, докоряти собі. У тексті прочитується одна з ідей М. Гайдеґґера: минуле не залишається позаду, воно завжди наявне в теперішньому, воно впливає на хід подій у теперішньому, у такий спосіб, впливаючи й на майбутнє. Лише відчуття вини та докори сумління, які активізувалися через спогади, допомогли здійснити бунт проти минулого. Лазареві захотілося покінчити з усіма вбивствами, оскільки він зрозумів, що життя людей, приречених на смерть, – у його руках, що

він може змінити хід подій. Згодом автор через проспекцію передає глибоке внутрішнє бажання людини-ката подолати зло, знайти старшого і задушити його не так, як інших, а по-справжньому, з усіма муками, «щоб корчився довго, без краю, щоб тіпали плечі, зчорніло лице і вилізли з ямок неситі очі» [15, с. 300]. Отже, з «позицій теперішнього й минулого проектується і буття в майбутнє, яке також постає в різних можливостях і не можливостях – у предметах наших сподівань, очікувань, подій і мрій» [15, с. 42]. Лазар змирився з роллю, яку виконував, проте його внутрішня суть відкидала її, оскільки накинута роль нагадувала про себе більш масштабно і вимагала нових жертв. Вона ставала жахливішою через її продовження в часі. «Час – це простір людського життя, до деякої міри він задає межу індивідуальності у рольовому вимірі людського буття. А тому темпоральність як визначальний, іманентний елемент існування людини і історії також впливає на рольові очікування як стани Я» [16, с. 189].

Здійснений аналіз літературних текстів переконує, що ретроспекція є важливим засобом у творенні сюжетного та віддзеркаленні внутрішнього часу персонажів. Вона є не лише елементом розкриття внутрішнього буття героїв, а й невід'ємним текстотвірним чинником хронотопу, де простежується зв'язок минулого й теперішнього як нерозривних часових пластів людського існування.

Інші акценти розставляють у творі *проспекції*. Цей літературний засіб трапляється рідше, але він не менш вагомий у розкритті ролі уяви зображуваних персонажів. Якщо епізоди ретроспекції стосуються реальних картин минулого, то проспекції можуть стосуватися нездійсненних мрій, бажань та навіть переходити у трансцендентний вимір буття, посилюючи відчуття дисгармонії земного життя.

Досвід минулого тісно переплітається з уявою. Завдяки набутому досвіду людина може уявити собі, що з нею може трапитися в майбутньому. Так, у творі Марка Черемшини «Зведениця» через внутрішній монолог покритки, представлений як діалог, сповнений докорів, душевного болю, передано відчуття провини та страху за те, що її чекає в майбутньому: «А буду в село входити, а люди на мене ззиратиси будут. Будут за мнов у пальці свистати, будут спирати та гійкати» [17, с. 63]. Такі думки з'являються у свідомості жінки, оскільки вона знала, що саме так поводяться з покритками, тому розмірковувала, як виправдатися перед односельцями, думка яких у її світосприйнятті багато важила. З її слів: «Або буду їм щьире казати: «Пан звйизав мені руки серед ночі, та й…» [17, с. 63] – випливає, що дівчина була зґвалтована, а крапки після обірваної фрази на синтаксичному рівні підкреслюють сором та біль через те, що сталося. Наступні слова про те, що краще втікати від людей, підсилюють відчуття нерозуміння іншими та її самотності. Письменник загострює трагізм ситуації, подаючи внутрішній монолог, з якого видно, що покритка налаштована тільки на негативне. Вона й не припускає, що може бути по-іншому: «А потому ненька за кіски мене буде тримати, а дьидик буде за ніжки внучьку брати та й ме мні бити, душі наслухати. / А я буду проситиси. / А потому піду собі глибокого плеса шукати. / Та й буде по всему…» [17, с. 64]. Уявна проспекція як імовірне майбутнє підкреслює безвихідь.

Осягнути майбутнє можна не лише завдяки уяві, яка виникає на основі набутого досвіду, а й завдяки фантазії, яка є втіленням мрій про те, чого людина ніколи не бачила. Виявом фантазії можуть бути сни та марення. Ще Ф. Ніцше вказував на те, що філософські чи мистецькі задуми виникають у світі сновидінь, що сновидіння є вагомою часткою буття людини. На думку Нонни Копистянської, «сновидіння, марення вводять інший ритм, іншу швидкість і сполучення часових відрізків» [12, с. 182]. У сновидіннях персонажі особливо легко переміщуються у просторі та часі, стають неначе замкнутими у власному часопросторі. Це простежуємо у творах М. Коцюбинського «Сон» та Б. Лепкого «Старий двір». У першому сон є втіленням мрій чоловіка, якого засмоктала сімейна рутина, буденність, однотипність; у другому сон постає переміщенням із теперішнього в минуле, розкриває родинні таємниці панського двору. При цьому нічні видіння персонажів переплітаються з дійсністю, з одного боку, підсилюючи відчуття реальності того, що відбувалося, а з іншого – стаючи виявом фантасмагорії, чогось незвичайного, містичного. І. Франко наголошував: «Студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причини до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості» [18, с. 71]. Письменники нової генерації слово «сон» по-

декуди виносили у заголовок, що налаштовувало читача на відповідне сприйняття. Завдяки прийому сновидіння відбувається розщеплення художнього часу, відкриваються інші грані дійсності, передаються психічні стани персонажів. Таку тенденцію простежуємо у Б. Лепкого («Сон», «Прикрий сон»); Ольги Кобилянської («Сниться»); В. Стефаника («Сон»); М. Коцюбинського («Сон»). Письменники-модерністи у сюжетний (подієвий) час доволі часто вплітають картини *сновидінь.* Як вказує Наталія Мочернюк, оніричні візії можуть виконувати в тексті різні функції: сон як спогад, як результат праці пам'яті, ретроспекція, ремінісценція, сон як самовираз, як вираз глибинних переживань, самоаналіз, сон як самовикриття, сон як вияв каяття, сон як прозріння, сон як духовне очищення [19, с. 13]. У воєнному нарисі Ольги Кобилянської «Сниться» немає прямого введення сновидіння у текст, проте фрагментарна манера викладу сприймається, як сни у двох просторових вимірах – із пристані чоловіків-вояків та пристані жінок, дітей, старих. Саме пристань є вихідною точкою, яка передає внутрішню напругу через переживання нереальності часу. Час постає безконечним, циклічним, повторюваним, болісним у внутрішньому переживанні людства у період війни. Бачимо, що внутрішній час для тих, хто чекає рідних із бою, зупинився, що календарний час є тільки підсиленням страждань, трагізму голодних дітей і зморених матерів, яким повернення чоловіків та синів може тільки снитися…

На завершення можемо підсумувати: із появою теорії Айнштайна, зміною філософських домінант літературні твори модернізму виявляли суттєві відмінності від творів попередніх епох. Особливих трансформацій зазнали часопросторові виміри. Остаточно зруйнувався основний концепт класицизму –зображення подій у хронологічній послідовності. Автори експериментували на рівні творення хронотопу, передусім з метою втілення психічних станів. Завдяки моделюванню художніх часу та простору за допомогою таких літературних прийомів, як ретроспекція, проспекція, сновидіння, марення, локальний чи відкритий простір, не лише змінюється розвиток подій у сюжетному часі, а й увиразнюються аспекти психології героїв, структури їхнього внутрішнього світу, мотивів, свідомих та підсвідомих бажань. У модерністичних пошуках письменники екзистенціального типу мислення, втілюючи у своїх творах нові філософські ідеї, розширили коло можливостей у конструюванні художнього світу, де простежуються переходи від минулого до майбутнього і навпаки, їхні художні світи стали більш насиченими, вільними, необмеженими у часопросторових вимірах, зі зміщеннями у структурі елементів хронотопу.

Особливо продуктивним щодо відтворення внутрішнього часу виявився жанр новели. Центрального значення тут набув *індивідуальний,* або *психологічний,* час – час у сприйнятті одиничної людської свідомості. Усю модерністську творчість, де окреслюються аспекти часу та часовості, можна розглядати крізь призму гайдеґґерівських та ясперсівських концепцій. Тут образи персонажів відтворені не відокремлено від минулого, а у тісному зв'язку з ним, тому утверджується думка: людина в теперішньому – це сума вчинків з минулого («Святий вечір» В. Стефаника; «Перша зірка» Б. Лепкого; «Persona grata» М. Коцюбинського та ін.). В. Винниченко постав митцем сартрівської моделі світобачення, зокрема, у його оповіданні «Момент» минуле, теперішнє та майбутнє зводяться до єдиної миті, яка назавжди закарбувалась у свідомості персонажа.

Список використаної літератури

1. Яковенко Л. Формування сучасних уявлень про психологічний час / Л. Яковенко // Актуальні проблеми психології. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – Т. 7. – Вип. 20. – Ч. 2. – С. 288–291.

2. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто / Ж.-П. Сартр. – М.: ТЕРРА – Республика, 2002. – 640 с.

3. Михальчук Н.І. Мала проза Володимира Винниченка: від метафізичного до естетичного: дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Н.І. Михальчук. – Ніжин, 2004. – 176 с.

4. Винниченко В.К. Твори: у 2 т. / В. Винниченко. – К.: Дніпро, 2000. – Т. 1. – 2000. – 584 с.

5. Лепкий Б. Твори: у 2 т. Т.1. / Б. Лепкий; упорядник М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – 835 с.

6. Гижий В. Часовий континуум наративної структури української неоромантичної прози / В. Гижий // Studia methodologica. – Тернопіль. – 2002. – № 11. – С. 95–99.

7. Еко У. Роль читача: дослідження з семіотики текстів / У. Еко; пер. з англ. М. Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.

8. Кодак М. Поетика як система: літературно-критичний нарис / М.П. Кодак. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.

9. Кобилянська О.Ю. Твори: в 2 т. / О.Ю. Кобилянська. – К.: Дніпро, 1988. – Т. 1. – 541 с.

10. Стефаник В. Моє слово: новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів: для серед. та ст. шк. віку [упоряд., передм. та приміт. Л.С. Дем'янівської; обкл. В.І. Касіяна; іл. І.І. Литвина]. – 2-ге вид., доп. / В. Стефаник. – К.: Веселка, 2000. – 319 с.

11. Яцків М. Муза на чорному коні / М. Яцків. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

12. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н.Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

13. Коцюбинський М.М. Твори: в 4 т. / М.М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1984–1985. – Т. 3: повісті та оповідання (1910–1912) / упоряд. і приміт. М. Грицюти. – 1985. – 398 с.

14. Коцюбинський М.М. Твори: в 4 т. / М.М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1984–1985. – Т. 2: повісті та оповідання (1898–1909) / упоряд. і приміт. М. Грицюти. – 1984. – 382 с.

15. Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми / В.І. Шинкарук, В.Г. Табачковський, Г.І. Шалашенко, Є.І. Андрос, Г.П. Ковадло. – К.: Педагогічна думка, 2000. – 286 с.

16. Корабльова Н.С. Багатомірність рольової реальності: ролі і маски – лик та личина / Н.С. Корабльова. – Х.: Харківський нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2000. – 288 с.

17. Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади; Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / М. Черемшина; вступ. стаття, упоряд. й приміт. О.В. Мишанича; ред. тому В.М. Русанівський. – К.: Наук. думка, 1987. – 448 с.

18. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986. – Т. 31. – 1981. – С. 45–119.

19. Мочернюк Н.Д. Сновидіння в поетиці романтизму: часово-просторова специфіка: дис. … канд. філол. наук: 10.01.06 / Н.Д. Мочернюк. – Тернопіль, 2005. – 229 с.

В статье проанализированы основные теоретические аспекты времени и временности в экзистенцлитературе. Автор доказывает, что философские тенденции, выработанные западноевропейским модернизмом, отразились и в украинской литературе, особенно в жанре модернистской новеллы (Лепкий, Кобылянская, Винниченко, Яцков и др.).

Ключевые слова: экзистенциальность, время, временность, психологическое время, бытие, новеллистика, ретроспекция, проспекция.

In the article the main theoretical aspects of time and timing in literature of existention are analyzed. The author proves that philosophic tendencies developed in West European Modernism were reflected in Ukrainian literature as well, especially in the genre of modern short story (Lepkyy, Kobylyanska, Vynnychenko, Jatzkiv).

Key words: existentialism, time and timing, psychological time, being, short story, retrospection, prospection.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821(73)-3.09

О.П. БОЙЧЕНКО,
кандидат філологічних наук,
викладач кафедри прикладної лінгвістики
Черкаського державного технологічного університету

РОМАН «ЧАРІВНА КАЗКА НЬЮ-ЙОРКА» ЯК СВІДЧЕННЯ «ДОБИ ВИСОКОГО ГРОТЕСКУ» У ТВОРЧОСТІ ДЖ.П. ДОНЛІВІ

У статті досліджується специфіка творчого методу Дж.П. Донліві в контексті літератури «чорного гумору». На матеріалі роману «Чарівна казка Нью-Йорка» аналізуються художні принципи «доби високого гротеску», що відображають характер світогляду письменника.

Ключові слова: поетика «чорного гумору», герой-протагоніст, іронія, пародія.

Створивши тип «чорно-гумористичного» протагоніста, який, поєднавши у собі риси традиційного антигероя та абсурдистського головного героя з абсолютно новою, нехарактерною для «чорних гумористів» життєрадісністю, Дж.П. Донліві здобув свою літературну репутацію та отримав прихильність і любов читацької аудиторії, незважаючи на аморальну, антисоціальну поведінку свого персонажа. За словами критиків, подальші романи Дж.П. Донліві є більш амбіційними та менш успішними, а протагоністи цих романів є тьмяними копіями Себастьяна Денджерфілда. Роман «Чарівна казка Нью-Йорка» вирізняється серед романів письменника 60–70-х рр. зміною світогляду Дж.П. Донліві, ґенезою його домінуючих мотивів та еволюцією образу протагоніста. Неоднозначність оцінок роману «Чарівна казка «Нью-Йорка» зумовлює актуальність цієї наукової спроби літературознавчого аналізу, а метою статті є дослідження трансформації світоглядних принципів Дж.П. Донліві, втілених у його творчості.

Роман «Чарівна казка Нью-Йорка», опублікований у 1973 р., є результатом поєднання та доопрацювання двох інших творів письменника: однойменної новели «Чарівна казка Нью-Йорка» (*The Fairy-Tale of New-York*), яку було включено до збірки «Зустрінься з творцем, божевільна молекуло» (*Meet my Maker the Mad Molecule*, 1964), та п'єси під назвою «Чарівні казки Нью-Йорка» (*The Fairy-Tales of New-York*, 1961).

Роман починається із зображення вбитого горем молодого чоловіка, який щойно втратив дружину. Елегійного настрою у романі вдається досягти завдяки специфічній урочистій тональності, що викликає у читача співчуття до нещастя протагоніста Корнеліуса Крістіана. Вишуканість манер головного героя, його чутливість та страждання імпліцитно впливають на формування позитивної рецепції протагоніста читачем. Така тональність наративу наявна як у новелі, так і в першому акті п'єси, однак у романі Дж.П. Донліві змінює характер Корнеліуса. Матеріал, який він додає для трансформації новели і п'єси у роман, проливає негативне світло на Корнеліуса, нівелюючи його первинний зворушливий образ. Одіозна поведінка та незрозуміло жорстока і садистська сторона його особистості цілковито змінюють

© *О.П. Бойченко, 2011*

сприйняття персонажа читачем. Перехресна презентація протагоніста, за словами американського критика С. Лоренса, завдає значної шкоди роману [9, с. 187–201]. Однак така суперечливість при зображенні головного героя надає гостроти і комічності роману та втілює «чорно-гумористичну» конотацію образу.

Роман «Чарівна казка Нью-Йорка» іронічно висвітлює сферу ритуальних послуг у Нью-Йорку. Книга Дж.П. Донліві висміює евфемізми, хворобливість і вихваляння, показні прояви американського буття. Важливо розглянути спосіб використання письменником п'єси, на матеріалі якої базується роман. П'єса «Чарівні казки Нью-Йорка» представляє чотири епізоди з життя Корнеліуса Крістіана, дружина якого Елен помирає на борту корабля під час їхньої подорожі до Нью-Йорка.

У першому акті Корнеліус прибуває до Нью-Йорка та домовляється про поховання тіла його померлої дружини з директором похоронного бюро містером Вайном. Містер Вайн, зацікавившись особистістю та вишуканими манерами Корнеліуса, пропонує йому роботу у своєму похоронному бюро як оплату за свої послуги. Значну частину акту займає монолог Крістіана про його життя з Елен та виявлення глибокої скорботи [7, с. 11–23].

У другому акті п'єси описано співбесіду Крістіана, яку він проходить, щоб влаштуватися на роботу до промислової фірми. Містер Гоу, директор з кадрів, отримав приємне враження від співбесіди з Корнеліусом і організовує для нього зустріч з містером Моттом, власником підприємства. Недавній зв'язок Корнеліуса з похоронною справою справляє негативне враження на містера Мотта, однак, зрештою, він пропонує йому посаду [7, с. 32–45].

У третьому акті описано, як Корнеліус займається боксом у спортзалі. Містер О'Рурк, тренер з боксу, просить Корнеліуса виступити на рингу проти старого боксера Адмірала й удати із себе нокаутованого, коли Адмірал завдасть йому удару. Крістіан неохоче погоджується, однак відразу ж падає, нокаутований на диво сильним Адміралом [7, с. 51–72].

Дія четвертого акту відбувається у ресторані, де нахабні офіціанти відмовляються обслуговувати Корнеліуса та його супутницю міс Шарлотту Грейвз через «нестильні» Корнеліусові черевики персикового кольору. З одного боку, Дж.П. Донліві змальовує претензійність та безглуздість усталених норм американського суспільства, де ставлення до людини визначається за кольором черевиків. Письменник іронічно зображує епізод, в якому манірні офіціанти зазначають, що тільки невишукана особа з грубими манерами, присутність якої буде псувати ексклюзивну атмосферу їхнього закладу, може носити такі крикливі черевики. З іншого боку, автор описує тип людей, що дотримуються безглуздих суспільних норм, показуючи збентеження Шарлотти та її сварку з Корнеліусом. Ключовим моментом акту є поява босого Корнеліуса, одягненого у формальний вечірній одяг з діамантами на пальцях ніг. Крістіан досягає тріумфу, коли його з Шарлоттою улесливо обслуговують офіціанти [7, с. 75–90]. В усіх чотирьох актах образ Корнеліуса викликає симпатію та співчуття завдяки його невимушеності, природності та щирій вразливості.

У наративній структурі роману Дж.П. Донліві використав ці драматичні скетчі як базове обрамлення для сюжету, однак він додав значну кількість нових подій, персонажів, більше деталей щодо первинних персонажів, розширив тематику та проблематику роману, виділив домінуючі мотиви.

Дж.П. Донліві уважно вловлює американські кліше – як мовні, що дають змогу нівелювати необхідність у думках і почуттях, так і стандартизовані ролі-кліше, що допомагають людям приховувати мотиви їхньої поведінки. Такий ефект письменник отримує завдяки витонченому розміщенню і зіставленню цих кліше у такий спосіб, що його герої говорять ніби один повз одного. Як наслідок, майже кожний акт особистісної комунікації видається однаково безцільним і малоймовірним. За словами Н. Подгорця, «на перший погляд, роман Дж.П. Донліві видається нескладним для рецепції, однак, насправді, легкою у сприйнятті художнього дискурсу письменника є можливість хибної інтерпретації. Коли ж заглибитися у нього, відразу стане зрозумілим, що Донліві є «найчорнішим» із усіх «чорних гумористів» [13, с. 314].

«Чарівна казка Нью-Йорка» – це авантюрний роман з персонажами, що є карикатурним зображенням самовдоволених, прозаїчних бізнесменів. У романі – це містер Говард Гоу і містер Мотт, власник компанії, що виробляє свічки запалювання. Фанатичний Адмі-

рал, який нокаутує Корнеліуса на рингу, є стереотипним прикладом владної, авторитарної особистості. Містер Вайн – алегоричне зображення успішної людини, що вірить у власні кліше.

Незважаючи на загальну меланхолійність, роман «Чарівна казка Нью-Йорка» демонструє «чорно-гумористичну» поетику. Якщо перший роман Дж.П. Донліві «Рудий» написаний в руслі «бадьорого нігілізму», то «чорному гумору» «Чарівної казки Нью-Йорка» притаманна цілковита негація. Роман насичений «чорно-гумористичними» елементами, які нарівні зі сміхом викликають відчуття приреченості.

Джерелом для «чорного гумору» в романі є робота протагоніста в похоронному бюро Вайна. Однією з найкомічніших «чорно-гумористичних» сцен є та, в якій Крістіан втрачає свідомість у кімнаті для бальзамування під час його посвячення в усі таємниці професії. Тож його кладуть на стіл для бальзамування мерців.

Коротке перебування Корнеліуса на посаді службовця похоронного бюро закінчується першою авантюрною спробою бальзамування. Невідворотний конфлікт між його цинізмом і чутливістю, яка асоціюється із професією, призводить до того, що на його роботодавця подають до суду розгнівані родичі загиблого, оскільки Корнеліус перестарався з косметикою, надавши покійному вигляду «*like a whore*»* [5, с. 117].

У суді Корнеліус зухвало бентежить позивачку та її адвоката, що призводить до відхилення розгляду справи. У такий спосіб Дж.П. Донліві уїдливо висміює американську судочинну систему, оскільки винного так і не було покарано.

«Чорний гумор» визначає також стосунки Крістіана з міс Мускус: вони час від часу займаються сексом в одній із кімнат, де обробляють тіла померлих, використовуючи труну як ліжко. Найбільша гротескність таких стосунків виявляється в епізоді, в якому Корнеліус кладе руку мерця на спину міс Мускус під час розмови з нею: «*I don't know what made me do it. Except my enfeebled sense of humour. To anoint Miss Musk for fame. And reach and take the hand of the deceased with one big diamond ring on a finger. Lift it stiffly over, put it where mine was. On Miss Musk's back. Silently tip toe away. Leave them together. To make publicity*»** [5, с. 83]. Дівчина втрачає свідомість, коли виявляє на своєму плечі руку покійника замість Корнеліусової.

Також надзвичайно насиченими «чорно-гумористичною» конотацією є монологи містера Вайна щодо почесної природи його бізнесу та роздуми самого Корнеліуса: «*Wow. That guy could burry you with both hands tied behind his back. Striped trousers and cutaway coat. Almost joins his hands in prayer as he speaks. Soft calming words. Calling you hither. Makes you feel apologetic for being alive*»*** [5, с. 135]. Апогеєм вираження «чорно-гумористичного» світогляду в романі є епізод, де Корнеліус позує у труні для рекламного фотографа, вдаючи із себе мерця: «*And Monday I had a full day. First in the crimson lined casket and then in the purple. Vine shouting everytime I smiled, to be dad serious Christian or it ruins the picture. Amazingly comfortable lying head back on a soft pillow. Vine said I really had the knack when it came to looking like a corpse*»**** [5, с. 81]. Сцена в суді, що описується в ході розвитку подій роману, також є надзвичайно комічною. Проте цей «чорно-гумористичний» сміх несе відбиток хворобливої вразливості, агресії та людиноненависницької люті.

За словами К. Якобсона, роман не становить нічого фундаментально нового ані в темах, ані в об'єкті зображення, оскільки Дж.П. Донліві ще раз звертається до теми самотнос-

*«Як повія». Тут і далі переклад наш – О.Б.

**«Я не знаю, що змушує мене це зробити. Окрім мого почуття гумору, що вже ледве дихає. Але благословляє міс Мускус на славну долю. Я беру руку покійного, прикрашену самотнім перснем з великим діамантом. І, подолавши опір, кладу її туди, де тільки що була моя. На спину міс Мускус. Після чого навшпиньки виходжу. Залишивши їх наодинці. Нехай він зробить її відомою».

***«Ух ти. Цей хлопець поховає вас, навіть якщо зв'язати йому руки за спиною. Візитка, штани зі стрілками. При розмові долоні складає ніби в молитві. Голос м'який і втішаючий. Закликаючий голос. Починаєш відчувати себе незручно за те, що ти живий».

****«У понеділок увесь день пропрацював. Спочатку в малиновій труні, а потім у ліловій. Вайн кричав на мене кожного разу, як я посміхався: «Серйозніше, Крістіан, ви ж зіпсуєте знімки». Надзвичайно зручні м'які подушки. Вайн казав, що коли справа доходить до вдавання мерця, в мені прокидається справжній талант».

ті й алієнації протагоніста, несправедливого ставлення до нього та тих абсурдних подій, які з ним відбуваються. На думку дослідника, у романі можна простежити переосмислення раніше озвучених ідей або розширення попередньо опублікованого матеріалу. К. Якобсон вважає, що у «Чарівній казці Нью Йорка» Дж.П. Донліві продовжує досліджувати меланхолійний душевний стан протагоніста, характерний як для цього роману, так і для його попередніх творів: «Самітник», «Сумний сезон Семюела С.», «Божевільні блаженства Балтазара Б.» та ін. Письменник також традиційно зображує протагоніста роману Корнеліуса Крістіана як жертву жорстокості та байдужості людей, що його оточують [8, с. 42–43].

Такої думки дотримується і Ч. Месінтон, який переконаний у тому, що роман «Чарівна казка Нью-Йорка» пропонує необхідність повернення Дж.П. Донліві до висвітлення попередніх тем, тому що «на цей час він вичерпав усі свої ідеї» [9, с. 45]. За словами Ч. Месінтона, роман поступається якістю раніше опублікованим романам письменника, оскільки йому не вистачає енергії, комічної винахідливості та еклектики.

Ці думки є необґрунтованими, оскільки в романі з нових позицій зображено достовірну картину життя американського суспільства, на яку Дж.П. Донліві дивиться вже очима європейця. Письменник у романі «Чарівна казка Нью-Йорка» пропонує свій варіант розвитку подій у такому суспільстві. У творі наявна наскрізна іронія, оскільки навіть назва роману «Чарівна казка Нью-Йорка» є авторським розвінчанням ідеалізованих уявлень про «американську мрію». Амбівалентність визначає загальну тональність наратії, домінуючі мотиви та специфіку образу протагоніста. У поетикальній парадигмі роману важливим комічним засобом поряд із пародією, іронією та гротеском є карикатура, що притаманна «чорногумористичному» світогляду автора. Якщо у попередніх романах особиста позиція автора була майже непомітною, то у «Чарівній казці Нью-Йорка» вона визначається вираженою тенденцією до філософічності, що проявляється у скептицизмі, прагненні автора осмислити як моральні проблеми суспільства, так і історичну дійсність. Критичне ставлення до підприємців, що забезпечують економічний розвиток нації, пошук можливостей реалізації особистості в сучасних умовах іронічно поєднуються у романі з гротескним перебільшенням та пародійністю. Названі компоненти взаємодіють та створюють оригінальну концепцію об'єктивної реальності, яка є носієм авторської свідомості та відображує індивідуальне ставлення письменника, його логіку мислення та специфічність сприйняття.

О. Звєрєв зазначив, що в романі «Чарівна казка Нью-Йорка» найбільш відчутно втілилося авторське ставлення до дійсності як до безкінечного «поганого анекдоту», і це є саме тим поглядом на світ як на тотальну клоунаду, що надає потрібного характеру всьому роману [1, с. 253].

Головним об'єктом саркастичного переосмислення у романі є ідеї, суспільні норми та стереотипи, що формують міф «американської мрії». Перед читачем виникають знайомі ситуації і персонажі. Більшість романів письменника висвітлюють мотив, що є квінтесенцією «Рудого» – існування особистості абсурдне через усвідомлення нею загрози неминучої смерті. У «Чарівній казці Нью-Йорка» ця тема набуває несподіваного звучання, тому що смерть у романі виступає одночасно і неминучим фіналом, і засобом для існування протагоніста, оскільки Корнеліус працює службовцем у похоронному закладі заради оплати боргу за поховання дружини.

Також у творчості Дж.П. Донліві наявне висвітлення напруженості між США та Європою. Особливо це помітно у порівнянні Ірландії з її репресивною релігійністю та Нью-Йорка з його масштабністю і меркантильністю. У «Чарівній казці Нью-Йорка» письменник знову звертається до цього питання, зображуючи пригоди Корнеліуса Крістіана після повернення з Ірландії після навчання. Прийнятий на роботу власником похоронного бюро завдяки своїм європейським манерам, акценту та вигляду людини, що належить до вищого класу, Крістіан стикається з американським варіантом ірландської репресивності, яку Дж.П. Донліві висміює у «Рудому».

В есе «Експатріантський погляд на Америку», опублікованому через чотири роки після «Чарівної казки Нью-Йорка», Дж.П. Донліві звинувачує США у надмірній увазі до недоліків, притаманних суспільству: «*like anywhere, greed, lust, and envy make (the United States) work. But in America it's big greed, big lust, big envy. Laced liberally with larceny. And if its slow in*

coming, you can always buy a gun»* [6, с. 18–19]. Взірцем американського прагнення до великого і вульгарного є персонаж Кларенс Вайн, техаський продавець мастил і олійних фарб, який у Нью-Йорку перетворився на успішного власника похоронного бюро, що має зв'язки з поліцією, владою та навіть мафією. Підприємство містера Вайна процвітає. Він навіть застосовує інновації у методах поховання, як, наприклад, поєднані похорони: «*I suddenly found Clarence standing right beside me. Both of us pissing. Said if only more husbands and wives could throw a seven at the same time. Could make use like they do on towels and bathrobes of the words his and hers*»** [5, с. 111]. Цинічна брехливість Вайна, його жадібність до грошей разом із готовністю вірити у власні кліше являють уїдливе висміювання Дж. П. Донліві обмеженості світогляду типового американського бізнесмена.

На іншій роботі, в компанії, що виробляє свічки запалювання, Корнеліус як член рекламної команди зустрічає типового американського службовця Говарда Гоу (англ. *go* – йти), прізвище якого має символічну конотацію руху. У такий спосіб Дж.П. Донліві зображує образ виконавця, який ніколи ні над чим глибоко не замислюється, чиє життя, прагнення і цінності сформовані виключно стереотипними уявленнями про суспільні блага та за вказівками людей, що знаходяться вище нього за статусом.

На відміну від своїх попередніх романів, Дж.П. Донліві доручає протагоністу роль носія авторської свідомості, який уїдливо викриває соціальні проблеми. В деяких епізодах Корнеліус висміює сліпих фанатиків, заявляючи, що Америка стане кращою, якщо її переможуть євреї, африканці та інші меншини. Для Корнеліуса, як і для самого автора, жорстокість і насильство є типово американськими проблемами, що породжені жадібністю і відсутністю законів, які накладають обмеження на право володіння зброєю. Критика американської толерантності до жорстокості видається справедливою. Майже на кожній сторінці роману наявна сцена насильства, вбивства або залякування. Жінку, що жила навпроти помешкання коханки Крістіана, було заарештовано за вбивство свого чоловіка; троє грабіжників застрелили людину ввечері на парковці біля готелю. В іншому розділі мафія невдало намагається втягти Кларенса Вайна в схему захисту. Критика американської легітимізованої злочинності, де кожний громадянин має законне право бути озброєним, позначена дошкульною іронією, як і решта соціальних мотивів роману, адже сам протагоніст досягає бажаного завдяки бійкам, погрозам та приниженню. Спадає на думку, що кулачний бій є менш небезпечною та технологічно жорстокою формою насильства, без якої в США просто неможливо вижити. Так само на фоні власного бажання Корнеліуса розбагатіти іронічно нівелюються його обвинувачення американців у матеріалізмі та жадобі до накопичення.

Крістіанова ворожість до Нью-Йорка та успішних людей може бути виправдана його знедоленим сиротинським дитинством, знущанням однолітків та розбещенням дорослими. Традиційною для Дж.П. Донліві є наявність відкритого фіналу роману, в якому від'їзд Крістіана зі США можна розглядати як акт обвинувачення американському способу життя і нездатність пристосуватися до такого стану речей. Письменник зосереджується на репрезентації загрози існуванню людини як істоти не тільки фізичної, а й духовної. Така загроза виникає через нав'язливе бажання розбагатіти. На думку Дж.П. Донліві, це призводить до втрати набагато ціннішого, а саме: адекватної інтерпретації реальності та, як наслідок, майбутнього. Як зазначає Д. Кохен: «Відчуття реальності є саме тим, що втратили по черзі герої Дж.П. Донліві. Спочатку Себастьян Денджерфілд, потім Джордж Сміт. Однак найбільше це проявилося у Корнеліуса Крістіана» [4, с. 109].

Американський дослідник сатири романів письменника П. Шоу вважає, що саме гумор завжди був агресивною комплексною відповіддю світу. За словами дослідника, сатира на озброєнні у Дж.П. Донліві є відповіддю на механізованість і безособовість світу, в якому навіть дурість, жорстокість і тривога можуть бути регламентованими. Автор зараховує

*«Як і скрізь, жадібність, хіть і заздрість дають змогу Америці процвітати. Тільки в Америці – це велика жадібність, велика хіть та велика заздрість. Ліберальні до крадіжок. А якщо треба довго чекати, ви завжди можете купити пістолет».

**«І раптом виявилося, що поряд зі мною стоїть Кларенс. Обоє дзюркочемо. Сказав, от якби одночасно відкидалося побільше чоловіків та дружин. Можна було б підписувати, як на рушниках або халатах, «він» і «вона».

Дж. Барта і Дж.П. Донліві до найкращих письменників нового покоління, праці яких ідуть на крок попереду жалюгідного скигління щодо кінця світу [14, с. 48].

На думку О. Звєрєва, Дж.П. Донліві найповніше висловив базовий «чорно-гумористичний» принцип: «На зміну закликам до втечі – прямо висловлені або зрозумілі з авторської думки заклики до висміювання всього та всіх. На зміну відчуттю внутрішньої несвободи індивіда – відчуття абсолютної відносності норм і цінностей перед найвищою безглуздістю американського буття» [2, с. 67].

У «Чарівній казці Нью-Йорка» Дж.П. Донліві реалізував інший основоположний принцип «чорно-гумористичного» світогляду, тобто висміювання мистецтвом самого себе. Письменник достовірно і творчо переносить свій життєвий досвід та відчуття у роман, залишаючись вірним власним словам в інтерв'ю з американською журналісткою М. МакКохан: «Письменство – це перетворення найгірших моментів свого життя на гроші» [11, с. 135]. Балакучий невдаха-американець з аристократичними манерами європейця нагадує самого Дж.П. Донліві, а його блукання по непривітному Нью-Йорку знайшли відображення в одіссеї Корнеліуса Крістіана. Відмова Дж.П. Донліві спілкуватися з оточуючими через депресію знову ж таки вказує на використання автобіографічних фактів у «Чарівній казці Нью-Йорка». У романі Корнеліус Крістіан якийсь час спілкується з людьми за допомогою записок.

На думку С. Пінскера, який дав негативний відгук про роман, «У «Чарівній казці Нью-Йорка» об'єктив «чорного гумору» деформував світ до гротескних розмірів, впускаючи нас в абсурдність, яка завжди була в ньому» [12 с. 11]. Автор зазначає, що найкраще цю книгу можна охарактеризувати за допомогою думки іншого американського дослідника А. Броярда, який вважав: «Якщо книга загалом погана, її завжди можна прикрасити похвальними словами, що починаються на літеру «*r*», такими як: *ribald* – непристойна, *rollicking* – відчайдушна, *riveting* – така, що привертає увагу. У зовсім безнадійних випадках можна апелювати до блазнювання, скандальності. Коли ж здається, що книга взагалі позбавлена будь-якого сенсу, зазвичай її описують як вибух рамок традиційного роману, такий собі протест проти традиції» [3, с. 33].

Така думка дослідника є несправедливою, оскільки неоднозначність творчої манери автора та чутливість до соціальних процесів демонструють ґенезу його «чорно-гумористичної» свідомості.

Список використаної літератури

1. Зверев А.М. Дворец на острие иглы. Из художественного опыта XX века / А.М. Зверев. – М.: Советский писатель, 1989. – 324 с.

2. Зверев А.М. Модернизм в литературе США / А.М. Зверев. – М.: Наука, 1979. – 524 с.

3. Broyard A. The Irrevocable Reputation / A. Broyard // New York Times – 1971. – 15 July. – P. 33.

4. Cohen D. The Evolution of Donleavy's Hero / D. Cohen // Critique. – 1971. – Vol. 12. – Issue 3. – P. 95–109.

5. Donleavy J.P. A Fairy Tale of New York / J.P. Donleavy. – Atlantic Monthly Press, 2001. – 341 p.

6. Donleavy J.P. An Expatriate View of America / J.P. Donleavy // The Times. – 1977. – Jan., 8. – P. 18–19.

7. Donleavy J.P. Fairy Tales of New York: Play / J.P. Donleavy. – Penguin, 1961. – 94 p.

8. Jacobsen K. Interview with J.P. Donleavy / K. Jacobsen // Journal of Irish Literature. – 1978. – January. – № 8. – P. 41–45.

9. Lawrence S. Adventures with J.P. Donleavy: Or, How I lost My Job and Made My Way to Greater Glory / S. Lawrence // Paris Review 32. – 1990. – P. 187–201.

10. Masinton Ch.G. J.P. Donleavy. The style of his sadness and humor / Ch.G. Masinton. – Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1975. – 74 p.

11. McKaughan M. The Art of Fiction LIII: J.P. Donleavy / Molly McKaughan // Paris Review. – 1975. – Fall. – № 16. – P. 122–166.

12. Pinsker S. Between Two Worlds: The American Novel in the 1960's / S. Pinsker. – Troy, N.-Y.: Whitston Publishing, 1980. – 342 p.

13. Podhoretz N. The New Nihilism and the Novel / N. Podhoretz // Doings and Undoings. – Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1958. – 548 p.

14. Shaw P.W. The Satire of JP Donleavy's *Ginger Man* / P.W. Shaw // Studies in Contemporary Satire. – 1975. – № 1. – P. 45–64.

В статье исследуется специфика творческого метода Дж.П. Донливи в контексте литературы «черного юмора». На материале романа «Волшебная сказка Нью-Йорка» анализируются художественные принципы «эпохи высокого гротеска», отражающие характер мировоззрения писателя.

Ключевые слова: поэтика «черного юмора», герой-протагонист, ирония, пародия.

The article investigates the specific character of J.P. Donleavy's artistic method in the context of the literature of «black humor». On the basis of the novel «A Fairy-Tale of New York» it analyses the artistic principles of «the epoch of high grotesque», reflecting the character of the writer's world outlook.

Key words: the poetics of «black humor», protagonist, irony, parody.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.133.1

M. ONÍSCHENKO,
Catedrática Principal del Departamento de lenguas romances y germánicas
Universidad Alfredo Nobel en Dnipropetrovsk

PECULIARIDAES DE LA POÉTICA Y ESCRITURA DE GEORGES PEREC: AL PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN

The article studies the ideological and aesthetic position of George Perec, the French writer of the second half of the XXth century as well as it defines some peculiarities of poetics and «writing» of this unique author.

Key words: George Perec, «writing».

«Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida»
L. Wittgenstein

Georges Perec es uno de los escritores más importantes, interesantes e imaginativos de la literatura francesa del siglo XX que tiene en su «activo» varias novelas, poesías, ensayos literarios; además él realizó guiones cinematográficos y piezas teatrales. Basta revisar las opiniones de otros escritores para darse cuenta de la inequívoca importancia e importancia de este autor, único en su especie, en el panorama literario y narrativa contemporáneos.

Para Italo Calvino, Perec fue un escritor sorprendente, una de las personalidades literarias más singulares del mundo. Perec, desde la aguda inteligencia y sensibilidad extrema de Calvino, «es la personalidad literaria más acusada que no se parece a nadie en absoluto» [cit. por 1, p. 14], es decir le define como un escritor radicalmente distinto a cualquier otro. Roberto Bolaño, poeta y novelista chileno, afirma – en una carta a su amigo y colega español Enrique Vila-Matas – que Perec es, sin duda, el mejor novelista de la segunda mitad del siglo XX. Enrique Vila-Matas admite: «... entre los libros de primera hora que me cambiaron la vida, estuvieron siempre los de Perec, libros que recuerdo haber leído fascinado, devolviéndole al autor, página a página, cada uno de los eufóricos balones que lanzaba...» [2, p. 34]. Tres escritores tan distintos como fundamentales que aceptan y se enorgullecen de la influencia y el maestrazgo ejercido por el francés. Georges Perec despierta pasiones entre todos los lectores (y escritores) que buscan una literatura personal y libre de géneros.

A pesar de que existen traducciones de sus obras a 30 idiomas, Georges Perec sigue siendo casi desconocido para el gran público, especialmente para los ucranianos, lo que se explica por ausencia de ediciones de las obras perequinas en el idioma ucraniano.

El interés tanto del público como de los críticos por la obra de Perec no siempre era igual, aunque prácticamente ninguno de sus trabajos no se quedó sin atención y la personalidad de este autor singular ocupó un digno lugar en muchas investigaciones de preceptiva literaria. Además es necesario mencionar que unas obras de Georges Perec ganaron diferentes premios, por ejemplo, en el año 1965 – el premio literario Renaudot por su primera novela «Las cosas»

© *M. Oníschenko, 2011*

(Les Choses), en 1978 con «La vida: instrucciones de uso» él ganó el Premio Médicis. Como ejemplo de la importancia de su obra, cabe citar que «La vida: instrucciones de uso» fue elegida en una encuesta del diario «Le Monde» como la mejor novela mundial de la década 1975-1985.

Autor de crucigramas para un diario parisino, poeta, guionista, y eternamente empeñado en buscar a las palabras nuevo peso, nueva combinación y nueva consistencia, Perec es un personaje que suscita la admiración de los que se acercan a su obra por su capacidad para la síntesis de distintos estilos, y sobre todo por su maestría a la hora de generar sensaciones e impresiones más amplias que las situaciones que describe.

Hoy en día existe una variedad múltiple de recensiones y dictámenes extranjeros (especialmente franceses), mientras que en la crítica literaria nacional la obra de Georges Perec es examinada poco lo que resulta diferentes variantes no sólo en cuanto a apreciarla sino en determinar concretamente las peculiaridades de su poética y escritura.

Analizando diferentes publicaciones críticas, tanto extranjeras como nacionales, es fácil notar que no existe el parecer general sobre la filiación o sea correlación de dicho escritor con una orientación, escuela o método literario. La mayoría de las opiniones contrapuestas se refiere a las obras perequinas salidas a la luz en los años 60 – 80 del siglo XX. Unos críticos le consideran a G. Perec como un representante de «nueva novela», el discípulo de Alain Robbe-Grillet y Michel Butor [3; 4], otros pretenden determinarle como novelista de la escuela de «nueva nueva novela» [5], los terceros le clasifican como postmodernista [6; 7; 8].

Según nuestro modo de ver, este facto pueda explicarse por la atmósfera particular que reinaba en Francia de dicho período. Durante estos veinte años tuvo lugar la denegación del sistema de esteriotipos en cualquier rama de la vida francesa tanto política y social como cultural lo que encontró su reflejo en la literatura. Precisamente por eso nosotros estudiamos la obra de Georges Perec como un punto de intersección de todos los quienes, de tal manera u otra, condicionaban la situación literaria de ese período.

Tales opiniones contrapuestas evidencian un estudio más serio y detallado de la concepción estético-ideológica de la obra perequina lo que presupone aclarar las peculiaridades de la poética y escritura de este escritor francés.

Según el juicio de críticos franceses E. Amon e I. Bomati la influencia de «nueva novela» es la más considerable en «Las Cosas», dónde el inventario de la realidad se destaca como un modo nuevo de narrar [3, p. 86]. El crítico literario ruso N. Rzhévskaya también determina el texto de «Las Cosas» como un modelo de la escritura de «nueva novela» porque la acción falta casi completamente, los personajes son sólo espectadores de un mundo de objetos que parecen cobrar el principal valor [4, p. 347].

Casi todos los críticos afirman la minuciosa descripción de objetos como testimonio de vínculo estrecho de las obras perequinas con la poética de «nueva novela» o sea su «marca de firma» original. Pero, según nuestro parecer, esta enumeración escrupulosa no es que un método de técnica novelesca.

La esencia de la estética de Georges Perec se difiere de la de «nuevos novelistas». A principios de los años 60 Perec determinó su relación a la literatura de la manera siguiente: «… la literatura se empieza cuando mediante el lenguaje y en este mismo se observa una transformación, no siempre evidente y momentánea, que permita al individuo tomar conciencia del universo y de sí mismo, reflejando el mundo y dirigiéndose mentalmente hacia otros individuos…» [9, p. 114].

En 1979 en una entrevista concedida a la revista francesa L'Arc, Georges Perec, definía así su literatura: «Tendremos que partir de la imagen del puzzle, o si se prefiere, de la imagen de un libro inacabado, de una «obra» inacabada en el interior de una literatura nunca acabada» [10, p. 57]. Apuntaba que cada uno de sus libros era elemento de un conjunto, que no podía definirlo, puesto que era, por definición, proyecto inacabable. La muerte de Perec jamás creó un único rostro, un único modelo literario.

Su misión como escritor fue, entre muchas otras, explorar los campos de la escritura que a su vez le permitieran escribir.

En su obra programática «Pensar / Clasificar», en el párrafo «Notas sobre lo que busco» Georges Perec expone su posición estético-ideológica o sea su credo de escritor: «Cuando

trato de definir lo que intento hacer desde que comencé a escribir, la primera idea que me acude a la mente es que jamás escribí dos libros semejantes, jamás tuve deseos de repetir en un libro una fórmula, un sistema o una manera elaborada en un libro anterior» [11, p. 11]. Este enfoque resultó su máxima creativa: «... mi ambición de escritor consistiría en recorrer toda la literatura de mis tiempos sin tener jamás la sensación de desandar camino o volver sobre mis propios pasos, y en escribir todo lo que puede escribir un hombre de hoy: libros gruesos y libros breves, novelas y poemas, dramas, libretos de ópera, novelas policiales, novelas de aventuras, novelas de ciencia ficción, folletines, libros para niños...» [11, p. 12].

Las obras literarias de Perec obligan a moverse, a investigar, a ir siempre a la deriva. Interpretando su descripción de objetos, G. Perec indica lo siguiente: «nada parece más simple que confeccionar una lista, pero es más complicado de lo que se cree: siempre olvidamos algo, estamos tentados de escribir «etcétera», pero en un inventario no se escribe «etcétera». La escritura contemporánea, con raras excepciones (Butor), ha olvidado el arte de enumerar: las listas de Rabelais, la enumeración de los peces, propia de Linneo, en Veinte mil leguas de viaje submarino, la enumeración de los geógrafos que exploraron Australia en Los hijos del capitán Grant... Así, una cierta historia de mis gustos (su permanencia, su evolución, sus fases) se inscribirá en este proyecto. Con mayor precisión, se tratará una vez más de un modo de delimitar mi espacio, de una aproximación algo oblicua a mi práctica cotidiana, un modo de hablar de mi trabajo, mi historia, mis preocupaciones, un esfuerzo para asir algo que pertenece a mi experiencia, no en el nivel de sus reflejos lejanos, sino en el corazón de su emergencia» [11, p. 19–20].

Por esta razón en su novela «Las cosas» [12] los actos pueden leerse en las cosas, en varios niveles, en su procedencia y su uso. Distendido, pero con vocación clínica, Perec hace la descripción que enumera y significa los objetos según una acción que se sucede en la inercia que supone el misterio revelado detrás de su enlistado. Dos mundos quedan superpuestos en tal descripción, el de las cosas, que en tal órden y sucesión suponen una expectativa (y por tanto, una carencia), un gusto (y por tanto una mirada), un conocimiento (y por tanto, una cifra). Esta el mundo de las cosas y el mundo que dice a las cosas, separación que parece arbitraría en la tensión paradójica de su mutua dependencia.

En esta novela, la rígida separación sucesiva del catálogo es desleída en una descripción que suple – a la manera de Balzac – una mirada posible, recorrido que podría ser emulado por una cámara, para que el lector, como entendido, lea en la disposición del escenario la naturaleza del crimen. Hay una vocación irresistible de Perec por el signo, tan lleno de posibles referencias o claves en uno u otro contexto (no siempre dicho) inerme en su sentido para quien no puede o no tiene una lectura exhaustiva, y por tanto, perdido por omisión de su intención original.

En las primeras páginas de «Las cosas», Perec se dedica a describir lo que nos revela después como un anhelo aún no conseguido, por los dos personajes centrales (y su círculo de amigos) que viven a través de los objetos que acumulan, desechan, añoran y consiguen. Son las cosas en su sucesión las que permiten la acción de la novela, desposeída de finalidad última (una desvirtuada felicidad en términos aristotélicos) que constituyen el grado cero de la novela burguesa, sin redención posible, desesperada en una acumulación frente a la nada.

Pero ante el vacío queda la posibilidad de sostenerse (o de menos, asirse) en la cuerda floja del texto, novelado en su agotamiento como negación que señala y evidencia sus mecanismos, como máquina revelada desde la que cabe descifrar la naturaleza de lo sagrado, que se escurre en el trazo del plano cartesiano que da un lugar a cada elemento que constituye al paisaje narrado. Es en la perversidad natural de este esquema, en la necesidad que se tiene de un ordenamiento a pesar de esa inutilidad final, que Perec redime al mundo, desde el gesto hecho signo, de sus coordenadas. Roto, fragmentado, el plano pierde sentido, cada mínimo espacio de la cuadrícula cumple con una taxonomía pero no con un sentido. De ese trazo, Perec deriva al que produce un rompecabezas.

El inclasificable talento narrativo de Perec crece bajo la influencia, precisamente, de los experimentos realizados al interior del grupo literario OULIPO (Ourvoir de littérature potentielle (fr.)), «Obrador (taller) de literatura potencial», fundado por Raymond Queneau,

al que Perec se unió en 1967. OULIPO fue una de las últimas vanguardias, o una de las primeras neovanguardias, capaz de abrir las ventanas de la ficción al aire puro de la ciencia y la combinatoria matemática, y cuyo «Atlas de littérature potentielle» contiene un catálogo de máquinas textuales (por ejemplo, palíndromos, anagramas, lipogramas, crucigramas, juegos de repetición y recurrencia, caligramas, estructuras combinatorias y otros mecanismos) para la creación literaria.

Su literatura fue una arquitectura sin ventanas, cimentada toda ella a base de infinitas coordenadas matemáticas. Como miembro del OULIPO engendró textos muy especiales y específicos, utilizando una amplia gama de fórmulas de escritura. La armadura de su literatura empezó a ser cada vez más cerrada y sus candados, con aspecto de enormes lipogramas o de relatos algebraicos, no hicieron más que pixelar el carácter de su trabajo creativo. Los textos de su etapa oulipiana como por ejemplo, «W o un recuerdo de la infancia», «La desaparición» (una novela escrita sin la letra «e»), son textos que denotan a sí mismos y se refieren a sí mismos, que se proponen a sí mismos como objeto de su propia actividad literaria. Como dice Juan Bonilla Gago el escritor español contemporáneo, ganador del Premio «Biblioteca Breve»: «Para Perec lo simpático no era correr, sino inventarse los obstáculos que había que esquivar» [13, p. 23].

Perec aguantó el equilibrio sobre la cuerda invisible del vacío sin caer en los parámetros de una escritura científica y hueca que pudiera haber suicidado su literatura experimental y heterogénea. Ese equilibrio sólo lo pueden mantener los escritores que dominan el terreno de la literatura con sus debilidades y límites. Y es que el área de la escritura nos dictamina los límites de la misma, que son ninguno, y que por eso, el escritor que creaba entre arquitectura dislocada, sabía muy bien que su puzzle sería inacabable.

Su obra más importante es, seguramente, «La vida instrucciones de uso» [14]. Ella no es más que una descripción de una finca, pero tan barroca y pormenorizada que llegará a cubrir buena parte de la historia, geografía, política y bellas artes del último siglo.

Es en el preámbulo a su novela Perec ofrece a los lectores como clave una defensa del hecho epistemológico del puzzle o rompecabezas (es el conjunto el que determina a los elementos), seguido de una sucinta descripción de las piezas que lo constituye.

El personaje principal en su obra maestra es Bartlebooth (en homenaje al escribiente de Melville y a Larbaud), pasa veinte años de su vida, los mismos que lleva desaparecido Perec, pintando acuarelas por distintos puertos del mundo. Su propósito es entregárselas al diseñador de puzzles Gaspard Winckler para que las divida en múltiples piezas. Bartleboth vuelve a pasarse veinte años más intentando reconstruir sus propias acuarelas. Finalmente muere sin haber conseguido su propósito. También para él resulta una tarea inacabable. Después de veinte años, Bartlebooth no consigue unir el puzzle, y su autor, Georges Perec, tampoco alcanza acabar el suyo. Extrañas coincidencias que imantan el antifaz de la ficción y la espeluznante cara de la realidad. Una extraña metáfora de coincidencias matemáticas, como su edificio literario. Es posible entonces que en el aniversario de su muerte tampoco podamos acabar el puzzle perequiano.

Cada uno de breves capítulos novelescos está dedicado a una estancia del edificio, el comedor del tercero a la derecha; el dormitorio de los Foulerot; un tramo de escaleras y consiste en una descripción meticulosa y exacta de la habitación y de los objetos allí presentes: mobiliario, adornos, cuadros y estampas, cualquier cosa nos será dibujada con palabras, tantas como sea necesario para evitar ambigüedades: las descripciones de centenares de objetos podrían ser recuperadas para un catálogo de venta por correo, siendo más fieles y vivaces que muchas fotos. Si, por casualidad, se encontrase alguien en la pieza bajo estudio (persona, animal o recuerdo de antiguo inquilino), también nos será descrito, con menos énfasis en lo físico que en sus ocupaciones y breve biografía. En caso de existir anécdotas interesantes protagonizadas por el personaje, o por alguien muy próximo, nos serán relatadas en este momento.

Capítulo a capítulo, el libro se enriquece con una variada colección de objetos, personas e historias que poco a poco, al establecerse nexos entre ellos, van dibujando algo mucho mayor que una simple aglomeración de habitaciones, tal como las teselas de un mosaico van

formando una figura: una «novela de novelas», riquísima, con interesantes personajes cuyas aventuras se extienden, durante décadas, por varios océanos y continentes. Dentro de todas ellas, un par de metáforas de la novela: el pintor que quiere representar en un gran lienzo a todos los inquilinos de la casa, presentes y pasados, y el inglés excéntrico que dedica su vida a no dejar huella, mediante un complicadísimo procedimiento en el que los puzzles juegan el papel principal. Como prueba del abrumador contenido del libro, varios índices al final: de nombres, cronologías e historias.

Esta novela se pretende la mirada parcial pero totalizadora de un edificio, sus lugares y sus habitantes. Cada nuevo capítulo supone la descripción exhaustiva de un espacio, según sean los objetos dispuestos sobre las mesas (según sean estas mesas y el resto del mobiliario), los cuadros sobre las paredes (y lo que en ellos queda ilustrado). Dispuesta la escena, según sea el momento, se sucede la posibilidad de una historia, ya sea de lo que acontece o lo que ha acontecido, a partir de lo cual revisa antecedentes o consecuencias.

Como señala el crítico Vásquez Rocca A., el estilo de Georges Perèc es muchas veces árido, semejante al de un acta policial, notarial o forense. El autor intenta mantenerse neutral frente a lo descrito, por lo que, para no discriminar lugares, objetos o personas, lo retrata todo con la misma meticulosidad, nos parezca o no relevante [15, p. 69].

En la reiteración obsesiva de sus descripciones, enumeraciones y clasificaciones de objetos se puede advertir un fijar la atención minuciosa y escrutadora sin menoscabo del carácter provisorio que bajo su mirada adquiere cualquiera realidad.

Es en este sentido que la obra de Georges Perec tiene la vocación del catálogo. Es por eso que resulta tan fascinante como el hecho del catálogo mismo, armado en función de un propósito, cual ordenamiento arbitrario de la realidad (o una parte de ella) para quedar como su referente, profuso en la descripción de su escenario.

El catálogo siempre nos sobrepasa, en su extensión no cabe agotarlo; como el diccionario, se convierte en referencia y, al margen de su naturaleza, como ilustración que lo sitúa y determina en el paisaje de lo escrito. Se trata de una lista convenida, el resultado de una pesquisa hecha en función de uno o varios parámetros. Se asume convenida a pesar de que, en primera instancia, pudiera parecer aleatoria. Y es en tales términos que se convierte en un reto, a partir de los objetos, personas o ideas que son puestos en evidencia, ordenados de tal o cual modo que uno debe descubrir los lineamientos que hacen posibles el rigor del catálogo. Se trata entonces, como en la novela policíaca – otra máquina de rigores – de un juego en el que queda representada la gesta trágica del héroe, desdoblada en sus alcances sobre el lector, quien acaba por recorrer (y ser parte de) el laberinto, trampa que esconde el último sinsentido de toda historia [16, p. 45].

Aquí el espacio circunscrito por la narración tiene rasgos próximos a las escenas oníricas donde nuestra vitalidad se nutre de la obliteración sucesiva de la conciencia, alejándonos de este modo de nuestra historia, hundiéndonos en una oscuridad que advertimos como falla constitutiva de la memoria.

La escritura puede, sin embargo, dispensar a nuestra memoria, a la consciencia de nuestro vivir: las palabras le brindan consistencia a los itinerarios vanos del movimiento por el que las cosas se digieren a sí mismas en nosotros. Así, esta necesidad de enumerar y clasificar, de pensar y describir, bien puede resultar la irrenuencia de una aspiración de ser. Sin embargo, hecha esta concesión, es preciso señalar que lo que resta en la escritura no es el sujeto ni su historia, el yo ni las cosas, sino el vacío de una historia, su mero itinerario sin rumbo definido ni finalidad. De modo que la aspiración de ser no significaría ya el ser que aspira a constituirse o permanecer, sino el que resulta aspirado en la escritura quedando tan sólo la huella impresa del vacío que el mismo ser es.

En la obra de Perec existe una vocación de arqueólogo de lo sentimental. A lo largo de sus páginas, los personajes cobran consistencia gracias al catálogo que determina sus vidas, situándolos en medio de intrigas melodramáticas, misteriosos vínculos con objetos y síntomas compulsivos que dan lugar a aquellos particulares diagnósticos, heredados de la patología de autores de la modernidad decimonónica. Se trata de un breve museo íntimo que servirá para anclar la existencia de estos personajes al inventario a partir del cual se reconocen y alinean. El catálogo, pues, determina las posibilidades de su historia, y su lugar en la trama.

Resumiendo todo lo dicho se puede notar que Perec gozó y sufrió como pocos autores la búsqueda de sus afanes literarios: la observación atenta del mundo que vivimos, su historia singular, la maravilla del lenguaje y el poder de la ficción.

En sus obras de signo programadas «Las cosas», «La vida, instrucciones de uso» él llega a un mundo de belleza cuyas estructuras son el recuerdo, la observación minuciosa de los objetos de la vida y un modo de ver la existencia que solamente tiene compromisos con la fuerza de la ficción y la orfebrería de la palabra.

Es posible concluir este artículo con una cita de Karl Marx: «El medio forma parte de la verdad, tanto como el resultado. Es preciso que la búsqueda de la verdad sea a su vez verdadera; la búsqueda verdadera es la verdad desplegada, cuyos miembros dispersos se reúnen en el resultado» [cit. por 17, p. 157].

Bibliografía

1. Salgas G.P. Romain français contemporain / G.P. Salgas, A. Nadaud, G. Schmidt. – Paris: Seuil, 1997 – 176 p.

2. Vila-Matas E. París no se acaba nunca / E. Vila-Matas. – Barcelona: Anagrama, 2003. – 240 p.

3. Amon E. Grandes œvres de littérature française / E. Amon, I. Bomati. – Paris: Larousse, 1997. – 320 p.

4. Ржевская Н.Ф. Литература 60-х годов / Н.Ф. Ржевская // История французской литературы. – Т. 5. «Французская литература 1945–1990». – М.: Наследие, 1995. – 928 с.

5. Балашова Т.В. Литература 70–80-х годов. Проза. Введение / Т.В. Балашова // История французской литературы. – М.: Наследие, 1995. Т. 5. «Французская литература 1945–1990» – 1995. – 928 с.

6. Burgelin C. Georges Perec / C. Burgelin. – Paris: Seuil, 1988. – 256 p.

7. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français / Lagarde A., Michard L. – Paris: Seuil, 1999. – 896 p.

8. Montfrans van M. Georges Perec. La Contrainte du réel / Montfrans van M. – Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999. – 418 p.

9. Perec G. Robert Anthelme ou la verite de la litterature // G. Perec. L. G. Une aventure des annees soixante / G. Perec. – Paris: Seuil, 1992. – p. 87–114.

10. Perec G. Q'est-ce que je cherche? / G. Perec // L'ARC. – 1979. – № 76. – p. 53–62.

11. Perec G. Pensar / Clasificar / G. Perec. – Barcelona: Gedisa, 2001. – 128 p.

12. Perec G. Las Cosas / G. Perec. – Barcelona: Anagrama, 2008. – 184 p.

13. Bonilla J. Nadie conoce a nadie / J. Bonilla. – Barcelona: Ediciones B, 1996. – 368 p.

14. Perec G. La vida: instrucciones de uso / G. Perec. – Madrid: Ed. Hachette, 1987. – 503 p.

15. Vásquez Rocca A. Pensar y clasificar, Georges Perec, escritor y trapecista / A. Vásquez Rocca // ADAMAR. – 2007. – № 26. – P. 67–71.

16. Vásquez Rocca A. Cine, literatura y arte combinatorio: Ensayos sobre la Postmodernidad Perèc, Greenaway y Aronofsky / A. Vásquez Rocca // Nómadas: revista crítica de ciencias sociales y jurídicas. – 2005. – № 11. – P. 37–49.

17. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Second, expanded and updated edition / R. Tsur. – Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2008. – 376 p.

У статті розглядається ідейно-естетична позиція французького письменника другої половини XX ст. Жоржа Перека і визначаються деякі особливості поетики та «письма» цього самобутнього автора.

Ключові слова: Жорж Перек, «письмо».

В статье рассматривается идейно-эстетическая позиция французского писателя второй половины XX в. Жоржа Перека и определяются некоторые черты поэтики и «письма» этого самобытного автора.

Ключевые слова: Жорж Перек, «письмо».

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.2

С.І. МАРЦОВЕНКО,
викладач кафедри іноземних мов
факультетів гуманітарного профілю
Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського

ПОСТМОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Ю. АНДРУХОВИЧА «ДВАНАДЦЯТЬ ОБРУЧІВ»

У статті досліджується явище літератури ХХ ст. – постмодернізм. Автор пропонує різні визначення цього поняття, розкриває особливості цього явища в українській літературі.

Ключові слова: постмодернізм, літературний напрям, естетичні канони, класична традиція.

Постмодернізм – явище, що має у світовій та вітчизняній науці неоднозначну оцінку. Втім, безперечно, філософія постмодернізму пропонує нестандартні оригінальні рішення багатьох проблем, актуальних для української науки. По-перше, пояснення сучасності як способу існування суспільства, а саме тотальна критика класичного та розробка нових, відмінних від традиційних, принципів і ідей. Оскільки будь-які зміни, відомі науці, зазвичай будуються на класичній методології, осмислення постмодерністських ідей заслуговує особливої уваги.

Метою цієї статті є аналіз принципів реалізації постмодернізму в українській літературі на матеріалі роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів», виявлення особливостей постмодернізму як нового уявлення про існуючі класичні методи та форми.

Постмодернізм – одне з найскладніших явищ ХХ ст. Визнаний метр постмодернізму відомий італійський вчений і письменник У. Еко стверджує, що «постмодернізм – не фіксоване хронологічно явище, а якийсь духовний стан...» [13, с. 460]. Причини появи постмодернізму італійський філософ Вітторіо Страда пояснює тим, що час виникнення глобальної культури, яку він називає постмодерною і до складу якої вливаються «всі культури минулого і різні культури сьогодення», – це процес єдності в різноманітності породжує нову мультикультурну ментальність й етику [13, с. 201].

Літературознавці Д. Затонський, Л. Андреєв, Б. Бігун бачать в постмодерністському світовідчутті прикмети кризи, песимізму, спаду, а звідси – «світ постмодерністського мистецтва – світ «симулякрів», помилкових видимостей, світ референтів, що означають, звільняються» [1, с. 330].

Т. Денисова, Г. Сиваченко стверджують продуктивність постмодерністської свідомості, тому що вона «постає антидогматичним, плюралістичним..., дає перевагу широкому спектру рівноправних рішень, пошуків варіантів» [2, с. 26]. Думки про це явище часто діаметрально протилежні, проте основні особливості модернізму всі дослідники визначають приблизно однаково.

© *С.І. Марцовенко, 2011*

Літературознавчий словник-довідник дає таке визначення «постмодернізму»: загальна назва окреслених останніми десятиліттями тенденцій у мистецтві, що виникла після модернізму та авангардизму. Слід вважати, що цей термін з'явився раніше (вперше згадується у 1917), але поширився в 60-х спершу в архітектурі, а невдовзі – у літературі. Основною причиною постмодернізму в аспекті пізнання виявилася «деструкція», визнання новизни лише у вигляді неспростовної ілюзії, загострене, перейняте пафосом відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва [5, с. 565].

Існує така думка про появу постмодернізму в Україні. Михайло Епштейн вважає, що постмодернізм було насаджено насильницьким способом, датує виникнення постмодернізму в Росії добою сталінізму. Без такого підходу феномен сучасного постмодернізму, зокрема, у Центрально-Східній Європі буде незрозумілим.

Серед основних етапів розвитку постмодернізму, починаючи від 60-х років можна виділити: мистецтво і літературу, що охопили потім усі інші види. Філософію з новою постмодерністською течією, ЗМІ з метою поширення ідей постмодернізму, гуманітарні науки (культурологія, літературознавство, наукознавство, психологія, етика, етнологія) та політика й економіка, а саме лібералізація економіки як засіб глобалізації.

Сьогодні ідеологія постмодернізму теж шукає для себе прихильників і виконавців, що не дотримуються незалежної думки. Так, останніми часами виникає термін постмодерністської шизофренії чи параної.

Інший аспект, що необхідно визначити, це термін «постмодернізм».

Влодзімєж Болєцький, польський дослідник, подає чотири відтінки значення: а) доба, що приходить «після» модернізму і є його радикальним запереченням; б) течія, що існує «осторонь» модернізму; і, насамперед: в) усі ті мистецькі практики та інтелектуальні пошуки, що будь-коли були висловлені «інакше»; г) «присмерк» доби модернізму (або ж особливе продовження його естетико-філософського потенціалу) [4, с. 4].

Лариса Залеська-Онишкевич постмодернізм називає напрямом-реакцією на попередній період модернізму. «Постмодернізм раніше дехто називав поставанґардизмом; він не має точної періодизації, бо одні вважають, що він існував уже 1939 року, а інші – що аж 1950 року» [9].

В. Пахаренко у «Нарисі української поетики» дає визначення постмодернізму як «світоглядно естетичного напряму, що в останні десятиріччя приходить на зміну модернізму. Продукт постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування суперсистем – світоглядно-філософських, економічних, політичних» [14, с. 68].

М. Ожеван називає постмодернізм строкатим і неоднорідним духовним явищем, якому в цілому притаманні такі характеристики: неточні висловлювання, дроблення тексту, неточне співвідношення «Я» і зовнішнього світу, іронія, багатозначність, карнавалізація, бачення світу як невпинного процесу генерації конфліктуючих версій тощо [8].

Віктор Неборак взагалі уникає терміна «постмодернізм», натомість застосовує дефініцію «стиль бубабу», оскільки «єдине, що можна твердити, виходячи з того, що закладено у самому терміні, це те, що постмодернізм з'являється після модернізму» [6].

Одним із засновників постмодерністської течії в українській літературі, яку умовно називають «станіславським феноменом», є Ю. Андрухович (1960 р.) – український поет, прозаїк, культуролог, лауреат літературної премії Благовіст, премії Рея Лапики, премії ім. Гердера, отримав спеціальну премію в рамках нагородження Премією Миру ім. Еріха-Марії Ремарка, премію «За європейське взаєморозуміння» (Лейпціг, Німеччина), лідер відомої літературної групи «Бу-Ба-Бу» («Бурлеск – Балаган – Буфонада»), яка об'єднала авторів з Києва, Львова, Станіслава. Представники цього напряму активно розробляють поетику «карнавального» листа. На початку 90-х років разом з Ю. Іздриком починає видавати перший в Україні постмодерністський журнал «Четвер» (на даний момент видано 10 випусків). У 1985 р. за результатами публікації двох книг віршів прийнятий у СП України, у 1991 р. – за ідейним переконанням виходить зі складу Союзу письменників разом з декількома колегами і стає ініціатором заснування Асоціації українських письменників. Наприкінці 80-х відомий як активний діяч первісного, ліберально-демократичного Руху. У 1997 р. в Україні окремими виданнями вийшли чотири книги Андруховича: «Екзотичні птахи і рослини» (вірші), книга прози (романи «Рекреації» і «Московіада»), роман «Перверзія», який заслужив репу-

тацію культового літературного твору, книга есе «Дезорієнтація на місцевості». Критики називають Андруховича «священною коровою нової української словесності» [7].

За Юрієм Андруховичем, постмодернізм характерний тим, що, по-перше, автори цитують, «паразитують», використовують тексти попередників, по-друге, ставлять у центр гру, виключаючи емоції й переживання, по-третє, жорстоко іронізують, забуваючи про етику, у постмодерних текстах не існує автора як творця, який відгороджується від відповідальності перед «Навколишністю», автор експериментує з мовою, замінює поняття, подає реальність хаотичною [3, с. 115–117].

Зразком постмодерністського роману в українській літературі є роман Ю. Андруховича «Дванадцять обручів». З анотації читач розуміє, що роман «Дванадцять обручів» про «потойбічний світ, химерні картинки калейдоскопа архетипів гуцульського фольклору, богемно-артистичних історій, мафіозних розборок об'єднані трагічним чином поета Богдана-Ігоря Антонича та його провидницькими віршами, головною героїнею багатошарового, немов гірський рельєф, роману виступає сама Україна на переломі ХХ–ХХІ століть».

У романі можна виділити численні ознаки постмодернізму. По-перше, у творах Ю. Андруховича яскраво виражена інтертекстуальність, автор використовує традиційні образи та сюжети, переосмислює їх. У романі письменник розповідає про життя та творчість Богдана-Ігоря Антонича, постійно посилається на його вірші. По-друге, в романі «Дванадцять обручів» автор використовує численні алюзії, прямі цитати, самоцитації, завдяки чому досягається символізація тексту: «якась непрохана авторка жіночих романів зміїно вигулькнула тут», «перепрошую, це з мене раптом поперли «Рекреації». По-третє, окремі частини тексту поєднуються у вигляді колажу, автор намагається «колажувати час, а з ним і простір, перевернути гори й безодні» (Артур Пепа), не існує єдності структури. За допомогою цієї техніки створюється відчуття абсурдності існування. Ю. Андрухович стирає грані між реальністю та ілюзією. Іншою характерною для постмодернізму рисою є пошук героями ідентичності, необхідної у сучасному світі. У романі Коломея Воронич (Коля) шукає свої 12 обручів. Вплив бароко дає в романі карнавалізацію, театралізованість подій. Наприклад, Артур Пепа та Карл-Йозеф Цумбруннен фехтують на мечах. Іронічним є опис життя та ідеалів двох подруг Лілі та Марлен, для яких важливо отримати жадану шенґенську візу

У творах письменник аналізує кілька історичних епох, у «Дванадцяти обручах» він завершує мандри в часі, пише новий роман, пише «ще раз і спочатку» про сьогодення, 2000 р. Так, можна зробити висновок, що образи в романі – це нашарування різних культур: Габсбургів (початку ХХ ст.), поляків (Друга Річ Посполита), радянського та пострадянського періодів. «За збігом обставин, найщасливішим у кінці книги виявляється подружжя Пепа-Воронич, яке поєднало спадок кількох культур і, зрештою, виглядає найорганічніше на тлі сучасності» [7].

Більшість образів у романі вже вичерпані, опрацьовані самим автором, розкриті повністю, тому «Дванадцять обручів» є певним підсумком у цілому циклі письменника. Тому в наступному творі («Таємниця») «звичний ресурс виснажено, а нового ще не відкрито, тому автор не пропонує жодного самоцінного продукту, а «пережовує» вже написане у рамках звичайного письменницького самомилування» [7].

Таким чином, основними рисами постмодернізму в Україні є відсутність канонів, обмежень, сортаменту, що стає каноном і дозволяє передати множинність поглядів на світ і неможливість існування будь-яких імперативів, а дає відчуття абсурдності світу та ірреальності буття.

Список використаної літератури

1. Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм / Л.Г. Андреев [электронный ресурс] / режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Article/ Adreev_Hist2.php / Л.Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. Учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 292–334.

2. Андрухович Ю.І. Час і місце, або Моя остання територія [електронний ресурс] / Ю.І. Андрухович. – Івано-Франківськ, 1999. – 2. – Режим доступу: home.lviv.farlep.net/~protez/federalism_all/terytoria.doc.

3. Андрухович Ю.І. Дванадцять обручів / Ю.І. Андрухович. – Харків: Книжковий клуб, 2008. – 318 с.

4. Вишукана поезія сучасності. Постмодернізм? [електронний ресурс] / режим доступу: http://maysterni.com/ukrart/poetskr414.html

5. Денисова Т.Н. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири / Т.Н. Денисова // Слово і час: Літературознавчий часопис / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 1995. – С. 18–27.

6. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів. – К.: Академія, 1997. – 565 с.

7. Новинар [електронний ресурс] / режим доступу: http://novynar.com.ua/files/people/andruhovich/310559

8. Ожеван М.А. Українська національна ідея та культурополітика наздоганяючої модернізації / [електронний ресурс] / М.А. Ожеван. – Стратегічна панорама, 2000. – Режим доступу: http://www.ruthenia.info/txt/ozhevanm/nmodern.html

9. Офіційний сайт Ю. Андруховича [електронний ресурс] / режим доступу: http://andruhovych.info/andruxovich-vs-artur-pepa-na-shlyaxu-do-zovsim-inshogo-romanu/

10. Свобода [електронний ресурс] / режим доступу: http://www.svoboda-news.com/2001/11/l1.htm

11. Старовойт І.М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця XX століття: дис. ... канд. філол. наук / І.М. Старовойт. – Львів, 2001. – 184 с.

12. Страда В.М. Модернизация и постмодернизация // Вікно в світ: Часопис / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1999. – С. 196–201.

13. Эко У. Имя розы / У. Эко. – М.: Книжная палата, 1989. – 467 с.

14. Пахаренко В. Нарис української поетики / В. Пахаренко // Українська мова та література: додаток. – 1997. – № 34. – С. 68.

В статье исследуется явление литературы XX в. – постмодернизм. Автор предлагает различные определения этого понятия, раскрывает особенности этого явления в украинской литературе.

Ключевые слова: постмодернизм, литературное направление, эстетические каноны, классическая традиция.

The article researches into a phenomenon of the XXth century literature – postmodernism. The author suggests different definitions of this notion, reveals the peculiarities of this phenomenon in Ukrainian literature.

Key words: postmodernism, literary school, esthetic canons, classical tradition.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 820

Ю.Ю. КРАВИНСКАЯ,
преподаватель кафедры иностранных языков
факультетов гуманитарного профиля
Таврического национального университета имени В.И. Вернадского

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В РОМАНЕ КЕРИ ХЬЮМ «ЛЮДИ-СКЕЛЕТЫ»

Статья посвящена исследованию автобиографического аспекта в романе новозеландской писательницы Кери Хьюм «Люди-скелеты» («The Bone People»). В статье анализируется связь биографии автора с сюжетной линией романа. Также рассматриваются основные темы произведения с точки зрения автобиографичности. Проведена попытка выделить национальную специфику произведения рассматриваемого автора.

Ключевые слова: новозеландская литература, автобиографический роман, тема романа, образ автора, символизм.

Изучение проблемы соотношения автобиографического начала и художественного вымысла как основных констант литературно-художественного творчества находится в центре внимания современного литературоведения и критики. М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, В. Шмид, Б.В. Томашевский вели плодотворные исследования образа автора как идейно-стилистического сосредоточия целого и концепта «абстрактного автора». Дж. Фридман, Дж. Комбс, Дж. Хиллман, Ж. Брюнер уделяют внимание развитию автобиографического нарратива в современной литературе в британской и американской критической традиции.

Цель данной статьи заключается в рассмотрении автобиографического базиса в романе новозеландской писательницы Кери Хьюм (1947) «Люди-скелеты» («The Bone people»). Представители новозеландской литературы являются малоизученными за пределами своего языкового ареала. Новозеландская литература создана эмигрантами, поселенцами и потомками аборигенов. Структурно она – часть английской литературы, так как ведущим языком произведений является английский. При этом маорийская дописьменная культура занимает особое место среди литературных тем. Многие представители обращаются к мифологии квазиисторических кровных связей аборигенных племен [10, с. 31]. Все перечисленные факторы рассматриваемого материала создают национальную специфику, изучение которой делает данную статью актуальной.

Произведения художественной литературы, использующие форму автобиографии, имеют обобщенное название автобиографической прозы, что является рассказом автора о самом себе. Но существуют несколько уровней совпадения субъекта повествования и героя произведения. Наибольшая дистанция свойственна автобиографическому роману [4, с. 10], где автор создает повествование о самом себе, преломляя через сюжет произведения и личностные переживания главного героя. При этом ценностный центр в автобиогра-

© *Ю.Ю. Кравинская, 2011*

фической прозе занимает «социальные и прежде всего семейные ценности… организующие частную форму жизни» [1, с. 224].

Одним из ярких примеров развития автобиографической прозы в современной художественной литературе является роман новозеландской писательницы Кери Хьюм «Люди-скелеты» («The Bone People»). Кери Хьюм, романист и поэт, получила всемирное признание в 1985 г., когда роман «Люди-скелеты» был отмечен Букеровской премией. [9] Писательница родилась и выросла в Крайстчёрч, Новая Зеландия, в семье, имеющей маорийские корни, которые стали, по словам автора, определяющими для всей её дальнейшей жизни. Будущая писательница проводила большую часть времени со своими родственниками по материнской линии в Мораки, Восточный берег Отаго (территория, заселенная маорийцами). Именно здесь она познакомилась с легендами и мифами местных жителей. Об этом времени Кери Хьюм вспоминает: «Я любила это место больше всех других на свете. Это моё Turangaewaengakau – место, где осталось моё сердце» (здесь и далее перевод автора – К.Ю.) [10, с. 107].

Переломным моментом в биографии Кери Хьюм была смерть отца, когда ей было только 11 лет. Это событие подтолкнуло будущего автора к первым пробам пера. К ним относились произведения как поэтические, так и прозаические. Начало большого проекта – романа «Люди-скелеты» – относится к 1965 г. С 1972 г. она решила полностью посвятить себя писательскому творчеству. Хьюм писала под псевдонимом Kai Tainui, и в 1982 г. был издан поэтический сборник *«The Silences Between Moeraki Conversations»* («Молчание между беседами в Мораки*»). Все это время работа над романом не прекращалась. Впервые он был издан 1984 г., после нескольких отказов ведущих издательств и требований внести изменения в сюжетную линию. Но автор тем не менее выпустила книгу в свет без сокращений. В том же году роману была присуждена национальная литературная премия, а в 1985 г. Кери Хьюм стала лауреатом Букеровской премии.

Многие из этапов жизни писательницы отразились в этом романе. Работа над произведением велась около 16 лет. В возрасте 18 лет Кери Хьюм бросила университет и начала работать на плантациях табака, именно в это время автор увидела во сне первого из трех главных героев будущего романа – «длинноволосого мальчика со странными зелеными глазами, чье имя было Симон Питер». Именно это описание, по воспоминаниям автора, «просто само резонировало в её сознании» [9]. Хьюм начала писать об этом ребенке, и вскоре появился рассказ *«Simon Peter Shell»* («Убежище Симона Питера»). В течение следующих 7 лет этот образ продолжал появляться в записях автора в связи с другими персонажами будущего романа. Писательница сделала акцент на том, что Симон – сирота, и он не помнит своих родителей. Примечательно, что автор тоже пережила раннюю потерю близкого родственника в том же возрасте, что и её герой – 11–12 лет. Для автора автобиографический аспект сиротства главного героя играет важную роль в дальнейшем развитии сюжета романа. Переживания Симона и его одиночество сродни тому, что чувствовала Кери Хьюм в том же возрасте. Также по роману Симон – немой мальчик, что дает возможность провести параллель с жизнью автора, которая тоже переживала горе утраты в себе. Сама автор охарактеризовала роман таким образом: «Люди-скелеты» – это *purakau,* или придуманная история, часть маорийской традиции рассказывать сказки зимой». Все это напоминало ей дни, проведенные в Мораки, поселении маори [8].

Два остальных главных героя, Керевин Холмс и Джо Гилейли, вместе с Симоном образуют треугольник, находящийся в центре композиционной структуры романа, в котором связующим элементом является Симон как образ ребенка-сироты. Наиболее интересным для дальнейшего исследования является образ Керевин Холмс. В нем ярко выражен автобиографический аспект романа. Керевин, как и автор, творческая личность – художница, которая переживает кризис и не может больше писать. По сюжету романа она душевно возрождается, чему способствует её композиционная связь с Симоном и Джо. Как и автор, Керевин имеет маорийские корни, которые во многом определяют её поступки и её будущее. Она живет отшельником в доме, похожем на башню, где она, будучи закрытой от все-

*Мораки – маленькая деревня на берегу Южного Острова, Новая Зеландия. Одно из самых ранних аборигенных поселений на архипелаге.

го мира, перерождается как творческая личность. Изоляция является не только важной темой романа, но и частью жизни самого автора, которая, как и её героиня Керевин, живет в одиночестве в своем доме в Окарито, на западном побережье Южного острова [9], где она занимается творчеством. Данная тема остается важной и для двух других героев. Симон изолирован от мира из-за своей немоты. Джо изолирован, так как он замкнулся в своей потере недавно умершей жены и сына.

Автобиографичность Керевин и Симона больше выражена, чем у персонажей обычных, «вымышленных», не имеющих отношения к создателю произведения, связи с реальной жизнью. Но они не являются буквальным повторением автора, создателя произведения. Автор всего лишь прототип («натура», модель) автобиографического героя точно так же, как любой реально существующий человек может быть прототипом литературного героя [2, с. 37]. В романе мы видим не только осмысление, но и переосмысление подлинной биографии писателя. По словам автора: «Керевин всегда была ответвлением меня… мое скрытое alter ego» [10, с. 124]. Тем самым Кери Хьюм подчеркивает, что, как и её предки, она творит легенду, а не пересказывает свою биографию посредством одного или двух главных героев. То есть «…автор создает не реальную – послужную свою биографию, а свою идеальную биографическую легенду… и она необходима постольку, поскольку в самом произведении заключены на эти – биографически реальные или легендарные, безразличные – факты жизни» [5, с. 8].

В романе ярко показана библейская тема, которая занимает особое место в жизни автора. В возрасте 16 лет Кери Хьюм осознанно приняла католицизм и, по словам автора, была глубоко религиозным человеком, даже рассматривала перспективы принятия сана монахини. «Эта сторона жизни интриговала меня до 26 лет, затем я начала воспринимать вещи более объективно и нашла логические изъяны в вере; и, конечно, я не была глубоко верующей католичкой, потому-то моя вера была легко разрушена» [7]. В романе затронуто несколько христианских тем. Особенно ярко они проявляются в символизме образа Симона, фигуры, подобной Иисусу Христу. Он является самой слабой, постоянно испытывающей насилие и жестокость личностью [10, с. 135]. При этом следует принять во внимание, что образ Симона является центральным: именно он первый был создан автором, именно его первым встретила Керевин, и он стал объединяющим началом для треугольника Симон Питер – Керевин Холмс – Джо Гилейли. Христианская, точнее католическая, тема находит продолжение и в образе Керевин, которая, по сюжету, является девственницей и испытывает материнские чувства к Симону, пытается его защитить. Некоторые критики также находят параллель между Джо и библейским Иосифом: Джо – не кровный, а приемный отец Симона [10, с. 147].

Следует отметить, что именно библейская тема первоначально была выбрана автором для названия романа. Черновая версия заглавия «Strange Islands, Silent Music» («Чужие острова, немая музыка») является цитатой из произведения Святого Иоанна Креста* [7]. Но в окончательном варианте появилось название «Люди-скелеты», которое имеет связь с культурой маори. Кости ими используются как материал в прикладном творчестве. Помимо непосредственно этой внешней культурологической связи, существует более глубокая – мифологическая. Она отражена в романе в строках «E nga iwi o nga iwi» (маори), что переводится как кости людей, где кости обозначают предков или родственные связи. Именно первые люди, которые дали жизнь другим поколениям, – истоки, и их изучение лежит в основе художественной системы романа Кери Хьюм.

Новозеландская литература переживает рассвет со второй половины XX в. Являясь частью английской литературы, новозеландские авторы подчеркивают важность исторического базиса и сильное влияние дописьменной культуры маори. Все это нашло воплощение в романе Кери Хьюм «Люди-скелеты». В течение 16 лет по крупицам автор собирала картину произведения воедино, как и главная героиня, Керевин Холмс, она пережила многое за это время, что нашло отражение на страницах романа.

*Католический святой, писатель и поэт-мистик, реформатор ордена кармелитов, учитель Церкви. (также известен как **Св. Хуан де ла Крус** и **Св. Иоанн Крестный**, исп. *Juan de la Cruz*); настоящее имя **Хуан де Йепес Альварес** (исп. *Juan de Yepes Álvarez*)

Дальнейшая перспектива исследования заключена в углубленном рассмотрении автобиографических связей национальных, культурных корней линии автор – герой, авторской позиции относительно места творческой личности в произведениях писательницы и символической системы поэтики Кери Хьюм на материале романа «Люди-скелеты».

Список использованной литературы

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – С. 69–325.

2. Болдырева Е.М. Понятие autofiction: проблемно-методологический аспект / Е.М. Болдырева // Дискурс. Картина Мира. – Воронеж: Истоки, 2007. – С. 34–40.

3. Виноградов В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.

4. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 358 с.

5. Томашевский Б.В. Литература и биография / Б.В. Томашевский // Книга и революция. – 1923. – № 4 (28). – С. 6–9.

6. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

7. Jonston A. Keri Hulme: Of Death and Fishing [электронный ресурс] / By Andrew Johnston. – Evening Post (Wellington, N Z) November 5, 1994 / Andrew Johnston. – Режим доступа: http://andrewjohnston.org/hulme.htm

8. The Wonders of Words Winds through All Worlds [электронный ресурс] / An Interview with Keri Hulme, Okarito, New Zealand By Rima Morrell Published In Wasafari magazine for Indigenous Literature, 1996. – Режим доступа: http://www.hunalight.com/kerihulme.htm

9. New Zealand Book Council [электронный ресурс] / режим доступа к источнику: http://www.bookcouncil.org.nz/writers/hulmek.html

10. The Oxford Companion to New Zealand Literature, edited by Roger Robinson and Nelson Wattie. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 308 p.

Статтю присвячено дослідженню автобіографічного аспекту в романі новозеландської письменниці Кері Х'юм «Люди-скелети» («The Bone People»). У статті аналізується зв'язок біографії автора із сюжетною лінією роману. Також розглядаються основні теми твору з точки зору автобіографічності. Зроблено спробу виокремити національну специфіку твору Кері Х'юм.

Ключові слова: новозеландська література, автобіографічний роман, тема роману, образ автора, символізм.

The article is devoted to the autobiographical aspect in the novel by Keri Hulme «The Bone People». The connection of the author biography and the plot line of the novel is analyzed in the work. Besides, the main themes of the novel are studied from the autobiographic character point of view. The attempt to distinguish the national specifics of the author's work under the study was made.

Key words: New Zealand literature, autobiographical novel, theme of the novel, image of the author, symbolism.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 82.0

М.С. ЖИЛІНА,
аспірантка кафедри теорії літератури та світової художньої культури Донецького національного університету

МЕТАФОРА У ЗБІРЦІ «ДНІ» ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА

Статтю присвячено аналізу метафори в поетичній збірці «Дні» українського поета Євгена Плужника. Аналіз метафори здійснюється в межах ейдосної теорії літератури, головною категорією якої є художній образ. Автор подає своє розуміння метафори, засноване на поглядах представників ейдосного дискурсу. Розгляд образів серця, днів, смерті приводить до висновку, що метафора може слугувати виразником стилю поета.

Ключові слова: метафора, ейдосна теорії літератури, художній образ, Є. Плужник, образ серця, експресіонізм.

Його називають неповторним, унікальним поетом. Його спокійні й щирі, стислі й напрочуд прості вислови, не прикрашені стилістичними фігурами й прийомами, вражають і хвилюють більше, ніж мереживні рядки інших ліриків. Поет з великим, без зайвого пафосу, серцем. Із серцем, яке болить за кожну людську трагедію.

Незважаючи на те, що творчість Є. Плужника сьогодні високо поціновується, кількість літературознавчих праць, присвячених їй, залишає бажати кращого. Якщо не брати до уваги відому статтю В. Державина «Лірика Євгена Плужника», написану в 1946 р., вступну статтю Л. Новиченка «По той бік спокою» до видання плужниківської поезії у 1966 р., есей Л. Череватенка «Все, чим душа живе» 1988 р. та нарис Л. Скирди «Євген Плужник» 1989-го, залишаються лише окремі періодичні публікації, приємним винятком з яких можна вважати коротенький нарис Ю. Лавріненка в антології «Розстріляне Відродження» (що кілька разів перевидавалася) та дисертацію Г. Токмань «Художньо-філософський феномен лірики Є. Плужника» (1998). І безперечно, не можна не оминути увагою появу у 2009 р. монографії М. Кодака «Огром Євгена Плужника-поета».

Утім, у жодній з праць ми не знайдемо цілісного й всеохопного аналізу поетичної мови Є. Плужника, не говорячи вже конкретно про метафору. Адже метафору прийнято розуміти як троп, оздоблення, стилістичний засіб, а про поезію Є. Плужника цілком заслужено можна сказати, що «не в самій лише українській, а й у світовій літературі навряд чи знайдеться безпосередніше, вільніше від усіх видів риторики та «літературщини» висловлення найбезпосередніших і найуніверсальніших почуттів...» [1, с. 223].

Тим не менш, метафора у ліриці Є. Плужника наявна і заслуговує на належну увагу вже хоча б із тих причин, що, по-перше, недосліджена. А по-друге, має вагоме значення для розуміння творчості будь-якого поета.

Саме метафора у збірці «Дні» Євгена Плужника стала предметом нашого дослідження. Мета його – проаналізувати основні художні образи (зокрема, образ серця), носіями живописності яких є метафора, у вказаній збірці поезій Є. Плужника (поеми «Галілей» та «Канів», які також увійшли до неї, ми свідомо до уваги не брали).

© *М.С. Жиліна, 2011*

Перед тим, як перейти безпосередньо до розгляду метафори (і насамперед, метафори серця) у збірці «Дні», окреслимо наше розуміння самого поняття «метафора» (бо це якраз той випадок, коли кожен дослідник має свій погляд) і заразом визначимо, у межах якого теоретико-літературного дискурсу провадитиметься надалі її розгляд. Оскільки, за словами О. Домащенка, перед тим, як порушувати сутнісні питання (у тому числі про стиль, метафору тощо), «ми повинні щоразу уточнювати, в межах якого теоретико-літературного дискурсу ведемо розмову» [2, с. 30].

Метафору в ліриці Є. Плужника ми розглядатимемо в межах ейдосної теорії літератури (згідно з концепцією О. Домащенка існують також літературознавча граматика або граматичний дискурс та персоналістська теорія літератури, які протиставляються філологічній теорії) [3].

Для всіх представників ейдосної теорії літератури головними категоріями при вивченні метафори є естетична забарвленість та образність, що зумовлено специфікою самого дискурсу (якщо коротко, то конститутивною особливістю ейдосного дискурсу є вчення Ґ.В.Ф. Геґеля про поетичне уявлення, основна його категорія – художній образ).

Так, для Ґ.В.Ф. Геґеля метафора є «образним перетворенням у невласному смислі» [4, с. 386]. Тобто «образ у власному смислі зображує предмет з притаманною йому реальністю, переносне ж вираження зупиняється не безпосередньо на самому предметі, а переходить до опису іншого предмета, за допомогою якого нам повинен стати ясним і наочним смисл першого предмета (метафора, образи, порівняння)» [5, с. 196]. О.Ф. Лосєв у праці «Проблема варіативного функціонування поетичної мови» стверджує, що метафора є, свого роду, носієм живописної образності. Тому він говорить не стільки про неї саму, скільки про «метафоричну образність» чи «метафоричну колористику» [6, с. 427–436]. Основний принцип, за яким учений розмежовує метафоричну та інші види образності, – це «принцип різної насиченості живописного образу» [6, с. 414]. За цим принципом метафора стоїть між алегорією та символом, тому доцільно з'ясувати її відмінність від них обох.

На думку О.Ф. Лосєва, «у двох відношеннях метафора повністю протилежна алегорії. По-перше, в алегорії виражається нерівновага двох елементів – абстрактно мислимої тези і образності, котра картинно долучається з метою ілюстрації цієї тези. Що стосується метафори, то ті два моменти, з яких вона складається, цілком рівноправні. І це рівноправ'я доходить до того, що два моменти утворюють дещо ціле і неподільне. У цьому цілому і неподільному, чим і є метафора, нема жодного сенсу протиставляти два її складових елементи – «той, що пояснює» і «пояснювальний». У справжній метафорі неможливо сказати навіть те, який момент є в ній поясненням і який – те, що пояснюють. І таким чином, обидва ці моменти метафори однаково автономні; і автономні вони не тільки в структурному плані, але й доволі суттєво» [6, с. 433–434].

Основна відмінність між метафорою й міфом полягає в тому, що «пояснювальний і пояснюваний моменти метафори, хоча вони і цілком рівноцінні, і цілком автономні (а не тільки структурно), і цілком актуально значущі, усе ж є поетичними феноменами, а не картиною справжніх живих істот» [там само]. Якби ці моменти метафори перестали бути поетичними феноменами, то перед нами був би вже міф. Звернімось до прикладу – метафора Є. Плужника «горбив день натомлену спину» [7, с. 80]. Ми не можемо назвати автономність моментів, із яких складається ця метафора, субстанцією, адже тоді б нам довелося стверджували, що день – це певна жива істота, яка дійсно згорбилася від утоми. Якщо ж це так, то перед нами міф, а не поетичний феномен. О.Ф. Лосєв дає таке стисле визначення метафоричної образності, яке пояснює її відмінність від міфу: «метафорична образність є така автономно-актуальна образність, котра ще не доходить до свого субстанціального втілення, а створюється тільки у вигляді суто феноменального зображення життя і буття» [6, с. 433].

Для представників ейдосної теорії літератури головною функцією метафори є зображальна (за термінологією П. Рікера): «яскравість метафор полягає в їхній здатності «показувати» смисл, який вони виражають» [8, с. 417]. Цю функцію називають ще образною або зображально-виражальною.

Виходячи з усього вищевказаного (додаючи до цього також погляди О.О. Потебні, окремі роздуми Х. Ортеґа-і-Ґассета), ми пропонуємо таке розуміння метафори: це різно-

вид поетичної інакомовності, образне перетворення у невласному смислі, яке складається з двох рівноправних елементів (образів, того, що ілюструється, і того, що ілюструє), котрі утворюють цілий і неподільний поетичний феномен. Цей неподільний поетичний феномен не доходить до свого субстанціонального втілення (інакше – був би міф); а в найширшому значенні метафора – це універсальна категорія поетичного, яка являє собою словесну художню форму в її фактично-поетичній закономірності.

Отже, метафора для нас – це передусім засіб утворення художнього образу, підпорядкований естетичній меті, а не певна семантична конструкція, зміна значення слова на основі схожості або ж семантична концептуальна аномалія.

Метафор у віршах збірки «Дні» не так і багато. Утім, не можна й сказати, що їхня кількість зовсім маленька. Було б неправильно заперечувати помітну кожному читачеві рису – «крайнє наближення до розмовної прози» [1, с. 227], але відкидати наявність метафор у розмовному стилі – теж. Ні, мова піде не про *сідало сонце*, *хвилина текла, туман пливе* чи *сонячний сміх* (які також присутні у «Днях»), а про індивідуальні, авторські, нестерті поетові метафори. Плужниківські вірші не переобтяжені метафорами, вони органічно, а тому майже непомітно, живуть усередині розгорнутої перед нами картини (на противагу, наприклад, поезії Юрія Липи, аж занадто метафорично насиченої, стилізованої). Іншими словами, метафора Плужника – невід'ємна складова образу, деталь створеної автором картини.

Поезія Є. Плужника живописна. Майже усі його вірші – окремі сюжетні картини («образки»?). Чи не провідне значення в цій живописності має метафора (метафорична насиченість живописного образу – за О.Ф. Лосєвим, її зображальна функція – за П. Рікером). Слуховими образами, створеними на основі метафор, захоплює вірш Є. Плужника, який малює нам картину грози у всьому розмаїтті музичного супроводу:

Надходить дощ. Шумлять бліді берези…
Рвуть блискавиці сірих хмар рядно…
А дужий грім зустрів такі дієзи,
Що злякано дзвенить вікно.
Тікає день. Скриплять вози на греблі…
Під чередою стогне оболонь…
І раптом шріт – дрібні перлові краплі…
І знову вітер, гуркіт і вогонь [7, с. 86].

(Варто відзначити, що зображальність як риса ліричної поезії, тобто здатність творів словесного мистецтва до утворення «поверхнево-словесних конструкцій», які завжди є «зовнішньо чуттєвим вираженням того чи іншого внутрішньо даного духовного життя» [6, с. 415], є «невід'ємною, внутрішньо притаманною художній літературі властивістю» [3, с. 87]. Однак актуалізація зображальності, живописності в наш час – можлива лише в межах ейдосного дискурсу (відкидання художнього образу формалістами та їхніми послідовниками справило неабиякий вплив на весь подальший розвиток теорії літератури).

Завдяки метафорам будуються провідні плужниківські образи – сіренькість, серце, біль, утома, які на повну силу розкриваються в поемі «Галілей» (наразі нами недосліджувану):

Знову самотність знайома горне
До себе мою утому [7, с. 97];

або

Не герої, не жертви... ми так собі...
Ті сіренькі, маленькі люди,
В кого серця гарячий бій
Болем виснажив груди [7, с. 105].

Образ днів теж створено завдяки метафорам. Що для Плужника дні? Самотнє життя з постійним болем? Трагічна епоха? Антитеза смерті? «Музей дрібниць»? Мука? Сіра буденщина? Чи, можливо, безболісне, гарне існування? Напевне, усе вкупі: *Для якоїсь радості і втіхи / Кожен з нас у дні прийшов і ріс* [7, с. 68]; *І не треба сліз. Не треба болю. / Іншим дні прозорі, тихі, гарні* [7, с. 73]; *Одірвались від днів слова, / В'януть собі по книжках, а у днях*

мов у темному лісі [7, с. 74]; *Та знаю, вірю – через дні і муку* [7, с. 75] або промовисте *Хай іншим дні прозорі і покірні, / Нехай я сам покірний дням моїм* [7, с. 79] та ін.

Тільки образ смерті у «Днях», власне, процес убивання, вирізняється неметафоричністю (*притулив до стінки людину, витяг нагана* [7, с. 66]; *Ганок. Труп біля стінки* [7, с. 64]. Як і зображення одного з головних героїв збірки – юнака, якого розстрілюють або ведуть на розстріл. Він ще зовсім молодий, про що свідчать звичайні фрази *а він молодий-молодий* [7, с. 65]; *а він був молодий такий* [7, с. 67]; *а сімнадцятий минув* [7, с. 68]. Цікаво, що у Плужника при змалюванні молодості загиблого спостерігаємо винайдений експресіонізмом, як свідчить Н. Павлова, прийом – наплив і «крупний план» [9, с. 335]:

Уночі його вели на розстріл.
Хтось тримав ліхтар, мов смолоскип.
На неголенім обличчі гострі
Волоски... [7, с. 62].

Неметафорична кінематографічність: загальний план, наплив ліхтарем, крупний план. Потім камера знов віддаляється *(Віддалік, немов цілком байдуже* [7, с. 62]).

Утім, і смерть Плужник міг змалювати метафорично: *загубився селянський син, – відробив* [7, с. 67], *зустрінув наречену – кулю за Дніпром* [7, с. 68], *сухо чмихнув старий наган* [7, с. 69].

Наган, до речі, один із найповторюваніших образів збірки «Дні». Образ, який розкриває перед нами усю тодішню епоху. І не лише тієї її частини, яка вела на розстріл, а й тієї, яка гинула і яка боліла за кожну передчасну смерть.

Як – як і всі. І штани з полотна...
І серце моє наган..
Бачив життя до останнього дна
Сотнями ран! [7, с. 61].

Про це надзвичайно болісне сприйняття людського страждання, притаманне Плужникові, мабуть, найкраще сказав Л. Новиченко: «Плужник володів загостреною і невсипущою чутливістю до людського страждання: кажучи відомими словами Ю. Смуула, мав надзвичайно низький больовий поріг. Не був філософом і співцем страждання в дусі епігонів Достоєвського, але реагував на нього в навколишньому житті з чуйністю найтоншої мембрани. Дар, без якого немає гуманності, а отже, і поезії, а разом з тим – велика мука і навіть кайдани для поета, якщо «враження буття» зосереджуються в його свідомості лише навколо цього! Сувора доба громадянської війни, а потім непівських контрастів, що й казати, аж ніяк не могла захистити його від посиленого «бомбардування» подібними враженнями... Є. Плужник тамував больові враження, перед якими ніколи не могло закритись його серце...» [10, с. 10].

Образ серця Г. Токмань справедливо називає «наскрізним у ліриці Євгена Плужника» [11, с. 5]. Уже перший вірш збірки «Дні» (він, як і всі інші, – без назви) оповідає нам про знання поета того, що колись *будуть одні ключі / Одмикати усі серця* [7, с. 59]. Слід відзначити, що образ серця у Плужника можна поділити на три типи: образ серця безпосередньо поета, образ серця інших людей та природи (останні два – одиничні).

Плужник розгортає перед нами болісну картину української землі, де *колос від колосу – чверть*, бо серце її висохло, незважаючи на те, що вщерть наповнене кров'ю [7, с. 83].

Образ серця іншої людини вибудований у контексті образу смерті: *Серце, серце! З твоїм вогнем – / У бур'ян з головою!* [7, с. 72]. Але вже коротеньке означення «з твоїм вогнем» показує нам, яка це була людина (власне, юнак, що поліг за далеке майбутнє).

Образ серця поета може бути просто тілесним органом *(Нащо ж в'їлись до самого серця між ребер / Кулі та нужа?* [7, с. 71] або *Взяти серце своє – об підлогу!* [7, с. 80]) і уособленням усього людського, самого поета:

Серце здушили мені – мовчи!
О майбутнє моє прекрасне!
Чуло серце тебе вночі,
Що ж – нехай собі серце гасне! [7, с. 60].

Однак в обох випадках серце – те, що постійно болить, що реагує на кожне людське страждання, що прагне змін і вірить, що колись вони настануть. Плужник усвідомлює, що саме таке воно – невід'ємна його частина *(Що я продам? Мій крам – від мрій утома, / Широке серце й бідний олівець!* [7, с. 75].

Серце для Плужника – джерело думок, пристрасті та бажань *(Від серця б щирого слова віддерти – / Такий натомлений!* [7, с. 88] або *... Серце, серце моє! навчись / Тишини* [7, с. 89]).

Плужниківський образ серця, що розкриває перед нами біль, самотність, щирість і людяність самого поета, мимохіть наштовхує на українську філософію серця, зокрема на погляди Г. Сковороди. Д. Чижевський, аналізуючи їх, стверджує: «Серце... є для Сковороди позасвідоме... І цікаво те, що, продовжуючи платонівську і християнську традицію і наближаючись до декого з мисленників пізнішої романтики, Сковорода малює це позасвідоме не як нижче в порівнянню до свідомого психічного життя, а як вище і глибше, не як джерело порушень і збочень у «нормальному» ході психічних переживань, джерело, так би мовити, «темних» сил, а як осередок усього доброго та світлого...» [12, с. 51]. Для підтвердження своєї думки Д. Чижевський наводить цитати зі Сковороди: «Серце наше є дійсною людиною», «Голова усього у людині є серце людське. Воно ж і є сама дійсна в людині людина, а усе інше є зокілля...», «Глибоке серце є не що інше, як думок наших безмежна безодня...», «О серце! Безодня усіх вод і небес ширша!... Яке ти глибоке!...» та ін. [12, с. 51–52].

Плужник не просто переймає сковородинівське розуміння серця, він трансформує його. Адже образ серця у Плужника – це не просто «осередок усього доброго та світлого», а ще й те, що не дає йому жити відстороненим життям. Те, що змушує його бути щирим і самотнім, що постійно мучить і проривається болем у кожному вірші. Чи не тому більшість плужниківських поезій завершується пуантами, містять запитання, вигуки й стримані болючі фрази, що немов прориваються з його серця *(Поле, поле! Чом ти мовчиш? Не ридаєш?* [7, с. 69]; *Мовчіть, умріяні сторінки! Я справжнім болем догорів* [7, с. 77]; *Хто з нас хоч хвильку стояв / Справді над мукою днів?* [7, с. 83] та багато інших, також виписаних метафорично).

Ця двоплановість (показ так званої дійсної ситуації та того, як вона відобразилася в серці; зовнішнє та внутрішнє або ж, за словами Г. Токмань, «мистецьке зображення сліду смерті в душі живої людини» [11, с. 8]), суб'єктивність, екзистенціальні мотиви (самотність, смерть, закиненість у цей світ), живописність, образ серця, що майстерно передані метафорами, говорять, як нам видається, про одну загальну рису плужниківського стилю – експресіоністичність. І хоча відоме й офіційно прийняте твердження про стиль Є. Плужника доводить зовсім інакше – імпресіонізм, беззаперечно погоджуватися з ним не варто.

Переважання імпресіонізму характерне для пізніших збірок Є. Плужника – «Ранньої осені» та «Рівноваги». Що ж стосується «Днів», уже В. Державин помітив, говорячи словами автора, «квазіекспресіоністичні риси»: «У «Днях» органічне тяжіння поетове до рафіновано-приглушеного імпресіонізму раз у раз перехрещується естетично меншевартісними зазіханнями на зовнішню ефективність» [1, с. 226]. Навряд чи Плужник зазіхав на «зовнішню ефективність», його «тихість» і «сіренькість» дозволяли йому просто виливати свій біль у втомлених рядках.

Г. Токмань експресіоністичну рису плужниківського стилю вбачає в експресивному сплескові – прихованому ліризмі творів, що іноді проривається в текст, суттю якого є біль [11, с. 8]. Крім того, до експресіоністичних дослідниця також відносить ліричний мотив мовчання, що здебільшого пов'язаний з тими ж таки стражданням і болем [11, с. 10]. Найбільш наочно цей мотив виявляється у поемі «Галілей». У віршах же мотив мовчання ми вбачаємо у закликах до серця навчитися тиші, до сторінок – мовчати, у метафоричному виразі «*ой, яке мертве усе в словах*» [7, с. 80].

Ю. Лавріненко просто відзначає риси, що не характерні для імпресіонізму, але, тим не менш, чітко наявні в поезії Плужника. До них, зокрема, належать прагнення до мужнього ясного погляду на явища, нахил до звичайної розмовної прози, підкреслене оречевлення чи конкретність образу, рівновага ритмічних і «змислових елементів», а також те, що імпресіоністичний засіб у Плужника не раз дає експресіоністичний образ [13].

Для нас у виявленні усіх цих рис важливим насамперед виступає той факт, що експресіонізм у збірці «Дні» Є. Плужника може будуватися посередництвом метафор. Це свідчить

про те, що метафора у Плужника – не лише носій живописного (художнього образу), а й один із виразників його стилю. Іншими словами, художній образ Плужника, основою якого якраз і є метафора, здебільшого відповідає експресіоністичному світосприйняттю.

Таким чином, аналізуючи метафору поетичної збірки «Дні» Є. Плужника, ми дійшли висновку, що неметафоричне, «просте» слово поета гармонійно, органічно поєднується з метафоричним. Більше того, саме метафора у Плужника є тим поетичним феноменом, на основі якого творяться унікальні художні образи оригінальної плужниківської системи.

Список використаної літератури

1. Державин В. Лірика Євгена Плужника / В. Державин // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. Кн. 2. – К.: Рось, 1994. – С. 223–238.

2. Домащенко О.В. Філологія як проблема та реальність: навч. посіб. / О.В. Домащенко. – Донецьк: БДПУ: ДонНУ, 2011. – 175 с.

3. Домащенко А.В. Об интерпретации и толковании: монография / А.В. Домащенко. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 277 с.

4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель: в 4 т. Т. 2. Лекции по эстетике. Ч. 2. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве. – М.: Искусство, 1969. – С. 112–387.

5. Гегель Г.В.Ф. Поэтическое выражение/ Г.В.Ф. Гегель // Сочинения. – М.: Соцэкгиз, 1958. – Т. 14.– С. 193–222.

6. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования поэтического языка / А.Ф. Лосев // Знак, символ, миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 408–443.

7. Плужник Є. Вибрані поезії / Є. Плужник. – К.: Радянський письменник, 1966. – 261 с.

8. Рикер П. Метафорический процесс как познание, представление и ощущение / П. Рикер // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416–435.

9. Павлова Н. Экспрессионизм / Н. Павлова // История всемирной литературы: в 8 т. Т. 8; ред. коллегия тома: И.М. Фрадкин (ответственный ред.), А.М. Зверев и др. – М.: Наука, 1994. – С. 333–340.

10. Новиченко Л.М. По той бік спокою. Поезія Євгена Плужника / Л.М. Новиченко // Плужник Є. Вибрані поезії. – К.: Радянський письменник, 1966. – С. 5–54.

11. Токмань Г.Л. Художньо-філософський феномен лірики Є. Плужника: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Г.Л. Токмань; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 1998. – 16 с.

12. Чижевський Д. Григорій Сковорода / Д. Чижевський // Філософські твори: у 4 т.; за заг. ред. В. Лісового. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 1. – С. 50–53.

13. Лавріненко Ю. Євген Плужник / Ю. Лавріненко // Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей. – К.: Смолоскип, 2004. – С. 623–638.

Статья посвящена анализу метафоры в поэтическом сборнике «Дни» украинского поэта Евгения Плужника. Анализ метафоры осуществляется в пределах эйдосной теории литературы, главной категорией которой является художественный образ. Автор подает свое понимание метафоры, основанное на взглядах представителей эйдосного дискурса. Рассмотрение образов сердца, дней, смерти приводит к выводу, что метафора может быть выражением стиля поэта.

Ключевые слова: метафора, эйдосная теория литературы, художественный образ, Е. Плужник, образ сердца, экспрессионизм.

The article is devoted to the metaphor analysis in the poetic collection «Days» of the Ukrainian poet E. Pluzhnik. The metaphor analysis is carried out in limits of eidetical theory of the literature the main category of which is the artistic image. The author gives her understanding of the metaphor based on views of representatives of eidetical discourse. Consideration of the images of heart, days, death leads to the conclusion that the metaphor can be an expression of the style of the poet.

Key words: metaphor, eidetical theory of the literature, artistic image, E.Pluzhnik, image of heart, expressionism.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ ЛІТЕРАТУР

УДК 821.521.09

О.П. УСЕНКО,
старший викладач кафедри порівняльної філології
східних та англомовних країн
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

ТЕМАТИЗАЦІЯ ТА ЕСТЕТИЗАЦІЯ ЇЖІ В ЯПОНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX ст.

Розглянуто витоки «гастрономічної» прози в японській літературі та причини, з яких описи приготування та споживання їжі набули поширення у XX ст., виділено риси художньої своєрідності тематизації та естетизації їжі в прозі Д. Танідзакі, Я. Кавабата, Х. Муракамі, Б. Йосімото, проаналізовано ключові твори гастрономічної тематики.

Ключові слова: їжа, гастрономічна проза, тематизація, голод.

Проблема їжі у літературі, як стверджує неомарксистський культуролог Т. Іглтон, дуже непроста, адже, з одного боку, літературу, як і їжу, можна «безкінечно інтерпретувати», а з іншого – їжа, як і література, «виглядає як предмет, хоча насправді є стосунками» [1, с. 187], і хоча ці слова сказано про роботу літературного критика, але і у самих творах, звичайно, можна знайти величезну кількість прикладів вираження стосунків через їжу.

Тема їжі зустрічається в японській літературі ще у найдавнішому записаному творі – «Кодзікі». Так, коли після смерті богиня Ідзанамі потрапляє до підземного світу і починає їсти страви Країни Жовтих Вод, – це означає, що повернутися на землю для неї вже неможливо [2, с. 73]. Звичайно, окремі описи їжі, її приготування та споживання можна знайти і у творах наступних століть, однак вони будуть переважно стислими і розрізненими, знаходитимуться на периферії твору. Для цього є декілька причин: насамперед, довгий час процес приготування їжі вважався нечистим і – що важливо – жіночим, а отже, меншовартісним [3, с. 7]. Цим, як стверджує письменник та літературний критик Такеші Кайко, він відрізняється від процесу споживання спиртних напоїв, який належав чоловікам і вважався цілком прийнятним для описування у художніх творах. Нерівноправність алкоголю та їжі існує і дотепер. Так, герой роману Х. Муракамі говорить: «*Еще я заметил, что в рекламе алкоголя не изображается еда. <...> Все просто пили – и только. Видимо, для того, чтобы не замутнить чистый образ алкоголя. Не привязывать его к такому земному явлению, как пища*» [4, с. 243]. Крім того, літературні твори створювалися чоловіками або – в епоху Хейан – придворними жінками, які не мали жодного стосунку до приготування їжі, а отже, і не описували його.

Проте у літературі сучасної Японії їжі надзвичайно багато; найбільш показовими у цьому відношенні будуть, напевно, вже згаданого Х. Муракамі, герої якого постійно готують, їдять та перекушують, або Б. Йосімото, найвідоміший роман якої називається «Кухня». Звичайно, ці, а також безліч інших творів художньої літератури останніх десятиліть є результатом або відголоском «гурманського буму», який відбувався в Японії в 1980-х роках, у пе-

© *О.П. Усенко, 2011*

ріод найбільшого розквіту економіки «мильної бульбашки», коли навіть для рядових японців стали цілком доступними вишукані страви різних країн світу. Однак традиція описувати їжу, її споживання та приготування набула поширення значно раніше – на самому початку ХХ ст. Напевно, як і численні інші зміни після Реставрації Мейджі, вона була результатом швидкої модернізації та європеїзації країни: з одного боку, сильно змінилася та розширилася дієта японців (які, як відомо, стали вживати набагато більше м'яса, молочних продуктів, пшеничної муки та цукру. І взагалі поняття «японської кухні» (на противагу кухні інших країн світу) сформувалося лише у другій половині XIX ст.), а з іншого – кардинально оновилися погляди на літературу. Внаслідок цього тема їжі починає з'являтися все частіше, зокрема у творах таких визнаних метрів, як Д. Танідзакі.

Танідзакі відомий читачеві XXI ст. як естет, сучасники ж знали його і як справжнього гурмана; саме він – один із перших письменників, що включили Японію до світового кулінарного дискурсу. Згадаємо, як у своєму знаменитому есе «Похвала тіні» він описує зв'язок страв та освітлення: «*Когда я сижу перед лакированной чашкой с супом, слушаю неуловимый, напоминающий отдаленный треск насекомых звук, льющийся из нее непрерывной струйкой в ухо, и предвкушаю удовольствие, какое получу сейчас от того, что буду есть, – я чувствую, как чья-то невидимая рука увлекает меня в мир тончайших настроений. <...> Говорят, что японские блюда предназначены не для того, чтобы их вкушать, а для того, чтобы ими любоваться. Я бы сказал даже – не столько любоваться, сколько предаваться мечтаниям. Действие, ими оказываемое, подобно беззвучной симфонии, исполняемой ансамблем из пламени свечей и лакированной посуды*» [5, с. 204]. (До речі, про зв'язок смаку страв та освітлення згадує і Х. Муракамі: «Помідори з квасолею лежали на дні салатниці холодною і несмачною тінню. Не мали смаку також крекери і кава. Мабуть, виною цьому було ранкове проміння. Під його дією все розкладалося» [6, с. 16]).

Привертає увагу не стільки інформаційно-культурна складова таких описів, а принципова зміна у самому ставленні до об'єкта: зображення їжі стає таким же естетичним явищем літератури, як і інші аспекти життя. Показовим з цієї точки зору є роман Д. Танідзакі «Про смаки не сперечаються». Письменник за допомогою їжі вказує на національність героїв або риси характеру, що асоціюються з певним народом. Так, коханка батька О-Хіса є типовою представницею Кіото з його стародавніми культурними, а також кулінарними традиціями; вона майстерно готує страви з особливих кансайських овочів. Місако, яка живе у Кобе, пов'язана з цим багатонаціональним і «аморальним» містом своїми смаками: на сніданок вона з'їдає тост з німецькою ліверною ковбасою. Такамацу, друг родини, часто споживає часник, що вказує на його зв'язки з Китаєм; цей запах здається Місако просто нестерпним. Тут бачимо, що у Танідзакі стираються межі традиційних бінарних опозицій: Кансай – Канто, японський – іноземний тощо: деякі місця у Кансаї нагадують Канаме Токіо його дитинства; Місако, коли їсть європейську їжу, користується ножем та виделкою, але при цьому сидить за традиційним низьким японським столиком тябудай; О-Хіса, жінка схожа на бездоганну кіотську ляльку, насправді родом із Токіо. У наступні десятиліття письменники продовжують використовувати культурно-гастрономічні референції для зображення героїв, часто – іноземців, які через національні страви намагаються зрозуміти японський характер або навіть набути деяких його рис.

Третій твір Д. Танідзакі, репрезентативний в аспекті тематизації та естетизації їжі, – це «Клуб гурманів». На думку Т. Аояма, це один із перших та найяскравіших зразків «гастрономічного» роману, жанру, який з'явився у літературі Японії як наслідок збільшення ролі їжі в соціальному та приватному житті. «Клуб гурманів» поєднує в собі риси детективу з детальним аналізом відчуттів, викликаних екзотичними стравами. Членам цього клубу давно набридли не лише японські, але і китайські, і європейські страви, тому вони вдаються до будь-яких методів задля того, щоб отримати нові гастрономічні враження. Їх не лякають ніякі «побічні дії» гурманства: ні зайва вага, ні хвороби, адже вони ставляться до їжі як до мистецтва і готові на будь-які жертви задля нових відкриттів у царстві смаку.

У творах Я. Кавабата – одного з найбільш естетично витончених письменників Японії – тематизації їжі надається особливе місце. Описи їжі створюють додатковий вимір його романів. За допомогою їжі письменник може передати найтонші відтінки сімейних стосунків. Пригадаємо, як на початку «Стогону гори» Сінго, знаючи, що син залишиться у коханки, ку-

пує на вечерю трьох молюсків замість чотирьох, чим ставить у незручне становище свою невістку, ніби натякаючи, що чоловік її зраджує; в останньому ж розділі на родину, в якій тепер семеро людей, ділять три форелі, і це розділяє родину на три частини, ніби робить із неї три сім'ї. Зображення цієї риби цілком відповідає естетиці Кавабата, оскільки це остання форель осені, тобто форель у цьому випадку виконує таку ж функцію, як у хайку «сезонне слово» 季語 – створює образ пори року – так само, як і гранат у однойменному оповіданні, і хурма у «Танцівниці з Ідзу», і баклажани в оповіданні «Літо і зима».

Незважаючи на те, що Я. Кавабата вважається письменником далеким від соціальної проблематики, у «Танцівниці з Ідзу» він надає темі їжі соціально значущого відтінку. Так, бачачи, що молодий студент заприятелював із трупою мандрівних артистів, які, по суті, є буракумінами, тобто належать до найнижчого суспільного прошарку, та вкотре пригощає їх, «*простодушно-заботливая хозяйка не преминула заметить мне, что не годится скармливать хорошую еду таким людишкам, дело зряшное*» [8, с. 35].

На відміну від традиційної естетики Я. Кавабата, у Х. Муракамі описи їжі, поряд з назвами всесвітньо відомих музичних творів та брендів, функціонують насамперед для створення образів у свідомості читача, який є також реальним споживачем тієї ж продукції, що й герої, а це стимулює відчуття «справжності», викликає численні смакові, зорові, звукові асоціації. Тому в творах цього письменника практично немає національних японських страв: персонажі і вдома, і під час подорожей споживають або готують приблизно однакові страви: омлети, сендвічі, спагеті та салати; таким чином, образи інтернаціоналізованої їжі заповнюють романи письменника, який визначає себе як «international writer».

Ще одна особливість введення теми їжі – це метафоризація за допомогою гастрономічних референтів різноманітних явищ: від описів зовнішності або природи до станів духовного голоду. Зокрема, у Х. Муракамі зустрічаємо яскраві метафори з образами продуктів для опису: зовнішності: вухо – «*маленькое, но мочка выглядела пухлой, как свежевыпеченное «мадлен*» [9, с. 135]; пейзажу – «*... прибудова не гармонувала з головним корпусом. Враження складалося таке, ніби хтось подав гостям на срібному тарелі шербет разом із цвітною капустою*» [6, с. 69]; погоди – «*Сочного майского ветра, похожего на спелый плод. С шероховатой шкуркой, плотной мякотью и косточками семян*» [9, с. 117]; часу – «*Увесь цей місяць був майже беззмістовний. Млявий, безтілесний, як теплувате желе*» [6, с. 15]; відчуттів – «*Ворс на обшивці сидінь майже повністю виліз, спинки здавалися на дотик хлібом місячної давності*» [6, с. 218]; поведінки – «*онемел, как жухлый овощ, забытый на дальней полке буфета, ссохшийся и жалкий*» [10, с. 15]; настрою – «*Над усім цим висів своєрідний смуток, як тоді, коли вислюк стояв перед двома однаковими вязками сіна і, вагаючись, з якої почати їсти, вмирав з голоду*» [6, с. 69].

Інша проблема, пов'язана з їжею, що часто зустрічається у Х. Муракамі, – це голод. Голод сучасного японця, звичайно, кардинально відрізняються від голоду, зображуваного, скажімо, у 農民文学 – «селянській» літературі першої половини ХХ ст. У літературі останніх десятиліть герої відчувають сильний голод у моменти психічного напруження, наприклад, у «Моєму коханому супутнику» на двадцяти сторінках про свій голод різні персонажі згадують цілих шість разів, причому остання згадка – газетна стаття про те, як коти з'їли тіло своєї хазяйки, яка образно передає відчуття Суміре, котра ніяк не може зрозуміти, що робити зі своєю закоханістю. Голод гастрономічний у творах художньої літератури також часто пов'язується з голодом інформаційним (або, як говорить героїня «Погоні за вівцею», «духовним»): не знаходячи відповіді на питання, які турбують героїв, вони шукають хоча б їжу.

Муракамі взагалі часто говорить про апетит, щоб передати душевний стан героя; у «Хроніках Заводного Птаха» навіть є глава, в якій протагоніст розмірковує про апетит у літературі і робить висновок, що з точки зору художньої достовірності краще писати, що людина, яка нервує, їсть дуже багато, як-от герой «Прощавай, зброє» Е. Хемінгуея. Крім того, досить часто голод можна, згідно з фрейдистською традицією, інтерпретувати як сексуальний потяг: наприклад, Суміре, героїня «Коханого супутника», худа та байдужа до їжі, проте, закохавшись, вона відкриває для себе цілий світ вишуканих страв та смакових відчуттів; наповнена еротизмом вечеря у французькому ресторані в «Погоні за вівцею», кульмінацією якої стає «відкриття» загадкових вух героїні; їжа ж колишньої дружини несмачна і не збуджує апетиту.

Звичайно, всі вище перелічені моменти тематизації їжі можна знайти і у жінок-письменниць, однак можна зробити припущення, що взаємозв'язки жінок та їжі будуть ще більш складними, оскільки тут більш гостро поставатимуть гендерні проблеми. Дослідники-феміністи звертали увагу на те, що жінка історично була позбавлена їжі (порівняно з чоловіком), що їй, крім інших домашніх справ, було нав'язано приготування їжі, і це позбавляло її можливості більш активно брати участь у суспільному житті, також увагу приділяють поняттю «жіночності» та його зв'язку з дієтою жінки, зокрема обмеженому харчуванню [12, с. 11]. Тому теми відрази до їжі, страху перед нею, булемії та анорексії частіше зустрічаються у жіночій прозі. Р. Барт також писав, що «міфологічно їсти – чоловіча справа; жінка пов'язана з їжею лише як куховарка або служниця; вона готує або обслуговує – але не їсть». Цьому можна знайти численні підтвердження навіть у сучасній літературі Японії. Так, наприклад, дуже молодому і ліберальному героєві «Танцівниці з Ідзу» говорять: «*Отведайте хоть малость. Правда, мы, женщины, опускали туда свои палочки и после нас кушанье нечистое, но ничего, ради смеха можно*» [8, с. 42]. Навіть уявляти собі жінку за їжею, як бачимо, зокрема, у «Країні Чудес» Х. Муракамі, чоловікам буває неприємно: «*Сразу представляю, как она с хрустом дожевывает листики кресс-салата в остатках гарнира и подбирает кусочком хлеба кляксы сметанного соуса на тарелке – так, словно сто лет ее не кормили. Эта картина – образ ее жующей – разъедает мой мозг, и все прочие органы моего тела уже не реагируют на эту женщину как положено*» [4, с. 24].

Звертаючись до творчості Б. Йосімото, можемо знайти підтвердження думки про обмеження жінок: героїня, хоч як би вона не була захоплена приготуванням їжі, не дуже схильна куштувати свої страви, і хоча не можна сказати, що її обмежують у цьому, проте, приготувавши для своєї названої родини (яка, до речі, складається з чоловіків, хоч один із них і змінив стать), вона скоріше буде не їсти, а прибирати або перемивати посуд, а якщо спитати її чому, то відповідь, напевно, буде: «Я виснажена» [3, с. 182]. Втім, не можна сказати, що Б. Йосімото трактує їжу у підкреслено гендерному аспекті: героїня вчиться готувати не від матері, а з книжок, до того ж вона чітко протиставляє себе дівчатам «з хороших родин», які навчаються на курсах або працюють з нею, адже для них кулінарна школа – це лише один з етапів на шляху до одруження та щасливого сімейного життя. Крім того, і чоловіки в творах письменниці ведуть себе не зовсім типово у відношенні до їжі: наприклад, Юічі після смерті Еріко практично перестає їсти, а таке обмеження є більш типовим для жіночих персонажів.

Також у Б. Йосімото – і це можна вважати особливістю її індивідуального стилю – їжа може мати певне магічне значення. Так, принаймні двічі в її творах зустрічаємо мотив їжі уві сні: і у «Кухні», і в «Сні про морську капусту» чоловік та жінка бачать однаковий сон про те, як вони хочуть або їдять певну страву, і це символізує в одному випадку примирення, а в іншому – зближення. Повний місяць, на думку героїв Б. Йосімото, змінює смак страв, добре приготована їжа навіть знімає прокляття самотності.

Проте ритуальність приготування страв бачимо скоріше у чоловічій, а не жіночій прозі. Саме чоловіки більш схильні ритуалізувати або ж надавати таємничості процесу приготування їжі: у Муракамі багато разів зустрічаємо твердження про те, що неможливо приготувати по-справжньому смачний сендвіч, якщо немає правильного ножа, або що спагеті найкраще варяться під увертюру до опери. У жінок же бачимо прагнення до десакралізації міфу про те, що чоловіки готують краще, ніж жінки, що чоловік, який готує, має неабиякий хист та витончений смак. Першою до цієї проблеми звернулася поетеса Йоко Макі, яка іронічно описує непоборне бажання чоловіків бути високо оціненими навіть за посередні успіхи у такій буденній справі, як приготування їжі. Звертаючись до цієї теми, молода письменниця Міцуйо Какута у своїй новелі «Їжа» пояснює, чому саме вона дуже не любить, коли чоловіки готують їжу: на неї вони витрачають забагато грошей та часу, змушують постійно себе хвалити, при тому що на вечерю готують одну-єдину страву. Отже, бачимо, що зміна гендерних ролей у суспільному житті сучасної Японії приводить і до зміни тематики та проблематики чоловічої та жіночої літератури, присвяченої їжі: чоловіки все частіше зображують кухні, а жінки – навпаки, не лише менше цікавляться своїми традиційними обов'язками, а навіть критикують те, як з цими обов'язками справляються чоловіки.

Отже, аналіз різних підходів до тематизації їжі у сучасній японській літературі виявляє риси формування нової сучасної «гастрономічної» прози, а також дозволяє побачити нові грані художнього світосприйняття письменників, художньо-естетичну концептуалізацію цього аспекту людського світу.

Список використаної літератури

1. Eagleton T. Literary Theory: an Introduction / T. Eagleton. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. – 220 p.

2. Кодзики. Записи о деяниях древности / Кодзики. – СПб.: Кристалл, 2000. – 608 с.

3. Aoyama T. Reading Food in Modern Japanese Literature / T. Aoyama. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008. – 215 p.

4. Мураками Х. Страна Чудес без тормозов и Конец Света. Т. 1. / Х. Мураками. – М.: Эксмо, 2007. – 384 с.

5. Танидзаки Д. Похвала тени / Д. Танидзаки // Мир по-японски. Эстетические и этические ценности в японской литературе. – СПб.: Северо-Запад, 2000. – С. 187–234.

6. Муракамі Х. Погоня за вівцею / Х. Муракамі. – Х.: Фоліо, 2007. – 318 с.

7. Tanizaki J. The Gourmet Club: A Sextext / J. Tanizaki. – NY: Kodansha International, 2001. – 197 p.

8. Кавабата Я. Отраженная луна / Я. Кавабата. – СПб.: Кристалл, 2001. – 768 с.

9. Мураками Х. Мой любимый sputnik / Х. Мураками. – М.: Эксмо, 2004. – 272 с.

10. Мураками Х. Призраки Лексингтона / Х. Мураками. – М.: Эксмо, 2003. – 144 с.

11. Мураками Х. Хроники Заводной Птицы / Х. Мураками. – М.: Издательство Независимая Газета, 2002. – 768 с.

12. Lupton D. Food, the Body and the Self / D. Lupton. – London: Sage Publications Ltd, 1996.

13. Ёсимото Б. Ящерица / Б. Ёсимото. – СПб.: Амфора, 2004. – 175 с.

14. 吉本ばなな. キッチン. – 東京: 福武書店, 1988. – 278 p.

Рассмотрены истоки «гастрономической» прозы в японской литературе и причины, по которым описания приготовления и употребления пищи получили распространение в XX в., выделены черты художественного своеобразия тематизации и эстетизации еды в прозе Д. Танидзаки, Я. Кавабата, Х. Мураками, Б. Ёсимото, проанализированы ключевые произведения гастрономической тематики.

Ключевые слова: еда, гастрономическая проза, тематизация, голод.

The work is dedicated to the analysis of the sources of «gastronomic» prose in Japanese literature, the reasons of the popularity of describing the processes of cooking and eating in the 20th century, the peculiarities of thematisation and aestheticization of food in the novels by J. Tanizaki, Y. Kawabata, H. Murakami, B. Yoshimoto and the key works of these writers connected to production and consumption of food.

Key words: food, gastronomic prose, thematisation, hunger.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ ЛІТЕРАТУР

УДК 821.581

В.В. СЕЛІГЕЙ,
старший викладач кафедри порівняльної філології
східних та англомовних країн
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ОСНОВА ТЕМАТИЗАЦІЇ ТРАНСКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В РОМАНІ Ф. ЧІНА «ХАЙВЕЙ ГАНГА ДІНА» (1994): ТРАНСЦИВІЛІЗАЦІЙНА ПЕРСПЕКТИВА

У статті вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено компаративний аналіз образної системи роману Френка Чіна «Хайвей Ганга Діна» в аспекті співвідношення з китайським літературним каноном. У центрі дослідження – проблема своєрідності тематизації сіно-американської ідентичності, висвітлення універсальних стратегій та прийомів тематизації гібридної ідентичності. Аналіз маловивченої проблеми інтертекстного зв'язку сучасного англомовного твору з китайським каноном дозволяє побачити нові виміри змісту в романі Ф. Чіна, обумовлені транскультурною поетикою цього твору.

Ключові слова: китайсько-американська гібридна ідентичність, образна система, інтертекстуальність, транскультурна поетика.

Роман «Хайвей Ганга Діна» («Gunga Din Highway», 1994) по праву можна назвати енциклопедією сіно-американської гібридної ідентичності. У цьому творі представлено унікальну форму осягнення сіно-американської ідентичності як радикально полівалентної, спрямованої на додавання, синтез та дифузію елементів відмінних культурних та літературних традицій в унікальне ціле. Розбір своєрідності художньої реалізації такого світогляду має показати в новому світлі проблематику літературної творчості мультикультурної (або транскультурної) доби. Зазначимо, що своєрідність американської культури й літератури наприкінці ХХ ст. у зв'язку з її багатокомпонентністю, неодноразово привертала увагу дослідників. На сучасному етапі нам відомі дослідження В. Соллорза, Д. Голлінджера, М.Ю. Епштейна, Н.О. Висоцької, в яких представлені відмінні схеми осягнення світоглядної моделі, що є основою творчого методу Ф. Чіна та інших письменників, що звертаються до питання гібридної ідентичності. Зокрема пропонуються концепції космополітизму [1, с. 5], транскультури [2, с. 328], мультикультурного плюріверсуму [3, с. 6]. Роман «Хайвей Ганга Діна» не потрапляв у коло уваги ані американських, ані зарубіжних дослідників, що, ймовірно, пояснюється виразною експлікацією гібридності творчого методу, що вимагає від читача та критика компетентності в двох далеких філософсько-естетичних традиціях – китайській та західній.

Ядро образної системи роману – три сіно-американці, які втілюють відмінні способи самоідентифікації й самореалізації в транскультурному просторі: Бенні Хань (Лю Бей), Уллісс Гуань (Гуань Юй), Дієго Чан (Чжан Фей). Провідна риса цих персонажів – множинна атрибуція, коли персонаж може бути співвіднесений як із західною, так і східною лі-

© *В.В. Селігей, 2011*

тературною традицією. Інакше кажучи, ці персонажі існують у транскультурному просторі, що примушує нас запропонувати поняття транскультурної ідентифікації. Спираючись на концепції транскультурної чуттєвості, сформульованої в працях М. Епштейна, постколоніальної ідентичності, що розробляється Х. Бхабхою та Г.Ч. Співак, а також перформативної ідентичності, запропонованої Дж. Батлер, що вказує на динамічний характер ідентичності, зміст якої проявляється або в діях, або в перформативах-висловлюваннях, що мають характер дії, та може бути усвідомлена тільки виходячи з дієвості [4, с. 305]. Безупинне «прочитання» відмінних культур, яке практикують герої протягом дії роману (подорожуючи Європою та Америкою, кварталами чорних, елітними вечірками, музичними фестивалями, гавайськими маєтками), та запозичення, освоєння різних культур є відображенням творчого методу письменника, який, на нашу думку, найкраще визначається терміном «транскультурна ідентифікація», тобто динамічний безупинний процес уточнення та еволюції ідентичності шляхом запозичення та трансформації елементів відмінних культур, які, знаходячись у стані взаємодифузії та інтерференції, складаються у транскультурну цілісність. Головним засобом здійснення такої ідентифікації в романі «Хайвей Ганга Діна» слід вважати інтертекстуальність.

Термін «інтертекстуальність», як загальновідомо, поширився в літературознавстві з виходом праці французької дослідниці Ю. Крістєвої «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967).

Ю. Крістєва використовує цей термін для позначення спектра міжтекстуальних відносин, стверджує, що будь-який текст завжди є складовою частиною широкого культурного тексту і пропонує розглядати будь-який текст як відкриту структуру. Ю. Крістєва зазначає, що «будь-який текст будується як мозаїка цитації, це результат вбирання і трансформації інших текстів» [5, с. 97]. Тобто текст постає як відповідь на попередні тексти, і насичена постійними посиланнями на них. Новостворений текст, у свою чергу, становить основу майбутніх текстів. Будь-який текст постійно співвідноситься з іншими текстами, веде з ними діалог, орієнтується на контекст. У подальшому концепція інтертекстуальності набуває розвитку в працях М. Ямпольського, який виділяє три підвиди інтертекстуальності, на особливу увагу серед яких заслуговує найбільш близьке до концепції М.М. Бахтіна розуміння інтертекстуальності як діалогу культур [6].

У другій половині ХХ ст. термін отримує широке поширення завдяки теоретичній саморефлексії постструктуралізму і художній практиці постмодернізму, для якого характерна цитатність. Інтертекстуальність тлумачиться постструктуралістами Т. Бартом, М. Ріффатером, М. Грессе, Ш. Грівелем та іншими як ототожнення свідомості людини з письмовим текстом: історія і культура, філософія та література, суспільство і люди – все читається як єдиний глобальний текст, тобто інтертекст [7, с. 225]. Філософи наголошують, що існування інтертексту передбачає знищення кордонів між письмом і всім, що лежить за його межами (світ, життя, мова, історія, свідомість) [7, с. 226]. Світ стає космічною бібліотекою, нескінченним, безкрайнім текстом. Отже, уявлення про простір існування тексту як семіосферу, а інтертекстуальність як вид взаємодії тексту та інтертексту дозволяє нам розглядати діалог з кіномистецтвом та залучення візуальних образів до художнього тексту як прояв інтертекстуальності. У цьому світлі інтертекстуальність слід розуміти як необхідну складову транскультурної свідомості та взаємодії культур при формуванні гібридної ідентичності.

Інтерференція знаковості та образності відмінних культур, наявна як у транскультурній ідентичності, так і в транскультурному образі світу, в якому вони живуть, розвивається у центральній темі взаємодії китайської, американської та сіно-американської ідентичності, а також ускладнюється та поглиблюється додатковими мотивами – завдяки яким тематизація сіно-американської ідентичності набуває динамічної життєвості, що уникає остаточного визначення.

Вивчення інтертекстуальності роману «Хайвей Ганга Діна» потребує саме компаративістського, трансцивілізаційного підходу, оскільки тільки у такий спосіб можливо описати транскультурну ідентичність, що покладена в основу твору.

Щоб одразу виявити «китайське коріння» у структурі ідентичності, що становить основу роману, слід розглянути такий ключовий елемент образної системи, як іменування героїв.

Виразною рисою китайської літературної традиції є прискіплива увага до іменування персонажів. Є.М. Мелетинський, характеризуючи літературу Давнього Сходу, зазначає, що

характерна для первісного мислення дифузність, або синкретичність, може проявлятись у нечіткому розрізненні суб'єкта та об'єкта, матеріального та ідеального [8, с.165]. Один із способів такого втілення – це поєднання в єдине ціле предмета та знака, речі та слова, істоти та її імені. Найпереконливішим та найбільш доречним прикладом може служити «Сон в червоному теремі» («红楼梦» 曹雪芹, 1784). Імена головних персонажів енциклопедії китайського традиційного сімейного побуту – Цзя Бао-юй (贾宝玉), Лінь Дай-юй (林黛玉), Сюе Бао-чай (薛宝钗) – завдяки повторенню ієрогліфів «бао» й «юй» розповідають історію складних взаємин, сповнених метафоричного змісту. Перше ім'я, що може бути розшифроване як «Фальшивий дорогоцінний нефрит», нагадує про незвичайне походження головного персонажа, який подається як втілення дорогоцінного каменя, яким колись Нюйва лагодила небозвід. Це значення пояснює особливості характеру героя, який не здатен сповідувати загальноприйняті цінності та тяжіє до романтики, та визначає положення цього героя у каноні літературних образів, пояснює його місце в системі традиційних уявлень про світобудову. Образ Уліса Гуаня також має подібну співвіднесеність, яка, однак, локалізується й в імені, й в прізвиськах героя. Прізвище Гуань – це пряма вказівка на Гуань Юя (关羽), одного з трьох героїв «Трицарства» («三国演义 », 罗贯中, XIV ст.), якого вшановують як божество підприємців, письменників, воїнів та шахраїв. У цілому постать Гуань Гуна (关公, Kwan Kung) може бути зіставлена з давньогрецьким Гермесом, що, як загально відомо, з розвитком торгівлі стає богом-заступником торгівлі, а також спритності, обману і навіть злодійства. Крім того, Гермес – покровитель юнацтва, атлетів, бог гімнастики, що певним чином співвідноситься з військовою спрямованістю Гуань Юя. Визначення особистих рис персонажа та натяк на його долю – це істотна складова імен героїв у китайській літературній традиції. Доля Цзя Бао-юя, зокрема, стає зрозумілою при зіставленні його імені з іменами центральних жіночих персонажів «Сну в червоному теремі». В імені Лінь Дай-юй, ієрогліф «нефрит» є третім, як і в імені Цзя Бао-юя, що підкреслює близькість, спорідненість характерів цих героїв, натякає на глибину та справжність, взаємність їхнього любовного почуття. З Сюе Бао-чай його пов'язує другий ієрогліф, початковий в імені (перший ієрогліф – це прізвище), значення якого сприймається як пов'язане з родинним статусом. Додатковий, графічний натяк на те, що Цзя Бао-юй створить родину з Сюе Бао-чай – це радикал «дах»: ідеограма «бао» (宝) тлумачиться як «нефрит під дахом». Отже, імя Цзя Бао-юя передрікає йому любов з Лінь Дай-юй та одруження з Сюе Бао-чай. Схожу функціональність можна знайти й в іменуванні героя «Хайвея Ганга Діна» Уллісса Гуаня. Уллісс Гуань втілює ключову особливість свого давньогрецького тезки – хитромудрість, яка проявляється у вмінні сіно-американського Уллісса розв'язувати конфліктні стани словами. У долі Уллісса є виразні мотиви одіссеї, втілені у назвах частин роману «World», «Underworld», «Home»: перш ніж дістатися дому, він довго подорожує «цим» та «тим» світами. Цей «європейський зміст» доповнюється «китайським змістом», що співвідноситься з прізвищем Гуань, яке передрікає цьому героєві безліч конфліктних ситуацій та суперечок, що починаються просто з дитинства. У часи японсько-американського конфлікту, коли Уллісу було 6–7 років, він мав пояснювати кожному незнайомцю, що він не японець, а китаєць. Слід згадати дослідження Н.О. Висоцької, в якому обстоюється ідея емблематизації асиміляційної тенденції в мотиві імені як прояв архаїко-міфологічної віри в магічні якості імені [3, с. 309].

Історія Уллісса Гуаня дається пізніше в ретроспективі, а спершу читачу пропонується знайомство з його батьком, Лонгменом Гуанем, актором, чиє амплуа «Четвертого Сина Чарлі Чена» та «Китайця, що вмирає», також має украй важливе значення з точки зору тематизації сіно-американської ідентичності. Цей герой веде оповідь про творіння світу китайської ідентичності у вступній частині роману, що має назву «Творіння» [9, с. 2]. Його ім'я повідомляє про важливу роль цього персонажа не тільки буквально, але й шляхом алюзії на героя роману Ф. Чіна «Дональд Дак» – Бригадира Гуаня (Foreman Kwan). Цей персонаж, як і його тезка, є спадкоємцем китайської ментальності та творцем на її основі медійного варіанта сіно-американської ідентичності. Ці образи відображають важливий етап у «пересуванні» китайської ментальності на захід – коли китайські іммігранти, яким ще близька їх рідна культура, ще відчувають зв'язок з Китаєм і черпають з нього сили. Саме таке самовідчуття було характерним для китайських іммігрантів, на думку сучасної американської дослідниці історії китайської імміграції Л. Лов [10, с. 64]. На гібридну свідомість такого роду вказує поєднання західного імені зі східним прізвищем.

Перш ніж звернутись до детального аналізу образної системи роману, необхідно розглянути епіграфи. Відповідно до роздумів французького постструктураліста Ж. Женетта, паратекстуальна функція епіграфа надзвичайно важлива для розуміння тексту, а те, що Ф. Чін оздоблює текст роману чотирма епіграфами, вказує на те, що їх пояснювальна функція має велике значення для розуміння твору. Розглядаючи ці епіграфи в цілому, ми бачимо, що їх завдання – ввести читача у простір тексту, визначити доволі складні напрями, канали розуміння, які проведуть читача до осягнення змісту. Як зазначає Ж. Женетт, епіграф, що є обрамленням тексту, розширює його межі, забезпечує присутність тексту в реальному світі, гарантує його рецепцію [11, с. 1]. На нашу думку, епіграф покликаний надати певний ключ до знакової системи твору, співвіднести текст з дискурсними практиками та кодами (у визначенні П. де Мана). Завдання паратексту в тому, щоб визначити межу між реальним світом і світом вигаданим, і в тому, щоб стати свого роду початком, який дозволить читачеві або увійти у світ книги, або відкинути його. Це особлива зона між текстовою і позатекстовою реальністю, зона, немов спеціально призначена для безпосереднього впливу на читача [11, с. 2].

Найпомітнішою особливістю епіграфів до роману Ф. Чіна є те, що два з них взяті з кінострічок, знятих за мотивами відомих літературних творів. Це другий епіграф – слова, які виголошує герой кінофільму «Атака легкої бригади» (1936), та третій – фрагмент поеми Р. Кіплінга «Ганга Дін», за якою було знято однойменну кінострічку в 1939. Спільна особливість цих творів кіномистецтва – історична неточність заради захопливого сюжету. Ймовірно, що для Ф. Чіна ці стрічки стали взірцем художньої містифікації, свого роду західною варіацією на тему мистецтва містифікації, викладеного в «36 Стратагемах», анонімного твору, поширеного в Китаї з III ст. до н. е., в якому метафорично викладено секрети здобуття воєнної перемоги.

Епіграфи до роману «Хайвей Ганга Діна» також слугують для визначення місця роману відносно інших шедеврів сіно-американської літератури, зокрема романів Дж.С. Вонг «П'ята китайська дочка» (The Fifth Chinese daughter, 1950) та Е. Тан «Клуб веселощів та вдачі» («The Joy Luck Club», 1989).

Чотири епіграфи послідовно розкривають структуру уявлень Ф. Чіна про будову сіно-американської ідентичності та надають орієнтири для тлумачення інтертекстуальних зв'язків роману «Хайвей Ганга Діна».

Перший з епіграфів – це цитата з твору Б.Л. Сунг «Гора Золота» (Mountain of Gold, Macmillan, 1967), дослідження історії китайської імміграції в Америку, яку прийнято вважати працею, що започаткувала наукове вивчення азійсько-американської проблематики. Головна ідея цієї книги – твердження та переконливі докази того, що китайські емігранти зробили дуже великий внесок в розбудову промисловості, сільського господарства та транспортної системи, були конкурентоспроможною та міцною спільнотою, яка швидко пристосовувалася до будь-яких умов та будь-якого зовнішнього ставлення та завжди досягала своєї мети [12, с. 4]. Фрагмент цієї книги як епіграф має вказувати на те, що твір Ф. Чіна претендує на більшу частку правдивості, ніж ті твори, в основі яких лежить «орієнталістська» ідентичність.

Тема орієнталізму, започаткована Е. Саїдом, має надзвичайну важливість для Ф. Чіна. Концепція Е. Саїда полягає в тому, що образ Сходу, сформований у західній свідомості, не відповідає справжньому сходу, а співвідноситься з уявленнями західної людини про «іншого». Однак цей вигаданий образ «Орієнту», як зазначає Е. Саїд, є корисним для взаємодії Сходу й Заходу: як основа, на якій будуються подальше розуміння та взаємодія [13, с. 7].

На нашу думку, фрагмент дослідження Б.Л. Сунг має вказати читачеві на об'єкт зображення, радить йому придивитись до фактів історії китайської імміграції, залишаючи осторонь коментарі щодо творчого задуму письменника. Засудження сіно-американської ідентичності, в основі якої лежить орієнталізм – це одна з провідних рис художньої та публіцистичної творчості Ф. Чіна. Однак він пропонує не відмову від міфотворчості, а іншій варіант міфу про сіно-американців, який не затінює, а навпаки, пояснює сіно-американську ідентичність. У межах епіграфів до роману «Хайвей Ганга Діна» вже наявний натяк на зміст цієї міфології.

Другий епіграф – це репліка одного з героїв кінострічки «The Charge of the Light Brigade» («Атака легкої бригади», 1936), знятої за мотивами історичної поеми А. Теннісона

(1854). Слова американського військового про повагу до уряду, що складається виключно з чоловіків, уряду, що після прийняття рішення обов'язково його дотримується, натякають на те, що Ф. Чін вважає чоловічу твердість ключовою особливістю сіно-американців, на відміну від літературної традиції, започаткованої Е.М. Ітон, що постулює як провідні риси китайської ідентичності жіночність, пасивність та м'якість. Цей епіграф, як далі підтверджується у композиції роману, є першим натяком на виключно китайську складову творчого мислення, яке сформувало роман «Хайвей Ганга Діна». Це так зване «стратагемне мислення», свідоме використання тактичних та стратегічних принципів і прийомів, сформульованих у «36 стратагемах» – трактаті про таємні прийоми досягнення мети невідомого автора, поширеного в Китаї з II ст. до н. е. [14]. Китайські стратагеми пов'язують можливість досягнення мети з підтриманням та використанням гармонічного поєднання першоелементів. Завдяки цьому стратагеми набувають глибокого змісту та універсального значення. Для Ф. Чіна це спосіб узагальнення особистого досвіду та водночас художній прийом, який дозволяє співвіднести думки та вчинки персонажів з китайським традиційним світоглядом. Стратагемне мислення розуміється Ф. Чіном як ідеал чоловічого світобачення, отже, згадка Ф. Чіна про чоловічу стратегію у політиці або у військовій справі завжди є для нього вказівкою на 36 стратагем. Твердження про неухильне прямування до поставленої мети може бути прийняте як основа творчої діяльності: стратагеми постають як організуючий принцип, що пов'язує між собою окремі частини фабули та сюжету, формує підтекст твору.

Третій епіграф – це уривок поеми Р. Кіплінга «Ганга Дін»(1892), поеми, в якій ведеться оповідь від особи англійського солдата, якого рятує індієць, але сам вмирає. Англієць усвідомлює, що Ганга Дін мав вищі моральні та духовні якості й більшою мірою заслуговує на життя, ніж він. Такий епіграф має подвійне значення. Ганга Дін, з одного боку уособлює ідеал асиміляції, він – індієць, стає на бік англійців в англо-індійській війні, при цьому він усвідомлює, що його життя менш цінне, ніж життя англійця. Другий бік цього образу – сила його характеру та високі духовні якості, які, притаманні йому від народження а не набуті шляхом вестернізації, адже англієць – «гірший за нього». У світлі цього прояснюється ідея, яка лежить в основі тематизації сіно-американської ідентичності в романі: сіно-американську ідентичність не слід розглядати як результат асиміляції або вестернізації, як відмову від власного на користь кращого, наслідування варварів цивілізації, це – адекватне існування у транскультурному просторі. Зазначимо й те, що іронія та трагізм вірша Р. Кіплінга, обраного епіграфом до роману створюють простір для широкої інтерпретації змісту роману, підсилюється ефект відкритості тексту, зокрема постає питання про рівновагу між глобалізацією та локалізацією, як процесами, які проходять у внутрішньому світі героїв роману.

Четвертий епіграф, а точніше авторська замітка (author's note) – переказ одного з найвідоміших космогонічних міфів китайської традиції, що оповідає про те, як світ та космос народилися з тіла прадавнього велетня Пань-гу. Антропоцентрична космогонія – це натяк на природу сіно-американської ідентичності, в основі якої лежить образ Чарлі Чена, жіночного детектива-китайця, головного героя книжок Е.Д. Біггерса, який потім з'являється в нечисленній кількості вистав та кінострічок, та сприймається як «перший сіно-американець» – прообраз, на основі якого сформувалося стереотипне уявлення про китайських іммігрантів та їх нащадків. Переказ міфу про Пань-гу покликаний визначити роман «Хайвей Ганга Діна» як спробу китайської рефлексії з приводу сіно-американського орієнталізму. В розділі «Творіння» будуть іронічно зіставлятися образи Чарлі Чена, Анлауфа Лорана («білого» актора, який довго виконував роль Чарлі Чена), Ісуса Христа та Пань-гу, завдяки чому буде сформовано портрет сіно-американської ідентичності за законами китайського літературного канону – портрет, персонажі та події якого мають місце в традиційній світобудові та співвідносяться з героями минулого.

Однак цим зміст епіграфа про Пань-гу не вичерпується. Доволі простий інтертекстуальний зв'язок між романом Ф. Чіна та китайським літературним каноном ускладнюється тим, що Ф. Чін не перший сіно-американський письменник, що використовує міф як епіграф. Читач сіно-американської літератури одразу згадає твір Е. Тан «Клуб веселощів та вдачі», тексту якого передує епіграф, в якому викладено міф, створений авторкою роману, де розповідається про китайську іммігрантку, яка мріяла про кращий

талан для своєї майбутньої дочки: вона розмовлятиме довершеною англійською, чесноти її майбутнього чоловіка не визначатимуться відповідно до того, наскільки голосно він відригує повітря.

Паратекстуальна роль епіграфів до роману «Хайвей Ганга Діна» покликані визначати контекст, в якому слід розуміти зміст роману. Провідні його складові – історія сіноамериканської імміграції, пост-колоніальний досвід, китайський літературний канон, сіноамериканська література. Такий контекст є необхідним для здійснення головного завдання твору – тематизувати особисте уявлення про зміст та природу сіно-американської ідентичності як системи уявлень, що неодмінно міфологізує дійсність, не відриваючись від генетичної китайської ідентичності, а розширюючи та збагачуючи її новим розумінням.

Назва вступної частини роману «Хайвей Ганга Дін» «Творіння», подібно до міфу про Пань-гу, що виконує функцію епіграфа, створює множинні, різноспрямовані алюзії: на китайські та християнські космогонічні міфи та на роман Дж.С. Вонг «П'ята китайська дочка» («The Fifth Chinese daughter»,1950). Перша глава цього роману має назву «Світ був молодий» [9, p. 1]. Така назва є загальнозрозумілою алюзією на християнську космогонію, ніби запрошенням читача увійти в «китайській» світ. Ф. Чін переслідує ту саму мету, що й Дж.С. Вонг – ввести читача у сіно-американський світ. Однак їхні уявлення про цей світ дуже відмінні. Для Дж.С. Вонг – це декілька кварталів чайнатауна, овіяні уявною романтикою та підкорені католицизмом а для, Ф. Чіна – це цілий світ, міфологічна модель якого іронічно переосмислює ідею християнізації китайців.

Поза сумнівом, образ чайнатауна, представлений у романі Дж.С. Вонг, є чи не канонічним для сіно-американської літератури, отже, він вимагає прискіпливої уваги. Чайнатаун у баченні Дж.С. Вонг постає як частина Китаю, дивом перенесена в Сан-Франциско:

Невелика, компактна (декілька кварталів у кожному напрямку) місцина, обличчям до метушливої затоки у свого підніжжя. Над вузькими тісними вулицями кожну чверть години лунає дзвін прекрасного собору Милості Господньої; туристи та шукачі рідкостей з престижних магазинів за якихось декілька хвилин можуть дістатися пішки до серця Старого Китаю [15, p. 1].

Цей уривок є характерним прикладом сіно-американського орієнталізму, коли справжній Схід замінюється на «Орієнт» – образ, створений західною уявою, що «підлещується» до західного реципієнта. Домінування Заходу, «білий расизм» [16, p. 133], втілюється в повторюваному наголошенні на незначних розмірах чайнатауна та згадуванні того, що над чайнатауном розносяться звуки дзвону з католицького собору.

Ф. Чін починає тематизацію сіно-американської ідентичності у кардинально іншій спосіб. Головне в ньому – образи людей, акторів, які створюють медійну кіноверсію сіноамериканської ідентичності. Для Дж.С. Вонг китайська імміграція – це християнізований чайнатаун, ззовні екзотичний район американського міста, який прагне до подальшої вестернізації. Для Ф. Чіна в центрі буття китайських іммігрантів та їх нащадків знаходиться процес створення стереотипів, які заміщують справжні знання про схід та про сіно-америку, а саме опис акторів, які претендують на роль Чарлі Чена.

Я не виглядаю надто старим, серед синів Чена я виглядаю наймолодшим, й хочу бути першим китайцем, який зіграє Чарлі Чена в кіно. Кей виглядає й грає як старик, й з віком він все більше нагадує іноземця. Не китайського іноземця. Щось на зразок європейця з псевдо-британською вимовою. Бенсон просто занадто скрипить. А Віктор виглядає жахливо та загубив свій талант [9, p. 3].

Цей опис, на перший погляд, не має нічого спільного ані з східною, ані з орієнтальною екзотикою. Однак ці роздуми китайського кіноактора, що збирається провідати білого кіноактора, який виконував ролі китайців, дозволяють побачити основу сіно-американської ідентичності – грати за чужими правилами, щоб добитись власної мети, створювати переконливу ілюзію, що захоплює увагу та надає простір для існування. Тобто це різновид стратагемного мислення, яке розуміється як основа сіно-американського світогляду, й та сама генетична спадщина, що пов'язує сіно-американців з Китаєм.

Проблема зв'язку між чайнатауном та Китаєм також вирішується на перших сторінках одного й іншого творів.

У другому абзаці свого твору Дж.С. Вонг наголошує на близькості чайнатауна до Китаю:

Той самий Тихий океан омиває береги двох світів, відчутний зв'язок між старим та новим, минулим та майбутнім, Орієнтом та Оксідентом [15, p. 2].

Ф. Чін відповідає на це наголошенням на тому, що між Китаєм та Америкою пролягає величезна відстань.

Летіти з Голівуду до Китаю на китайському літаку компанії «Пан Американ» дуже й дуже довго. Я ніколи не літав, ніколи не повертався до Китаю…[15, p. 3].

У двох романах однаково наголошується, що між героями та Китаєм пролягла величезна відстань, як у прямому, так і в переносному значенні. У «П'ятій китайській дочці» здійснено спробу подолати цю відстань шляхом наголошення на тісному, відчутному зв'язку між чайнатауном та Китаєм. Для ідентичності, зображеної в романі «Хайвей Ганга Діна», ця відстань позбавляється «поділяючого» значення, все китайське, яке могло зберегтися у свідомості сіно-американських персонажів, має здатність без відчутного зв'язку з Китаєм. У романі «Хайвей Ганга Діна» наголошується на умовності простору, в якому розгортається дія, – це світ, створений сучасною транскультурною свідомістю, де все поруч, все взаємопроникає, і зв'язок з певною місцевістю не є ключовим для визначення культурної приналежності.

Таким чином, у романі «П'ята китайська дочка» своєрідність сіно-американської ідентичності визначається через її зв'язок з культурою Китаю, а в романі «Хайвей Ганга Діна» – через наголошення на унікальності сіно-американської свідомості як результату інтерференції багатьох культур. У вступній главі роману пояснюється, що персонажі активно запозичують та пристосовують для себе складові всіх культур, які їм зустрічаються. При цьому ключове значення надається не складовим, а способу їх по'єднання. Метафорою такої ідентичності виступає мексиканська страва «чилі кон карне», спосіб приготування якої пояснює білий кіноактор, який виконував ролі китайців.

Перший персонаж, з яким знайомиться читач – Лонгмен Гуань, кіноактор-китаєць, який грає короткі ролі вмираючих азіатів, та зазвичай має одну з двох реплік – «Gee, pop» або «Gosh, pop». Він є оповідачем у вступній частині, отже, читач бачить сіно-американську ідентичність його очима: крізь призму недіючих стереотипів.

Зміст транскультурної ідентичності актуалізується через образи персонажів, які співвідносяться з стереотипами, які належать до різних культур. Сіно-американський культурний універсум, актуалізований у романі, підлягає деконструктивістському осмисленню, постулюється «різоматичний» характер його стереотипізації. Перший, можливо, найбільш яскравий крок цього процесу – у портреті Анлауфа Лорана (Anlauf Lorane) – «білого» актора, який виконував роль Чарлі Чена, на пенсії. Цей вигаданий образ певним чином співвідноситься з постаттю В. Оланда (Warner Oland, 1879–1938), актора шведського походження, який грав роль Чарлі Чена «по-китайськи» та приніс велику та тривалу популярність цьому образу. Анлауф образно зіставляється з Пань-гу, що перетворився на космос, в якому мешкає китайський народ. Однак постать актора, що виконував роль Чарлі Чена, не має однозначної оцінки, він змушений ховатися від сучасників, які звинувачують його в створенні негативного стереотипу китайського етносу.

Устами Лонгмена Гуаня Ф. Чін називає Чарлі Чена *«Сином Білої Людини, який був подарований китайському народу, щоб вказувати йому шлях до солодкої асиміляції»* [9, p. 19]. Таким чином, Ф. Чін звертається до алюзій на християнську тематику, водночас іронізуючи з приводу асиміляції китайців шляхом християнізації, теми, як ми бачили з процитованого уривка роману «П'ята китайська дочка», характерної для сіно-американської літератури, й водночас, надаючи роману риси, які дозволяють долучити до американської літератури мейнстриму. Доказом такої стратегії є інші легко помітні алюзії на біблійні тексти. Наприклад:

Воду й повітря, землю та море було неможливо розрізнити до того, як я опинився в сухому затишному лімузині, що за мною прислали брати [9, с. 4].

Паралельно з інтертекстуальною грою з біблійними текстами в тексті розгортається «інтертекстуальна бесіда» з китайською міфологією. Це імпліцитні алюзії на міф про Пань-гу, даоську нумерологію та вчення про першоелементи. Пань-гу, згаданий в епіграфі, не

згадується на сторінках роману, однак окремі виразні риси Анлауфа однозначно співвідносяться з Пань-гу.

Найочевидніше в цьому плані – це становище Анлауфа біля витоків стереотипізації сіно-американців. Створений ним образ послужив основою для подальшої медійної творчості, завдяки чому образи сіно-американців неодмінно містять окремі риси Чарлі Чена. Другий канал зв'язку з божественним Пань-гу – це гіперболізована надмірна вага Анлауфа.

Хоча китайський міф не містить прямих вказівок на вагу Пань-гу, однак народна уява, як правило, зображає його товстим. Непрямою вказівкою на це є перший ієрогліф його імені – Пань (盘 [pán] – страва, тарілка, круглий) за значенням та вимовою співвідноситься з ієрогліфом 胖 [pàng] (товстий, гладкий).

Китайська міфологія актуалізується й у сценічній мовленнєвій діяльності наймолодшого сина Чарлі Чена. Дві згадані репліки, кожна з яких може передавати як позитивні, так й негативні емоції, винесені у назву двох глав, які становлять першу частину, алюзивно співвідносяться з двоїстою єдністю елементів інь та янь, які лежать в основі Всесвіту. Діалог з китайською космогонічною міфологією ведеться й у мовленні Анлауфа. Заключний абзац першої частини репрезентує розміркування щодо секретів приготування «чиліконкарне» – мексиканської страви, що готує Анлауф.

В мене є гарний чилі. В мене є гарне м'ясо для карне – філей. Але секрет гарного чилі кон карне не в чилі й не в карне, … а кон, сину. Гарний кон [9, с. 21].

Троїста структура страви повторює уявлення про будову всесвіту, викладену в «Даодецзіні» – «Дао породжує одне, одне породжує два, два породжує три, три породжує тьму речей». 道生一,一生二,二生三,三生万物 [17, 42 чжан, с. 90].

Згідно з традиційним тлумаченням, два – це першоелементи інь та янь, а три – по'єднання цих першоелементів у троїсту єдність з дао, яка стає основою для виникнення Всесвіту. Детальний опис інгредієнтів чиліконкарне, де вказано, що головний елемент цієї страви не перець (ян), не м'ясо (інь), а «кон» – сполучник з іспанської мови, який є омофоном та омонімом до англійського con, номінативне поле якого включає такі значення, як «взаємозв'язок» та «містифікація» – це приклад переосмислення складових традиційного китайського світогляду у новому, американському або навіть всесвітньому, контексті.

Характерною особливістю вступної частини є її «сконструйованість», як на сюжетному рівні, так й на рівні образної системи. Під виглядом розповіді про подорож китайського актора на Гаваї – у гості до старішого напарника та до місцевої китайської діаспори, в якій він користується неабиякою повагою, викладається міф про створення недіючого сіно-американського стереотипу та ведеться полеміка з попередньою традицією сіно-американської літератури.

Здійснений аналіз дозволяє говорити про інтермедійність та інтертекстуальність як основний інструментарій тематизації сіно-американської ідентичності. Принцип «додавання» (add on), покладений Ф. Чіном в її основу, дозоляє будувати цілісне світоуявлення, в якому сполучаються елементи класичної китайської та сучасної американської культури та літератури. Наявність феномену літературної творчості Ф. Чіна є переконливим доказом радикальної поліваленості та компаративності американської літератури кінця XX ст., особливостей, які потребують створення нових методик дослідження та розгляду у світовому, трансцивілізаційному контексті.

Список використаної літератури

1. Hollinger D.A. Postethnic America: Beyond Multiculturalism / D.A. Hollinger. – N.Y.: Basic Books, 1995. – 208 p.

2. Epstein M. Transculture: a broad way between globalism and multiculturalism / M. Epstein // The American Journal of Economics and Sociology. – 2009. – Vol. 68. – № 1. – P. 327–351.

3. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця XX поч. XXI століть у контексті культурного плюралізму / Н.О. Висоцька. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.

4. Батлер Дж. Гендерное беспокойство / Дж. Батлер // Антология гендерных исследований: сб. пер. – Минск: Пропилеи, 2000. – С. 297–346.

5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.

6. Ямпольский М. Память Тиресея: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский // http://lit-red.ru

7. Ильин И.П. Деконструктивизм. Постстурктурализм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.

8. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.

9. Chin F. Gunga Din Highway / F. Chin. – Minneapolis: Coffee House Press, 1994. – 404 p.

10. Lowe L. Immigrant acts: on Asian American Cultural Politics / L. Lowe. – Durham: Duke University Press, 1996. – 252 p.

11. Genette G. Paratexts. Thresholds of Interpretation / G. Genette. – Cambridge: Cambridge UP, 1987. – 427 c.

12. Sung B.L. Mountain of Gold / B.L. Sung. – New York: Macmillan, 1967. – 341 p.

13. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / Э.В. Саид. – СПб.: Русский Міръ, 2006. – 640 с.

14. 任力《三十六计》初探. – 中国谋略科学网, 2004. – 124–140 页。

15. Wong J.S. The Fifth Chinese daughter / J.S. Wong. – Seattle and London: University of Washington Press, 1950. – 246 p.

16. Chin F. Come All Ye Asian American Writers of the Real and the Fake / F. Chin. // Ono K. A. A companion to Asian American studies. – Malden: Wiley-Blackwell, 2005. – P. 133–150.

17. 老子 道德经。– 北京: 外语教学与研究出版社, – 1998. – 171页

В данной статье впервые в отечественном литературоведении осуществлен компаративный анализ образной системы романа Френка Чина «Хайвей Ганга Дина» в аспекте соотношения с китайским литературным каноном. В центре исследования – проблема своеобразия тематизации сино-американской идентичности, выявление универсальных стратегий и приемов тематизации гибридной идентичности. Анализ малоизученной проблемы интертекстной связи современного англоязычного литературного текста с китайской классикой позволяет увидеть новые смысловые измерения в романе Ф. Чина, обусловленные транскультурной поэтикой этого произведения.

Ключевые слова: китайско-американская гибридная идентичность, образная система, интертекстуальность, транскультурная поэтика.

This article is the first attempt in Ukranian comparative literature to research the novel. The main goal of the article is to analyze the peculiarity of representing Chinese-American identification. The analysis of poorly studied problem of intertextual correspondence between «Gunga Din Highway» and Chinese classics elucidates some new dimension of the transcultural poetics which is fundamental for the novel.

Key words: Chinese-American hybride identity, imaginary, intertextuality, transcultural poetics.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ ЛІТЕРАТУР

УДК 821.111(73)-311.4.09

Т.В. НАДУТА,
викладач кафедри порівняльної філології
східних та англомовних країн
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

КОНЦЕПТ «МОВЧАННЯ» ЖІНКИ У РОМАНІ ЕМІ ТАН «ДРУЖИНА КУХОННОГО БОГА» ТА У РОМАНІ ПЕРЛ БАК «СХІДНИЙ ВІТЕР: ЗАХІДНИЙ ВІТЕР»

У цій статті проведено порівняльний аналіз концепту мовчання у романах сіно-американської письменниці Емі Тан та американської письменниці Перл Бак. Метою аналізу було з'ясування природи мовчання китайської жінки у сучасній Америці та у Китаї на початку минулого століття. Встановлено, що, окрім соціальних та побутових причин, мовчання має більш глибокий характер, основною причиною якого є безумовний вплив багатовікових традицій Китаю, що передбачають чітко визначену модель жіночої поведінки. Символічним актом визволення жінки з-під гніту традиційних настанов є порушення мовчання та розповідь своєї історії.

Ключові слова: мовчання, норма поведінки, тематизація гендеру, традиційність, патріархальна система.

Мотив мовчання жінки, що зображено у літературному творі, є об'єктом аналізу феміністської літературної критики – саме так вважають редактори ґрунтовної праці з феміністської теорії «Рутледж-довідник з фемінізму та постфемінізму» (The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism, 2001). Критика фемінізму розрізняє декілька типів мовчання, як свідомо обраних людиною, так і нав'язаних обставинами. Мовчання – це відсутність голосу, слів або фраз, або навіть певних тем, які є забороненими (виходячи із власного розсуду або, навпаки, через чийсь наказ) до згадування. Мовчання може бути наслідком сорому, невідповідності чи зневіри; може мати соціальне або культурне підґрунтя; випливати із незнання мови. Для багатьох жінок мовчання є стратегією поведінки, способом уникнути болю, ухилитися від неприємних обставин, технікою протистояння горю, злості, сорому.

Першим до аналізу концепту мовчання у творчості Емі Тан вдався американський дослідник І.Д. Хантлі у ґрунтовній праці «Емі Тан: критичний супутник» («Amy Tan: A Critical Companion»), де запропонував дослідити роман письменниці «Дружина кухонного Бога» як подорож жінки від мовчання до набуття повнозвучного голосу за допомогою розказування історії. І.Д. Хантлі підкреслив, що його аналіз роману письменниці з точки зору критики фемінізму є лише «альтернативним» вектором у дослідженні художнього твору, оскільки «Feminist criticism is not a monolithic single approach to literary analysis or a rigidly codified methodology, but rather an attitude that derives from concern about social and cultural attitudes about and toward women» (критика фемінізму не є єдиним підходом до літературного аналізу або суворо систематизованою методологією, а є скоріш мето-

© *Т.В. Надута, 2011*

дом, що виникає через стурбованість питаннями соціального і культурного ставлення до жінки) [1, с. 99].

Доробок сіно-американської літератури насамперед має розглядатися як сукупність текстів, об'єднаних національно-формуючими темами, з притаманними мовними стратегіями та формальними рисами на тлі історичної динаміки, що пояснює її різноманітний характер. Сучасне західне літературознавство тяжіє до розглядання сіно-американської літератури у рамках масивного азійсько-американського канону, що на сьогодні становить окреме і самостійне поле для досліджень. Компаративні дослідження сіно-американської літератури, як наслідок, здебільшого зосереджувались на порівнянні гібридних літератур у рамках самого канону з метою його формування та визначення. Згідно з новими тенденціями у світовому літературознавстві, коли гібридна література перестає бути знаком мультикультуралізму і переходить на якісно вищий рівень транскультурного простору, назріває необхідність дослідження сіно-американської літератури з точки зору її унікальної поетики та художніх засобів. Оскільки, за визначенням В. Жирмунського, головною передумовою порівняльно-історичного дослідження різних літератур є ідея єдності та закономірності спільного процесу соціально-історичного розвитку людства, назріває необхідність до порівняння сіно-американської літератури зі світовою літературою з метою встановлення закономірностей літературних явищ сучасної епохи глобалізації.

Компаративний аналіз концепту мовчання у романі сіно-американської письменниці Емі Тан «Дружина кухонного бога» та романі американської письменниці Перл Бак «Східний вітер: західний вітер» дозволяє уникнути панівних стереотипів щодо «тематизації гендеру», характерних для азійсько-американського літературного канону, і виявити інші джерела, що спонукали письменниць до зображення мовчання жінки. Зокрема на специфічність втілення концепції мовчання у творчості Емі Тан звертає увагу російська дослідниця С.Г. Коровіна, яка говорить про безмовність для китайців як про «природне наслідування своєї традиційної етнічної культури», «нездатність виказати правду» [2], що стає причиною конфлікту та непорозуміння у творі. Таким чином, концепт мовчання жінки, який, будучи предметом до аналізу феміністської критики, є, крім того, однією із концепцій у даосизмі, надає можливості до специфічного аналізу роману з точки зору взаємодії культурних та гендерних факторів.

У центрі роману «Дружина кухонного бога» («The Kitchen God's Wife», 2001) – мотив мовчання між Вінні Луї (китайське ім'я Цзян Вейлі) та її дочкою Перл. Протягом майже сорока років Вінні страждає від свого мовчання, що є продуктом її виховання, наслідком образливого шлюбу і результатом її сорому. Як і більшості китайських жінок свого покоління у Китаї, мовчання було нав'язане жінці її культурою. Молода жінка, на кшталт Вейлі, слідує «Трьом Покорам та Чотирьом Чеснотам» – кодексу поведінки, якого мали притримуватися китайські жінки, починаючи з І ст. н. е. до ХХ ст., а саме: Три Покори приписували жінці коритися своєму батькові до заміжжя, своєму чоловікові після заміжжя та своєму старшому синові після чоловікової смерті; Чотири Чесноти наказували жінці бути цнотливою, її розмови мали бути ввічливими, манери витонченими, а вільний час мав проводитися у вдосконаленні мистецтва шиття та ткацтва.

Обмежена кодексом поведінки традиційного Китаю, Цзян Вейлі старанно привчає себе думати лише про потреби та бажання чоловіка, Вень Фу, нехтуючи при цьому власними. Протягом довгих воєнних років Вейлі сумлінно виконує обов'язки матері і дружини, витрачає гроші зі свого приданого на купівлю делікатесів, аби задовольнити друзів Вень Фу, підкоряється насильству чоловіка над її тілом, терпить його глузування і звинувачення. На початку шлюбу дівчина виказує свою природну натуру і намагається протистояти утискам чоловіка, але після численних нападів з боку Вень Фу вона вчиться все обмірковувати і обирає покірне мовчання. Вінні розповідає Перл, як вона була вихована *«never to criticize men or the society they ruled, or Confucius» (ніколи не осуджувати чоловіків або суспільство, яким вони керують, або Конфуція*) [3, с. 326]. Вейлі обирає мовчання, коли молода служниця їх дому звільняється з роботи, хоча знає, що причиною є постійне ґвалтування дівчини її чоловіком. Смерть двох синів, а також наступні вагітності Вейлі, які жінка свідомо переривала, призводили її до ще більш глибокого болісного мовчання. Принижена і пригнічена, Вейлі згодом залишає Китай і переїздить до Америки, удруге виходить заміж та народжує

дочку Перл, але її мовчання залишається з нею. Через великий сором і біль жінка не здатна нікому розповісти правду про своє минуле.

Мовчання, до якого вдається Перл, не має глибокого та болісного характеру мовчання її матері, воно є способом приховування своєї хвороби, розсіяного склерозу, від Вінні. На відміну від матері, що намагається приховати минуле, Перл, власне, заперечує теперішнє. Мовчання між Перл і її чоловіком Філом набуває форми заперечення хвороби, про яку вони лише зрідка згадують як про «медичний стан». Незважаючи на те, що Перл сама довкола себе створила тишу, її дратує, що чоловік так просто погоджується вдавати, що їх життя проходить, як і раніше. Сама жінка мучиться від тиші, не в змозі виповісти свої потреби чи причини її розладів: *«…it hits me the hardest: I have this terrible disease and I've never told her» (…це найболючіше: я маю цю жахливу хворобу і я ніколи не розповідала їй [матері] про це)* [3, с. 26]. Тягар від відчуття ізольованості від власного чоловіка підсилюється неспокоєм жінки від того, що вона має зберігати таємницю від власної матері протягом кількох років. Мовчання Перл позбавляє її емоційної підтримки від двох найближчих людей. Окрім того, Перл відчуває провину перед матір'ю, бо та залишається єдиною, хто не знає про хворобу дочки.

Для Вінні акт порушення мовчання є складним процесом, бо її мовчання має двояку природу. У минулому на традиційних теренах власної країни жінка була змушена мовчати через свою стать; у її американському сьогоденні вона змушена замовчати через свій стан іммігрантки у домінуючому американському суспільстві. Нездатність Вінні промовити свою історію, полягає не тільки у соромі, який залишається з жінкою з часів її першого шлюбу, але й у тому, що відчуває неуважність оточуючого суспільства до своєї особи. Навіть Перл час від часу робить матері зауваження стосовно неправильної англійської, тому жінка відчуває себе безсилою в англомовному середовищі, що ще більше підсилює її бажання до замовчування правди.

Розповідання історії – це стратегія, що використовує Вінні, аби досягти свого минулого та набути голосу. Вінні починає свою промову до Перл, вона надає форми своїм відчуттям і таким чином аналізує критичні події минулого, що змінили її, навчили бути мовчазною: *«Can you imagine how innocent I was, how strong my innocence?» (Чи можеш ти уявити, якою я була наївною, якою великою була моя наївність?)* [3, с. 187] – каже вона, коли завершує розповідь про своє весілля. За допомогою розповіді Вінні розмірковує над трансформаціями, яких зазнала на кожному етапі свого подальшого шлюбу. Основне завдання, що стоїть перед Вінні, – це, насамперед, відбудувати власне «я», яке сумлінно замовчувалося донині. Шляхом розповідання історій Вінні реконструює своє минуле і перетворює його на образ спроможності людського духу встояти на противагу обставинам. Як наслідок, минуле постає не тільки як трагедії і втрати, а також як свідчення власної сміливості і внутрішньої сили. Заохочена чесною і відвертою розповіддю матері, Перл знаходить у собі сміливість виповісти свій власний секрет. Жінки відкривають душу одна одній, тому тепер Перл не одна у своїй боротьбі із хворобою.

Символічним актом порушення мовчання розпочинається і роман Перл Бак «Східний вітер: західний вітер». Роман має розповідну форму монологу, у якому головна героїня Квей-лань звертається до авторки: *«These things I may tell you, My Sister» (Ось що я маю розповісти тобі, Сестро)* [4, с. 3]. Факт порушення мовчання героїнею на рівні із набуттям голосу героїнь «Дружини кухонного бога» свідчить про визволення жінок із тенет культурного пригнічення та набуття власної ідентичності.

Перл Комфорт Бак – американська письменниця, що протягом тривалого часу мешкає і виконує просвітницьку роботу в Китаї. Творчість Перл Бак прийнято розглядати за межами сіно-американського канону, для вітчизняного літературознавства постать письменниці залишається невідомою (виняток становлять праці проф. В.І. Ліпіної [5]). Американське літературознавство визнає її американською письменницею, хоча на теренах Китаю її вважають китайським автором. В основі роману «Східний вітер: західний вітер» («East wind: West wind», 1930) лежить історія життя китаянки Квей-лань, що намагається призвичаїтися до західних канонів поведінки жінки у суспільстві і тим самим порушує питання стосовно китайського інституту суспільства у цілому.

Роман зображує події 20–30-х років ХХ ст. у Китаї, той самий період – минуле героїні Вінні Луї, про яке вона розповідає дочці Перл, – описаний у романі Емі Тан «Дружина кухонного Бога». В обох романах події розгортаються у заможних родинах, що належать до середнього класу суспільства, наскрізною темою їх є статус жінки. Таким чином, про долю китайської жінки в Америці і Китаї пишуть письменниці, що належать до різних культур.

Квей-лань виховується згідно з китайською моделлю «досконалої дружини», однак жінка зневіряється у собі, коли її чоловік, що здобув освіту на Заході, не знаходить привабливими ні мовчазну покірність дружини, ні її маленькі забинтовані стопи. Щоб здобути кохання чоловіка, Квей-лань відмовляється від своїх традиційних цінностей та намагається слідувати феміністичним ідеям, що чоловік привіз із Заходу. Сюжет роману висвітлює реальні події в Китаї у 20-х роках, коли більшість китайських інтелектуалів, переважно чоловіків, починають свідомо приймати західні концепції світобачення. Як зауважують критики Дзе Тхао (Jie Tao) та Джен Біцзюнь (Zheng Bijun), на той час поширеною стає ідея про те, що статус жінки є відображенням сили нації, тому історія і теорія фемінізму починають сміливо впроваджуватися на теренах Китаю [6, с. 53]. Таким чином, статус жінки у Китаї на цьому етапі розглядається не як індивідуальне питання, а скоріше, як показник модернізації китайського суспільства. На тлі подібних соціально-політичних обставин історія Квей-лань не є їх прямим відголосом, а болісним процесом зміни молодої традиційної китайської жінки.

Першої шлюбної ночі чоловік промовляє до неї: *«You have been forced into this marriage as much as I have. . . .Yet now that we are alone we may create our life according to our own desires. For myself, I wish to follow the new ways. I wish to regard you in all things as my equal. I shall never force you to do anything. You are not my possession–my chattel» (Ти так само, як і я була змушена вступити до шлюбу … Однак тепер, коли ми самі, ми можемо утворювати наше життя згідно з нашими власними бажаннями. Щодо мене, я хочу дотримуватися нових шляхів. У всіх речах я хочу ставитися до тебе як до рівної. Я ніколи не змушуватиму тебе робити щось. Ти не моя власність – не мій раб)* [4, с. 31]. Вражена, Квей-лань не здатна зрозуміти зміст чоловікових слів, натомість вона питає себе: *«I equal to him? But why? Was I not his wife? If he did not tell me what to do, then who would? Was he not my master by law? No one had forced me to marry him–what else could I do if I did not marry? And how could I marry except as my parents arranged it? Whom could I marry if not the man whom I had been betrothed all my life?» (Я рівна йому? Але чому? Хіба я не його дружина? Якщо не він казатиме мені, що робити, то хто? Хіба не він – мій законний хазяїн? Ніхто не змушував мене одружуватися з ним – що ще я мала зробити, як не одружитися? І як я могла одружитися, коли б мої батьки не влаштували цього? З ким я могла б одружитися, як не з тим чоловіком, кому я була засватана все своє життя?)* [4, с. 31]. Квей-лань інтерпретує слова чоловіка по-своєму і вирішує, що є небажаною для нього, тому відчуває тільки муку й біль.

Чоловікові ідеали щодо рівності є незбагненними для Квей-лань, бо суперечать досвіду всього її життя. Аби задовольнити чоловікові бажання, Квей-лань через силу зважується розбинтувати свої ноги. Під тягарем не тільки фізичного, але й душевного болю, жінка врешті-решт, усвідомлює, що чоловікові насправді цікаві тільки її зовнішні зміни, він як і раніше не чує її. Наслідуючи традиційну поведінку, жінка обирає єдиний правильний, на її думку, вихід – сприймати бажання чоловіка за свої. У результаті ніхто із подружжя насправді не розуміє один одного: чоловік, впевнений, що вони порозумілися, лише примушує Квей-лань до іншої форми підпорядкування. Квей-лань залишається наодинці у своїй боротьбі між традиційним китайським патріархатом та імперським патріархатом під псевдонімом «західного фемінізму».

Замовчування у романі також простежується в інших сюжетних лініях. Квей-лань фактично залишається лише стояти осторонь і мовчати, коли її чоловіка відвідують приятелі, які здобули освіту на Заході, і вони розмовляють між собою виключно англійською. Схожа ситуація відбувається, коли додому повертається брат Квей-лань із своєю дружиною-американкою. Розмова знову ведеться виключно англійською мовою: *«I and my son, we are the only Chinese among us…I and my son, we do not understand them» (Я і мій син, ми єдині китайці серед всіх … Я і мій син, ми не розуміли їх)* [4, с. 151]. Тут певна аналогія може бути проведена із Вінні у романі «Дружина кухонного бога», що також обирає мовчання, боя-

чись своєї недосконалої англійської. Перл Бак демонструє, як жінка-китаянка знову змушена мовчати і переносити страждання, авторка також підкреслює жалюгідність ситуації – коли освічені китайці намагаються просто повісити на себе ярлик чогось іноземного, відмовляючись від китайського минулого і цінностей та безумовно приймаючи все західне.

Таким чином, природа мовчання у романах сіно-американської письменниці Емі Тан та американської письменниці Перл Бак, у першу чергу, має соціально-культурне підґрунтя, пов'язане із традиційністю китайської патріархальної системи. Перл Бак, як очевидець культурно-історичних подій у Китаї початку минулого століття, порушує питання стосовно китайського інституту суспільства у цілому. Факт повернення Емі Тан до історичних реалій свідчить про тяжіння авторки до зображення багатовікових традицій, що лишаються закарбованими у свідомості сіно-американки.

Список використаної літератури

1. Huntley E.D. Amy Tan. A Critican Companion / E.D. Huntley. – London-Connecticut: Greenwood Press Westport, 1998. – 168 p.

2. Коровина С.Г. Особенности употребления символа в творчестве американской писательницы китайского происхождения Эми Тань / С.Г. Коровина // http://vladivostok.com/speaking_in_tongues/tan3.html

3. Tan Amy. The Kitchen God's Wife / Tan Amy. – NY: Ivy Books, 1991. – 532 p.

4. Buck Pearl S. East Wind: West Wind / Buck Pearl S. – London: Methuen, 1995. – 288 p.

5. Липина В.И. «Китайская жемчужина» американской литературы: феномен творчества Перл Бак / В.И. Липина // Англістика і американістика: зб. наук. праць / гол. ред.: А.І. Анісімова, Т.М. Потніцева. – Д.: Вид-во ДНУ ім. О. Гончара. – 2011. – Вип. 8. – С. 115–118.

6. Tao Jie. Holding Up Half the Sky: Chinese Women Past, Present, and Future / Jie Tao, Zheng Bijun, and Shirley L. Mow, eds. – NY: Feminist Press. Warren, Kenneth W, 1993. – 313 p.

7. The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism / ed. by Sarah Gamble. – NY; London: Routledge Taylor and Francis Group, 2001. – 389 p.

В данной статье проведен сравнительный анализ концепта молчания в романах сино-американской писательницы Эми Тан и американской писательницы Перл Бак. Целью анализа было установить природу молчания китайской женщины в современной Америке и в Китае начала прошлого века. Установлено, что, помимо социальных и бытовых причин, молчание имеет более глубокий характер, основной причиной которого является безусловное влияние многовековых традиций Китая, которые предусматривают четко обозначенную модель поведения женщины. Символическим актом освобождения из-под гнета традиционных установок является нарушение молчания и рассказывание своей истории.

Ключевые слова: молчание, норма поведения, тематизация гендера, традиционность, патриархальная система.

The article focuses on comparative analysis of the concept of silence, expressed both in the novel of the Chinese-American writer Amy Tan and in the novel of the American writer Pearl Buck. The task of the analysis was to determine the nature of silence of a Chinese woman both in modern America and in China at the beginning of the previous century. The author demonstrates that apart from social and everyday backgrounds, the nature of silence is much more complex. The reason for silence comes mainly from the undoubted influence of centuries-long Chinese traditions, which provide a woman with strictly determined behavioral pattern. The symbolic act of release from the oppression is understood as breaking of the silence and telling one's personal story.

Key words: silence, behavioral pattern, gender themes, traditionality, patriarchal system

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 811. 161.373

В.В. ЗИРКА,
доктор филологических наук,
профессор кафедры английской филологии и перевода
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля

РЕКЛАМНЫЙ ТЕКСТ И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

В статье рассматривается одно из воплощений рекламы – рекламные тексты, с помощью которых выражается все то, для чего осуществляется рекламная коммуникация. Отмечается, что рекламный текст как носитель и выразитель информации реализует намерение адресанта манипулировать сознанием потребителя, продвигая рекламный продукт любыми лингвистическими средствами.

Ключевые слова: рекламный текст, стилевой регистр, стилевая реалия, нелингвистические и лингвистические признаки рекламного текста.

Описывая рекламу в терминах лингвистических понятий текста и определяя ее (рекламу) как текст [9], попытаемся выделить специфические черты, характерные именно для рекламного текста (РТ), что связано и с определением его места в системе пяти традиционных основных функциональных стилей русского языка – в этом заключается *цель данной статьи*. Ученые отмечают, что все признаки речи, которыми различаются функциональные стили, обусловлены не только возможностями языковой системы, но и экстралингвистическими факторами. Функционально-стилистические исследования невозможны без учета последних, ибо речь идет не только о системно-структурном аспекте, но и о функциональной стороне языка. Изучение экстралингвистических факторов помогает вскрыть и объяснить закономерности функционирования языка, определить речевую системность стилей [12, с. 163–217].

Отметим, что учет указанных факторов позволяет лингвистам изучать не только функциональные стили в отдельности, но и выделить так называемые регистры. Регистр квалифицируется как «разновидность языка, отличающаяся от других использованием в условиях определенного социального контекста» [23, с. 68]. Различия между регистрами не считаются абсолютными, большинство из них носит относительный характер. И люди зачастую не осознают, какой регистр (слова из каких регистров) они используют для общения.

Поэтому стандарты регистра можно легко нарушать, что особенно характерно для регистра рекламы, который рассматривается исследователями через призму следующих дихотомий: разговорный – формальный, простой – сложный, церемониальный – повседневный, личностный – беспристрастный. Для первых двух оппозиций ученые-лингвисты дают однозначный ответ: регистр рекламы, бесспорно, является *разговорным и простым* по сравнению с другими. В оппозиции церемониальный – повседневный реклама размещается посередине, так как церемониальность преподнесения рекламного материала вполне может сочетаться с повседневным характером использования того или иного товара. То же самое можно сказать и о дихотомии личностный – беспристрастный [23].

Сходное описание регистра рекламы дают Д.Э. Розенталь и Н.Н. Кохтев, выделяя такие его особенности:

© *В.В. Зирка, 2011*

– каждая реклама конкретна, то есть имеет задачу привлечь внимание к товару с целью его покупки потребителем;

– максимальное наличие в рекламном тексте доказательности и четкого построения в оформлении мыслей;

– краткость и лаконичность рекламного послания (рекламной идеи);

– оригинальность, достигаемая путем выбора экспрессивных языковых средств;

– приоритетность функций информации и убеждения;

– грамотность рекламного текста, не допускающая различного рода речевых аномалий и того, что может вызвать неприязнь у потребителя;

– данный критерий может не соблюдаться, если создателям рекламного текста требуется пренебречь грамотностью ради создания повышенной экспрессии [19, с. 10].

Таким образом, выделяя основные особенности рекламного текста, ученые подчеркивали наличие самостоятельной стилевой реалии в рекламном тексте. Вместе с тем они не нашли ему особого места в системе пяти основных функционально-стилевых разновидностей русского языка, считая, что реклама в зависимости от своей направленности находится конкретно в рамках того или иного стиля.

Л.В. Лебедева также подчеркивала сильное воздействие на язык рекламы всех стилевых разновидностей языка, но выделила при этом особенные стилеобразующие факторы рекламы [14, с. 25]:

1. С привлечением внимания связан волюнтативный стилеобразующий фактор. Главная особенность его функционирования в рекламном тексте – содержание побуждения, как эксплицитного, так и имплицитного. В активизации данного фактора помогает, например, прием соучастия, часто встречаюшийся в рекламных текстах:

ФИЛИПС. Изменим жизнь к лучшему.

Реклама фирмы «Найк»: Nike – Just do it.

2. Высока роль эмотивного стилеобразующего фактора, который предполагает присутствие в рекламном тексте эмоционально окрашенных слов в большом количестве:

Кофе «Якобс». Бесподобный аромат.

Реклама водки АБСОЛЮТ: Absolut – Absolut Moscow, Absolut autumn, Absolut spring.

Апеллятивный стилеобразующий фактор выражается в создании престижности данного рекламного высказывания и включает в себя различные стилистические приемы.

Корм для собак «Педигри». Рекомендации лучших собаководов.

Реклама фирмы UNITED TECHNOLOGY: THE GREAT AMERICAN ROMANCE – БОЛЬШОЙ АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНС.

Большинство исследователей, опираясь на анализ бурно развивающейся в последние годы рекламной деятельности и, разумеется, рекламных текстов, пришли к выводу о выделении языка рекламных текстов в особую подсистему в рамках все же публицистического стиля, учитывая то, что именно для публицистического стиля характерны две функции языка: информирующая и воздействующая, столь ярко проявляющиеся на уровне рекламы.

Правомерность приложения понятий функциональной стилистики к языку рекламы обусловлена возможностью применения тех же критериев, которые используются при выделении прочих функциональных разновидностей русского языка, а именно критериев экстралингвистической обусловленности и внутреннего структурного и содержательного единства [6].

Опираясь на исследование Т.Н. Лившиц прагмалингвистических аспектов рекламы, мы констатируем, что подстиль языка рекламы поддается системному описанию, поскольку для него характерна достаточно узкая сфера использования, однозначность функций и наличие определенных средств выражения [17, с. 123]. В силу этого четкому описанию поддается и каждый из компонентов, входящих в структуру рекламного текста. Думается, что такое описание следует изучать не только по причине его организации в оригинальный подстиль со своими отличительными особенностями, но и исходя из той роли, которую играет реклама в современном обществе.

Между тем, любой функциональный стиль существует, по мнению некоторых ученых, лишь как совокупность жанров [5, с. 111]. В реальной же действительности тексты, маркированные по своей принадлежности к сфере рекламы, то есть обладающие специфически-

ми признаками подстиля языка рекламы, существенно различаются в тематическом, композиционном и стилистическом плане, что позволяет говорить о наличии жанровой дифференциации в рамках подстиля языка рекламы.

Приведем только те классификации, которые, так или иначе, касаются предмета нашего рассмотрения. Так, Л.В. Лебедева [14, с. 34] предложила следующую классификацию разновидностей рекламных текстов: объявление; заметка; статья; корреспонденция; интервью; репортаж; рецензия; зарисовка. Всем этим разновидностям присуща яркая прагматическая и социальная направленность, что роднит регистр рекламы с языком газеты. Однако реклама обладает четкой прагматической интенцией – побудить адресата купить рекламируемый товар или воспользоваться услугой.

Однако ни Л.В. Лебедевой, ни другими исследователями не рассматривались заголовки и рекламные слоганы как разновидности рекламного текста в связи с почти полным отсутствием таковых в русском языке советской эпохи, в обществе с социалистическим укладом экономики. Хотя, по нашему мнению, все сказанное выше относится и к этой разновидности рекламного текста с той лишь разницей, что слоган, условно являющийся автономным резюме рекламного сообщения, воздействующим на широкие слои потребителей, имеет дело только с четырьмя из пяти функциональных стилей русского языка. Лишь в единичных случаях в слогане могут встретиться термины, заимствованные из научного стиля.

Е.В. Шамсутдинова предлагает самую простую жанровую классификацию рекламы: по критерию способа контакта участников коммуникации – короткая реклама (малый жанр), рекламное объявление (средний жанр) и рекламная статья (крупный жанр) [22, с. 9]. Короткую рекламу представляет собой товарный знак, слоган, либо короткую фразу. Нам представляется, что слоган, в комбинации с товарным знаком образующий короткую рекламу, наиболее экспрессивно выражает все основные особенности рекламного жанра. При этом анализ русскоязычного слогана представляется нам невозможным без выделения основных особенностей рекламного текста в целом.

Исследователями коммуникативной стороны текста отмечается, что в современной лингвистике, как правило, «анализируются лишь тексты больших размеров, и основные усилия лингвистов направлены прежде всего на выявление средств связности, которые обеспечивают недвусмысленное построение большого текста» [20, с. 90]. При функциональном, деятельностном подходе, предполагающем обязательный учет фактора человека, создающего и воспринимающего текст коммуникативной ситуации, ни характер структуры текста, ни даже его размеры не являются основополагающими факторами, определяющими статус текста как такового. Они характеризуют лишь тексты, созданные для определенных типов коммуникативных ситуаций.

Условно специфические признаки рекламного текста можно разделить на две группы: нелингвистические (прагматические, психологические, рыночные) и лингвистические (синтаксические, семантические и стилистические).

Одна из главнейших нелингвистических особенностей заключается в своеобразии рекламной ситуации, которая как бы диктует особые условия порождения рекламного текста. По мнению Е.Г. Семенова [21, с. 3], каждый составитель рекламного текста приходит к РТ через моделирование обычного информационного текста, а потребитель рекламного сообщения, соответственно, проделывает обратную операцию.

Специфика порождения РТ предполагает вместе с вышеизложенным и широкое использование экспрессивно окрашенных единиц для более сильного манипулирования сознанием потребителя. Делается это по причине того, что в языке рекламы существует так называемая «щель между семантической репрезентацией предложения и мыслью, которую намеревается изложить автор» [24, с. 15].

Рекламный текст не может не учитывать и исключительно экстралингвистических факторов, а именно требований, которые предъявляют к составлению рекламного текста рекламные агентства и заказчики рекламной продукции. Вот перечень рыночных характеристик, который предлагается соблюдать авторам рекламных материалов:

– определение товара (его торговое наименование, товарный знак, символика, информация юридического характера);

– упаковка (ее размеры, форма, оформление, маркировка, средства защиты от подделки);

– свойства товара (что определяет товар, как он действует, что ценного в нем содержится и т. д.);

– эффективность товара;

– образ товара (как он воспринимается окружающими, что нравится и не нравится потребителям в данном товаре, является ли этот товар предметом роскоши или, наоборот, первой необходимости);

– срок годности товара;

– информация о конкурентах;

– способ изготовления [4, с. 74].

Исследователи рекламы выделяют ряд факторов, которые определяют действенность рекламы. К ним относятся интенсивность раздражителя, его уникальность, движение, повторяемость, прежний опыт людей, создающий соответствующие установки на восприятие той или иной информации [13, с. 11].

В этом отношении представляет интерес связь проблемы порождения рекламного текста с лингвострановедческой теорией слова. Являясь средством массовой коммуникации, реклама опирается на условия тождественности лексических фонов и фоновых знаний как информатора, так и принимающего информацию. На основании этого З.И. Комарова выделила пять основных типов фоновых знаний и лексических фонов:

– общечеловеческие (голубь – символ мира);

– страноведческие (например, в рекламе на Индонезию запрещены изображения свиней; на Индию – коров, обезьян; на Саудовскую Аравию – женщин);

– национальные (волк для киргиза – символ доброго, храброго);

– региональные (береза – символ европейской части России);

– социально-групповые (фотографии красивых детей в рекламах для женщин. Фотографии женщин в рекламах для мотоциклистов-любителей) [13, с. 11–12]. Из указанного следует, что реклама как особый вид социальной информации охватывает практически все сферы политической, культурной, экономической, социальной жизни и быта.

В силу особенностей порождения рекламного текста, по мнению И.А. Бисько, структурно изменяется и его иерархия, придающая рекламному сообщению строго определенный смысл. Прагматика в этой иерархии занимает главенствующее место по сравнению с семантикой и синтаксисом [3, с. 13]. Феномен стилистической связности РТ как целостной единицы коммуникации предполагает взаимодействие стилистических примет элементов РТ в рамках коммуникационно-прагматической ситуации и характеризуется широким проникновением в его стилистический потенциал элементов различных функциональных стилей, о чем говорилось ранее.

На основании этого В.И. Карасик определяет рекламный текст как целостное речевое образование, содержащее прагматический эффект, открыто выраженную модальность отправителя речи и фактуальную информацию об объекте речи. Среди специфических особенностей РТ исследователь выделяет следующие:

– свернутость, то есть способность реципиента охватывать текст одним взглядом;

– дополнительность, то есть РТ зачастую конкретизирует либо графическое, либо видеоизображение;

– сигнальность, то есть в РТ выделяется фраза с высоким эффектом воздействия, которая выражает модальность всего текста (такой фразой может являться слоган);

– иерархичность, то есть РТ может содержать информацию нескольких порядков важности;

– оценочность, то есть в РТ подчеркиваются достоинства рекламируемого товара;

– инструктивность, то есть в РТ указан механизм действий покупателя [10, с. 13].

Своеобразным представляется подход к прагматической направленности рекламных текстов В.И. Говердовского, который подразделяет тексты этого рода согласно воздействию на потребителя на две группы – напоминающие и убеждающие. В психологическом отношении, как отмечает исследователь, они отличаются тем, что у первых преобладает рациональное содержание, а у вторых – эмоциональное [7, с. 24].

В языковом аспекте тексты напоминающего характера составляют совокупность информем – лексических единиц, являющихся носителями только рациональной информации. Совокупность информем в РТ необходима для констатации и передачи интеллектуального содержания с целью осведомления потребителя без специальной установки на регуляцию его поведения.

В РТ убеждающего характера наряду с информемами требуется наличие коннотем – лексических единиц, имеющих доминирующее эмоциональное содержание и предназначенных для регуляции поведения человека, причем коннотемы могут присутствовать в рекламном тексте на разных уровнях языка. Одна из основных закономерностей словконнотем проявляется в том, что их воздействующая сила обратно пропорциональна их частотности. Об этом в 60-х гг. говорил А.А. Леонтьев [15], который назвал этот феномен явлением вербальной сатиации, то есть потерей или стиранием значения того или иного слова при его частом употреблении. Мерой ценности РТ, по мнению В.И. Говердовского, является его результат, а степень воздействия РТ на психику и поведение людей, по нашему мнению, достигается за счет манипуляции сознанием потребителя с помощью прагматической силы слов [9].

В меньшей мере исследователи обращали внимание на лингвистические характеристики рекламного текста. Говоря о его синтаксических особенностях, в первую очередь необходимо отметить максимальное сжатие и концентрацию информации, что способствует преобладанию в рекламном тексте простейших синтаксических структур. По мнению О.Н. Кныша, в этой связи такого рода предложения получают дальнейшее развитие, включая в свой состав различные осложняющие компоненты, то есть основное номинативное ядро распространяется разного рода детерминантами [11, с. 16–17].

В текстах русскоязычной рекламы 90-х гг., по мнению В.Л. Музыканта, возросло количество парцеллированных и присоединительных конструкций. При этом отмечается, что рекламисты-практики все больше вникают в экспрессивную характеристику парцелляции, при которой содержание рекламного высказывания реализуется не в одной, а в двух или нескольких интонационно-смысловых единицах, следующих одна за другой после графического оформления законченного предложения [18, с. 159].

В отличие от синтаксиса семантика в рекламном тексте более эксплицитно выражает план содержания. По мнению Р. Барта, главная задача составителя рекламного текста заключается в выборе оптимальной формы взаимодействия между образом (имиджем) и рекламной идеей (посланием) [2, с. 25]. В семантике рекламного текста, помимо языковой информации, содержится графическая ее репрезентация и рисунок, то есть то, что обозначается термином «лингвовизуальный коммуникативный комплекс». Все это свидетельствует о главенствующей, но не всегда определяющей роли текста в рекламном послании.

По этой причине возникает необходимость использования собственно рекламных словосочетаний и словоупотреблений, которые закрепляются за тем или иным рекламным текстом для придания ему большей экспрессивности. Показательными выглядят списки наиболее часто употребляемых слов жанра рекламы, составленные А.А. Леонтьевым [16], Дж. Личем [23], В.В. Зиркой [9] на материале русского и английского языков. Такие слова прямо или косвенно отражают потребности покупателей и, несмотря на кажущуюся стертость значений, их употребление оправдано функциональной целесообразностью и эффективностью. Повышенная употребляемость ключевых слов, на наш взгляд, ведет к сочетанию с новыми словами и к функционированию этих лексем в новых значениях, что выражается в изменении первоначального значения.

Помимо стирания значений, происходящих при функционировании рекламных текстов, налицо и «улучшение» значений товарных знаков, обозначающих рекламируемые предметы. Реклама делает этот длительный, по лингвистическим меркам, процесс более стремительным. В словосочетаниях этому способствуют прилагательные с престижной коннотацией: *всеобщий, первый, престижный, бесплатный, двойной, революционный, благородный, тонкий, оригинальный, гигантский* и т. д., в английском языке – *latest; magic; miracle; outstanding; powerful; professional; profitable; proven; selected; sensational; special; successful; superior; terrific; tremendous; unique* и под.

По мнению М.К. Антоновой, определяющим фактором рекламы является ее локализация и расчет на подсознательное восприятие информации номинативного типа [1, с. 6]. При более частом повторении рекламного текста интенсифицируются больше всего специфические особенности товара, нежели весь товар в целом. Как отмечает один из исследователей коммуникативной стороны текста Н.И. Жинкин, ассоциации, появляющиеся у человека, можно представить в виде бинарных файлов: часть – целое, общее – специальное, деятель – действие, понятие – типичный признак понятия [8, с. 26–28].

Таким образом, реклама, рекламный текст имеют полифонизм содержательный, полифонизм структурный, который может стать предметом специального исследования.

Список использованной литературы

1. Антонова М.К. Имплицитная семантика рекламного текста / М.К. Антонова // Внешнеторговая промышленная реклама и рекламная направленность технической документации. – Челябинск: ЧГУ, 1985. – С. 5–12.

2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика; пер. с франц. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Костикова / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

3. Бисько И.А. К прагматике рекламного текста / И.А. Бисько // Внешнеторговая промышленная реклама и рекламная направленность технической документации. – Челябинск: Знание, 1985. – С. 13–14.

4. Бове К. Современная реклама / К. Бове, У. Арене. – Тольятти: Довгань, 1995. – 667 с.

5. Богословская А.Н. К проблеме соотношения газетных заголовков и жанра / А.Н. Богословская, Е.А. Полтавская // Функциональная стилистика: Теория стилей и их языковая реализация. – Пермь: ПГУ, 1988. – С. 111–114.

6. Васильева А.Н. О целостном комплексе стилеобразующих факторов на уровне макростилей / А.Н. Васильева // Функциональная стилистика: Теория стилей и их реализация. – Пермь: ПГУ, 1986. – С. 3–12.

7. Говердовский В.И. О трех закономерностях эффективности слов в рекламном тексте / В.И. Говердовский // Внешнеторговая промышленная реклама и рекламная направленность технической документации. – Челябинск: Уральск. дом науч.-техн. пропаганды, 1985. – С. 24–25.

8. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи / Н.И. Жинкин // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6. – С. 26–38.

9. Зирка В.В. Манипулятивные игры в рекламе: лингвистический аспект / В.В. Зирка. – Изд. 2-е, испр. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009.

10. Карасик В.И. Модальность рекламного текста / В.И. Карасик // Внешнеторговая промышленная реклама и рекламная направленность технической документации. – Челябинск: Уральск. дом науч.-техн. пропаганды, 1985. – С. 15–16.

11. Кныш О.Н. Синтаксические особенности рекламных текстов / О.Н. Кныш // Внешнеторговая промышленная реклама и рекламная направленность технической документации. – Челябинск: Уральск. дом науч.-техн. пропаганды, 1985. – С. 16–17.

12. Кожина М.Н. Стилистика русского языка / М.Н. Кожина. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.

13. Комарова З.И. Лингвострановедческая теория слова и реклама / З.И. Комарова // Внешнеторговая промышленная реклама и рекламная направленность технической документации. – Челябинск: Уральск. дом науч.-техн. пропаганды, 1985. – С. 11–12.

14. Лебедева Л.В. Особенности функционирования языка в печатной рекламе: автореф. дис. … канд. филол. наук / Л.В. Лебедева. – М., 1981. – 19 с.

15. Леонтьев А.А. Признаки связности и цельности текста / А.А. Леонтьев // Смысловое восприятие речевого сообщения в условиях массовой коммуникации. – М.: МГУ, 1976. – С. 46–48.

16. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность / А.А. Леонтьев. – М.: Наука, 1969. – 338 с.

17. Лившиц Т.Н. Реклама в прагмалингвистическом аспекте / Т.Н. Лившиц. – Таганрог, 1999. – 190 с.

18. Музыкант В.Л. Теория и практика современной рекламы / В.Л. Музыкант. – М.: Евразийский регион, 1998. – Ч. 1. – 400 с.

19. Розенталь Д.Э. Язык рекламных текстов: учеб. пособие / Д.Э. Розенталь, Н.Н. Кохтев. – М.: Высшая школа, 1985. – 399 с.

20. Сахарный Л.В. К основаниям теории текстов-примитивов / Л.В. Сахарный // Деривация и семантика. Слово – предложение – текст. – Пермь: ПГУ, 1986. – С. 90–91.

21. Семенов Е.Г. Моделирование и порождение рекламного текста / Е.Г. Семенов, И.З. Постоловский, И.А. Улицкая // Внешнеторговая промышленная реклама и рекламная направленность технической документации. – Челябинск: Уральск. дом науч.-техн. пропаганды, 1985. – С. 3.

22. Шамсутдинова Е.Л. Некоторые способы интенсификации экспрессивности в англоязычных рекламных текстах: автореф. дис. … канд. филол. наук / Е.Л. Шамсутдинова. – Нижний Новгород, 1992. – 16 с.

23. Leech G. English in Advertising / G. Leech. – London; New York, 1966. – 298 p.

24. Tanaka K. The pragmatics in Advertising / K. Tanaka. – Tokyo; New York, 1995. – 194 p.

У статті розглядається одне із втілень реклами – рекламні тексти, за допомогою яких виражається все те, для чого здійснюється рекламна комунікація. Відзначається, що рекламний текст як носій інформації реалізує намір адресанта маніпулювати свідомістю споживача, просуваючи рекламний продукт будь-якими лінгвістичними засобами.

Ключові слова: рекламний текст, стильовий регістр, стильова реалія, нелінгвістичні та лінгвістичні ознаки рекламного тексту.

The article considers one of embodiments of advertisement – advertising texts which help to express everything for what advertising communication is realized. It is pointed out that advertising text as a bearer and conveyor of information realizes the addresser's intention to manipulate by the consumer's consciousness promoting the advertised product by any linguistic means.

Key words: advertising texts, stylistic register, stylistic reality, nonlinguistic and linguistic features of the advertising text.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 81-119+82-21

В.Г. НІКОНОВА,
доктор філологічних наук,
зав. кафедри англійської філології факультету перекладачів
Київського національного лінгвістичного університету

РЕКОНСТРУКЦІЯ КАРТИНИ СВІТУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ: ЕТАПИ І ПРОЦЕДУРИ

У статті розглянуто проблему реконструкції картини світу на прикладі трагедій Шекспіра, описано лінгвокогнітивні процедури моделювання трагедійної картини світу, охарактеризовано основні компоненти моделі трагічного в поетиці Шекспіра.

Ключові слова: картина світу, трагедійна картина світу, поетико-когнітивний підхід, контексти трагічного.

Проблема людини і мови набуває останнім часом усе більшої актуальності у зв'язку з вирішенням значної кількості теоретичних і прикладних завдань. До перших належить розробка методології лінгвістичного дослідження, співвідношення загальнолінгвістичних категорій і категорій мислення. Прикладні завдання визначаються вивченням способів вираження в мові позамовної дійсності, принципів реконструкції світорозуміння художника слова й експлікації концептуального змісту його творів, що стає можливим у зв'язку з поширенням у когнітивних дослідженнях художньої семантики ідеї когнітивізму про існування концептуальної картини світу як системи знань окремого індивіда та її вираження через внутрішній лексикон у мовній картині світу (О.С. Кубрякова, Б.О. Серебренников, В.М. Телія, Ю.Д. Апресян). У ракурсі когнітивно-дискурсивної парадигми відкрилися нові перспективи осмислення і творів Шекспіра, зокрема природи трагічного в його драмах.

Мета цієї статті – розглянути проблему реконструкції картини світу, якою вона постає в шекспірівських трагедіях, і описати лінгвокогнітивні процедури моделювання трагедійної картини світу як спосіб реконструкції поетичного світобачення в п'єсах Шекспіра. Зазначена мета зумовлює вирішення таких завдань: 1) показати специфіку трагедійної картини світу й охарактеризувати основні компоненти моделі трагічного в поетиці Шекспіра; 2) розкрити процедури поетико-когнітивного аналізу трагедійної картини світу на прикладі фрагмента з трагедії В. Шекспіра «Макбет».

Поняття «картина світу», що належить нині до фундаментальних наукових понять як у філософії (Г.А. Брутян, Р.І. Павільоніс та ін.), так і в лінгвістиці (Ю.М. Караулов, Г.В. Колшанський, В.І. Постовалова, Б.О. Серебренников, О.С. Кубрякова, В.М. Телія та ін.), виражає найсуттєвіші характеристики людини, її буття, її взаємозв'язки з позамовною дійсністю. Скільки є «світів», тобто форм матерії в земному і космічному просторі, стільки є і картин світу. Ситуація плюралізму картин світу (художніх світобачень) існує й у мистецтві.

Поділ драматургії як специфічного виду мистецтва на три жанри в їх історичному розвитку – драму, комедію, трагедію – зумовлює виділення різновидів художньої картини світу залежно від жанрової специфіки драматургічних текстів. Так, картина світу в трагедії ва-

© *В.Г. Ніконова, 2011*

жається ***трагедійною картиною світу*** [7]**.** Оскільки текст трагедії – це багатоаспектний феномен, у якому виділяються різні аспекти дослідження як лінгвістичного, так і літературознавчого планів, трагедійна картина світу, якою вона постає, наприклад, у п'єсах Шекспіра, є сукупністю *мовних* і *ментальних* структур художнього світу письменника як результат складного процесу індивідуально-авторської інтерпретації дійсного світу, зумовленого історичними та культурними традиціями епохи Ренесансу, а також вимогами жанру трагедії. Матеріальним вираженням трагедійної картини світу є трагедії Шекспіра, їхній єдиний текстовий простір, тому трагедійна картина світу реконструюється на мовному матеріалі цих творів, але сама по собі мова не створює концептуальної картини, вона формується письменником залежно від його індивідуального світовідчуття та суб'єктивного осмислення дійсності. Трагедійна картина світу, таким чином, уявляється як багаторівнева структура, складниками якої є жанровий, текстовий, мовний і концептуальний рівні.

Така багатоаспектність трагедійної картини світу в поетиці Шекспіра потребує різнобічного філологічного аналізу авторського тексту, який би поєднував лінгвістичні методи, що охоплюють усі рівні аналізу самого художнього тексту, з літературознавчими, які пов'язані з виходом за межі тексту у сферу філософії, історії, естетики. Оскільки аналіз трагедійної картини світу є неможливим без досліджень з психології та психоаналізу, із соціології та етнології, з філософії та історії, з лінгвістики та риторики, пропонуємо комплексний ***поетико-когнітивний*** підхід до аналізу авторського тексту [6], тому що поетика співвідноситься з кожною із цих дисциплін. Основою такого підходу є положення лінгвопоетики, що інтегрують різні методики літературознавчого й лінгвістичного аналізів художнього тексту, переломлені крізь призму когнітивної парадигми.

Поетико-когнітивний підхід передбачає проведення дослідження у двох різноспрямованих напрямах: перший, ***жанр – текст – мова***, на якому розглядаються особливості трагедійної картини світу на жанровому, текстовому і мовному рівнях, і другий, ***концепт – концептуальна схема – смисл***, що ставить за мету виявлення концептуальних пріоритетів письменника і веде до глибшого розуміння твору і позиції автора.

Жанровий аспект трагедійної картини світу визначається поетикою англійського Відродження (А.А. Анікст, Р.М. Самарін); колективною етнічною свідомістю людей в єлизаветинській Англії, що зумовила характер світорозуміння Шекспіра (Л.Є. Пінський, М.В. Урнов); специфікою жанру драми XVI–XVII ст. (В.М. Волькенштейн, М.М. Морозов, В.Є. Халізєв); тими літературними напрямами (класицизм, романтизм, маньєризм, бароко), які синтезовано у творчості Шекспіра (А.А. Анікст, А.М. Горбунов, О.О. Смирнов); характером шекспірівських трагедій (Ф.Е. Холлідей, Ю.Ф. Шведов), у яких відображено сприйняття гуманістами цілісності світу, де жахливе сусідить із смішним (Ю. Гінзбург, М. Мінков).

Текстовий аспект трагедійної картини світу – це її реалізація у ключових фрагментах тексту трагедій – ***контекстах трагічного***. Їх виділення зумовлено як змістовим (наявність теми контексту), так і формальним (обсяг контексту) показниками. За своїм змістом такі контексти відображають драматично напружені ситуації, які становлять основні етапи розвитку центрального конфлікту трагедії. За своїм обсягом контексти трагічного дорівнюють монологам чи діалогам. Прикладом такого контексту може слугувати відомий монолог Гамлета *To be or not to be – that is the question*, оскільки в ньому розкривається одна тема: розчарований у житті, що втратило для нього всі юнацькі ілюзії й ідеали, Гамлет задумується про даремність людського існування, шукає заспокоєння у смерті.

У результаті інформаційного стиснення контекстів трагічного [4] виявляються ***тематичні лінії***, в яких сконцентровано найважливішу концептуальну інформацію. Тематичні лінії мають різні схеми розвитку. Так, у монолозі Гамлета перетинаються три тематичні лінії: «життя як ворожа людині сила», «смерть як спокійний сон», «страх людей перед тим, що буде після смерті, як причина того, що люди не квапляться покінчити з життям».

Мовний аспект трагедійної картини світу – це її вираження засобами мовної (слова і фразеологічні одиниці) і мовленнєвої (вільні словосполучення і речення) репрезентації тематичних ліній у контекстах трагічного. Серед них є експресивно-емотивні й образні звороти, що вже існували в англійській мові того часу [2], а також авторські метафори – «шекспіризми». В їхній семантичній структурі домінує конотативний аспект значення з негативною оцінкою [5], актуалізація якої посилює драматичне напруження ситуації, викликає у читача почуття співпереживання героєві в його боротьбі зі злом.

Серед мовних / мовленнєвих засобів концептуально значущим є поняттєве ядро тематичної лінії контексту трагічного – ***тематична домінанта*** (слово, словосполучення чи речення), яка позначається ***тематичним словом*** [1]. Так, у монолозі Гамлета першою тематичною домінантою є *To be, or not to be – that is the question*, тематичним словом в її складі – дієслово *to be*, яке синонімічно пов'язане зі словом *to live*, що є однокореневим зі словом *life* «життя» як імовірним найменуванням тематичної домінанти – «життя». Семантично співвіднесені з тематичною домінантою елементи контексту, які разом з нею розкривають його тему (підтему), називаємо ***смисловими релятами*** (термін «релят» запозичено Дж.А. Міллером [3] із середньовічної логіки для позначення у складі концептуальної метафоричної моделі концепту, який співвідноситься з концептом-референтом). Кожна тематична лінія містить одну тематичну домінанту і один чи кілька смислових релятів.

Концептуальний аспект трагедійної картини світу репрезентовано сукупністю художніх концептів трагічного (далі ХКТ) як згустків культури, системна взаємодія яких формує концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра. Таким чином, концептуальний простір трагічного є не тільки одним з аспектів трагедійної картини світу, а й найвищим рівнем абстракції в її ієрархічній структурі, який базується на трьох попередніх.

Процес реконструкції трагедійної картини світу відображено у ***моделі трагічного*** (рис. 1), яка складається з п'ятьох модулів, послідовно пов'язаних між собою: *фонового* (вплив широкого соціально-історичного і культурного контексту, в якому творив Шекспір, на його індивідуально-авторське світобачення), *жанрового* (зумовленість способу зображення дійсності в п'єсах Шекспіра жанровою своєрідністю трагедій), *текстового* (текстова реалізація трагедійної картини світу, викликана структурною будовою шекспірівських драм), *мовного* (мовні засоби реалізації трагедійної картини світу) і *концептуального* (втілення проявів свідомості Шекспіра в художніх концептах, їх взаємодія в концептуальному просторі трагічного).

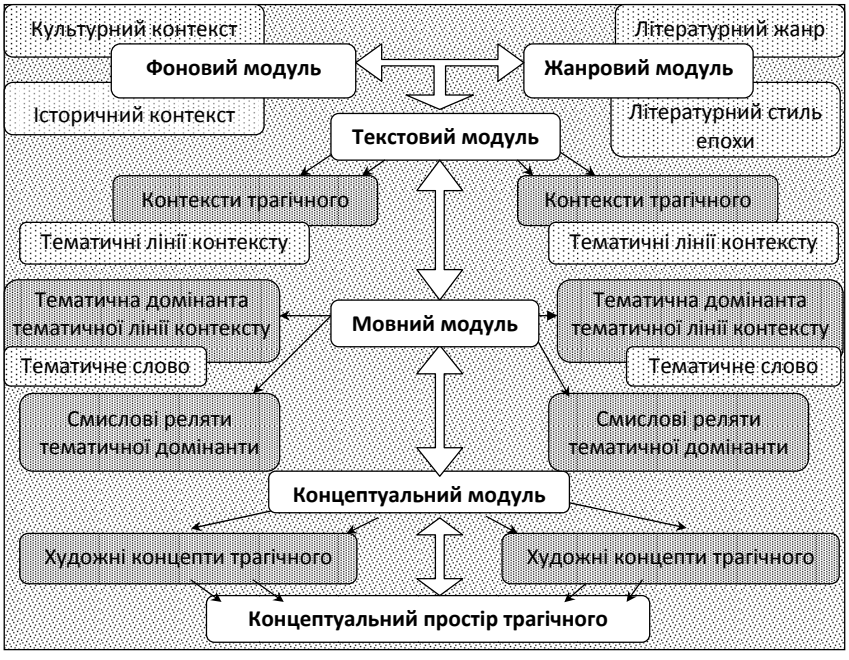

Рис. 1. Модель трагічного в поетиці Шекспіра

Алгоритм аналізу трагедійної картини світу на фоновому, жанровому, текстовому, мовному та концептуальному рівнях складається із семи кроків.

1. Виокремлення у трагедіях Шекспіра ключових фрагментів – ***контекстів трагічного***. Наприклад, фрагмент із трагедії «Макбет», де йдеться про те, що Макбету повідом-

ляють про смерть його дружини, репрезентує контекст трагічного завдяки тому, що в ньому відображено крах надій і життєвих ідеалів героя: «*SEYTON. The Queen, my lord, is dead. / MACBETH. She should have died hereafter; / There would have been a time for such a word. /* (1) *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time; / And* (2) *all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death.* (3) *Out, out, brief candle! /* (4) ***Life**'s but a walking shadow,* (5) *a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more.* (6) *It is a tale / Told by an idiot,* (7) *full of sound and fury, / Signifying nothing*» (у пер. Б.Тена: «Завтра, завтра, завтра. / А дні дрібними кроками повзуть / Аж до останньої життя сторінки. / Всі «вчора» лиш освітлювали шлях / До тліну смерті. Гасни ж, куца свічко! / Життя – рухлива тінь, актор на сцені. / Програв, побігав, погаласував / Свою часину – та й пропав. Воно – / Це дурня казка, вся зі слів гучних / І геть безглузда»).

2. Виявлення ***тематичних ліній***, що втілюють підтеми контексту трагічного. Наведений монолог демонструє, що після трагічної звістки внутрішня боротьба між упевненістю Макбета у своїй непереможності і злочинною совістю досягає свого апогею: він усвідомлює всю безглуздість своїх честолюбних прагнень і розуміє неминучість розплати за скоєні злочини. Підтемами цього контексту є (1) швидкоплинність і (4) даремність, безглуздість людського існування.

3. Аналіз засобів мовної репрезентації тематичних ліній у контексті трагічного. Такими засобами в наведеному контексті є сім авторських поетичних метафор (позначені цифрами).

4. Виділення серед мовних засобів ***тематичної домінанти,*** компонент якої (***тематичне слово***) може бути використаний як її найменування. Тематичною домінантою в цьому контексті вважаємо фразу *life's but a walking shadow* (4), тому що в її складі є тематичне слово *life* як імовірне найменування домінанти контексту – «життя».

5. ***Ідентифікація художнього концепту трагічного*** (ЖИТТЯ в наведеному прикладі) на основі тематичного слова (*life*) як найменування тематичної домінанти (далі НТД), яке використовується для мовного позначення художнього концепту трагічного (ХКТ): тематичне слово → НТД → мовне позначення ХКТ.

Найменування художнього концепту може збігатися з тематичним словом (тематичне слово = НТД / ХКТ), як у наведеному прикладі, або не збігатися з ним (зміст контексту = НТД / ХКТ). Наприклад, жодне слово з контексту трагедії «Троїл і Крессіда» не може бути використане як його НТД: «*TROILUS. The Greeks are strong, and skilful to their strength, / Fierce to their skill, and to their fierceness valiant; / But I am weaker than a woman's tear, / Tamer than sleep, fonder than ignorance, / Less valiant than the virgin in the night, / And skilless as unpractis'd infancy*». Проте, оскільки цілком зрозуміло, що йдеться про закоханість Троїла, виявами чого є його фізична слабкість, захопленість, недосвідченість, боягузтво, виправданим є добір слова «кохання» як НТД контексту, хоча воно й не вживається в цьому фрагменті.

6. ***Реконструкція концептуальних схем***, що створюють підґрунтя словесних образів (метафори, метонімії, оксиморона), які експлікують ХКТ у тематичних домінантах і смислових релятах у контекстах трагічного. Так, у наведеному прикладі з трагедії «Макбет» конструюємо такі концептуальні метафори: ЖИТТЯ Є ПОДОРОЖ (1), ЖИТТЯ Є ШЛЯХ ДО СМЕРТІ (2), ЖИТТЯ Є КОРОТКА СВІЧКА (3), ЖИТТЯ Є ХОДЯЧА ТІНЬ (4), ЖИТТЯ Є ПОГАНИЙ АКТОР (5), ЖИТТЯ Є БЕЗГЛУЗДА БАЙКА (6), ЖИТТЯ Є КОНТЕЙНЕР ДЛЯ НЕПОТРЕБУ (7).

7. Асоціативне осмислення інформації, яка упредметнена у сконструйованих концептуальних метафорах, з метою ***вилучення смислових атрибутів*** ХКТ і подання змісту концепту через їх системну взаємодію. Наприклад, у словесному поетичному образі *life's but a walking shadow* Шекспір осмислює абстрактне поняття «життя» крізь призму конкретного об'єкта «тінь», яка асоціюється з чимось беззмістовним, несуттєвим і тому – незначущим, нікчемним. Підставою для цієї асоціації є наявність у семантичній структурі слова *shadow* такого компонента значення, як «a mere semblance, something unsubstantial» (New Webster's Dictionary) «сута подібність, щось несуттєве». Отже, у концептуальній метафорі ЖИТТЯ Є ХОДЯЧА ТІНЬ об'єктивується смисловий атрибут ХКТ ЖИТТЯ *нікчемність*. Систематизація наведених концептуальних метафор розкриває зміст ХКТ ЖИТТЯ, що постає в концептуаль-

ній системі автора як короткочасне (ЖИТТЯ Є ШЛЯХ ДО СМЕРТІ, ЖИТТЯ Є ПОДОРОЖ), швидкоплинне (ЖИТТЯ Є КОРОТКА СВІЧКА, ЖИТТЯ Є ПОГАНИЙ АКТОР), нікчемне (ЖИТТЯ Є ХОДЯЧА ТІНЬ), безглузде (ЖИТТЯ Є БЕЗГЛУЗДА БАЙКА), непотрібне (ЖИТТЯ Є КОНТЕЙНЕР ДЛЯ НЕПОТРЕБУ). Отже, *короткочасність, швидкоплинність, безглуздість, нікчемність, непотрібність* – це смислові атрибути ХКТ ЖИТТЯ, які розкривають його зміст.

Таким чином, реконструкція картини світу, якою вона постає в трагедіях Шекспіра, потребує комплексного поетико-когнітивного підходу до аналізу авторського тексту. Шляхом виявлення жанрової своєрідності трагедій Шекспіра (жанровий аспект) визначаються контексти трагічного; у результаті аналізу текстової реалізації ХКТ (текстовий аспект) виокремлюються тематичні лінії в контексті трагічного; дослідження мовних засобів експлікації ХКТ (мовний аспект) уможливлює визначення тематичної домінанти і смислових релятів як концептуально значущих компонентів контексту трагічного; шляхом аналізу семантики тематичної домінанти виявляється тематичне слово як можливе мовне позначення ХКТ, визначаються способи ідентифікації ХКТ у трагедіях Шекспіра за допомогою мовних структур (концептуальний аспект).

Список використаної літератури

1. Городникова М.Д. Когнитивное моделирование при интерпретации художественного текста / М.Д. Городникова // Когнитивные аспекты лексики (немецкий язык): сб. тр. – Тверь: Тверск. гос. ун-т, 1991. – С. 20–28.

2. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка: учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / А.В. Кунин. – М.: Высш. шк., 1986. – 336 с.

3. Миллер Дж.А. Образцы и модели, уподобления и метафоры / Дж.А. Миллер // Теория метафоры: сб. ст. / общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 236–254.

4. Мурзин Л.Н. Текст и его восприятие / Л.Н. Мурзин. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 172 с.

5. Ніконова В.Г. Мовний аспект трагедійної картини світу (на матеріалі творів Шекспіра) / В.Г. Ніконова // Науковий Вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету LINGUAPAX–VIII: Мова, освіта, культура: наукові парадигми і сучасний світ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія. – 2005. – Вип. 11. – С. 68–72.

6. Ніконова В.Г. Концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра: поетико-когнітивний аналіз: дис. … д-ра філол. наук: 10.02.04 / В.Г. Ніконова. – К.: КНЛУ, 2008. – 558 с.

7. Ніконова В.Г. Трагедійна картина світу в поетиці Шекспіра / В.Г. Ніконова. – Д.: Вид-во ДУЕП, 2007. – 364 с.

В статье рассматривается проблема реконструкции картины мира на материале трагедий Шекспира, описываются лингвокогнитивные процедуры моделирования трагической картины мира, определяются основные компоненты модели трагического в поэтике Шекспира.

Ключевые слова: картина мира, трагическая картина мира, поэтико-когнитивный подход, контексты трагического.

The problem of reconstruction of the world picture in Shakespeare's tragedies is investigated in this paper. The description of linguistic and cognitive procedures of the tragic world picture modeling is given. The main components of the model of the tragic in Shakespeare's poetics are analyzed.

Key words: picture of the world, the tragic picture of the world, poetic and cognitive approach, the contexts of the tragic.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 802.0:82.035

І.В. МАЛИНОВСЬКА,
кандидат філологічних наук,
професор кафедри англійської філології і перекладу
Київського інституту перекладачів

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АНГЛОМОВНОГО ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ

У статті постулюється необхідність вироблення специфічної методології дослідження англомовного філософського дискурсу. Розглядається низка підходів, актуальних з урахуванням різноманітності останнього. Обґрунтовується релевантність застосування функціонально-семантичного, структурного, когнітивного, синергетичного, феноменологічного та інших підходів і методів, які може бути залучено в кожній окремій ситуації дослідження.

Ключові слова: сучасний англомовний філософський дискурс, методологія, методи лінгвістичного аналізу, методологічний комплекс.

Дискурс філософії містить у собі все розмаїття складностей, яке тільки може являти собою об'єкт лінгвістичного дослідження: невизначеність меж і термінології, відсутність одноманітної організації тексту, змішування строгих і розпливчастих композиційних форм, розмитість (а іноді й відсутність) термінологічних дефініцій, імплікаційність підтексту, насичена ідіалектність, поліжанровість, що наближає цей дискурс до художнього, поетизм, логіцизм, алюзійність і метафоричність, гра мовою і смислами і, врешті-решт, – свідома та несвідома кодованість та ще багато іншого, що розглядалося нами у попередніх публікаціях, присвячених загальним характеристикам філософського дискурсу та складностям його ідентифікації [7].

Гіпотеза авторки про нелінійність і поліфонічність англомовного філософського дискурсу, висунута у попередніх роботах, знайшла теоретичне підтвердження і термінологічну завершеність у ґрунтовному міжнародному проекті з дослідження проблем подолання термінологічних неперекладностей [5]. Аналізуючи філософську мову, автори «Європейського словника філософій» посилаються на головний чинник її гетерогенності: «Говорити про єдину «європейську філософію… так само парадоксально, як говорити про єдину «європейську мову». У першому наближенні, з метою забезпечення взаєморозуміння доводиться, певна річ, звертатися й до того, й до іншого: при цьому роль першого виконує певний набір «загальноєвропейських» філософських концептів, а роль іншого – колись латина, нині ж особлива «нейтралізована» версія англійської мови, яка змушено платить за інтернаціоналізацію власним оштучненням. Але подальше заглиблення відкриває за філософською єдністю множину мовно-світоглядних унікальностей – які разом складають уже не Універсум, а Мультиверсум [5, с. 8]. Подібна думка висловлюється і у філософському розділі Стенфордської енциклопедії: «The term «continental philosophy», like «analytic philosophy», marks a broad range of philosophical views and approaches not easily captured in a definition» [13]. Основою кожної з численних європейських філософій є набір не універсальних, а цілком унікальних філософських концептів, які повною мірою розкривають своє смислове ба-

© *І.В. Малиновська, 2011*

гатство лише у рідному для них мовному оточенні (наприклад, англійському), але у ході свого історичного становлення частково вбирають у себе також і смисли інших споріднених концептів, що існували чи досі існують в інших європейських філософських мовах.

Сказане вище про мови європейських філософій цілком справедливе й щодо конкретних національних мов. Специфіка існування глобального філософського дискурсу як роз'єднаної єдності корінниться у специфіці формування кожної окремої національної філософської традиції, яка, у свою чергу, розвивається як множинність підходів, течій, напрямів, шкіл, концепцій, кожна з яких користується своїм унікальним (хоча й не обов'язково ізольованим) концептуальним комплексом. Щоб отримати у першому наближенні уявлення про логіко-теоретичну і концептуальну мережу, в якій існує англомовний філософський дискурс (через невеликий обсяг публікації обмежимося британським і американським інтелектуальними просторами), необхідно, як і у випадку будь-якого іншого професійного дискурсу, окреслити галузь, комунікацію якої він забезпечує.

Для забезпечення системності подальшого дослідження, спробуємо вдатися до певних узагальнень щодо логіко-концептуального поля професійного англомовного філософського дискурсу, спираючись на усталені серед професійної філософської спільноти погляди щодо системи філософських вчень, яка склалася на сучасному етапі її розвитку, хоча й за певної умовності жорсткої класифікації філософії не тільки як науки, але й у цілому. XX ст. відзначилось новими напрямами в межах британської філософської традиції і, перш за все, аналітичною філософією. «Повстання» проти царювання ідеалізму розпочали видатні постаті Г.Е. Мур і Б. Рассел. Втім, і напрям аналітичної філософії не є одноманітнім: Г.Е. Мур разом із іншими представниками Блумзберзької групи, започаткував етичний нон-натуралізм, а його сучасні послідовники – Д. Патріф, К. Поппер, К. Макджінн, П.Ф. і Г. Строусони – займаються проблемами метафізики, філософією мислення, логікою та філософією мови. Дещо осторонь загального напряму британської філософської думки розвивалась моральна і політична філософія (Р.А. Ейр та А. Макінтайр). Втім, останнім часом знані британські філософи здебільшого зосереджуються на філософії релігії (Ентоні Флью, С.С. Льюїс, Дж. Хік) [13].

Лише в межах напряму аналітичної філософії сьогодні співіснують: когерентизм, компатибілізм, контекстуалізм, дефлятіонізм, безпосередній реалізм, епіфеноменалізм, інкомпатибілізм, жорсткий детермінізм, лібертаріанізм, екстерналізм, функціоналізм, інтерналізм, логічний атомізм, логічний позитивізм, натуралізм, неопрагматизм, філософія простої мови, неопрагматизм, нон-когнітивізм, емотивізм, експресивізм, партикуляризм, фізикалізм, квентизм, реабілізм, науковий реалізм, субстантивний дуалізм, верифікаціонізм, етика цінностей тощо.

Така ж різноманітність спостерігається і в американській філософії, яка, підтверджуючи своє спільне із британською коріння, розвивається частково у близьких до британської напрямах: філософії розуму, філософії мови, філософії науки (Хіларі Путман, Д. Девідсон, Дуглас Гофстадтер, Дж. Серль, Патрісія та Поль Черчленди і навіть Н. Хомський, якого західна традиція відносить і до філософів), втім особливо опукло вона проявляється у прагматизмі (Дж. Дьюї, У. Куїн, К. Уест, С. Хаак), а також філософії політики і права (Р. Дворкін, Р. Познер) [13].

Чи випливає з такої множинності англомовних філософій, термінологічних систем і стилів філософствування, виходячи з відомого постулату про те, що матеріал породжує метод, необхідність виробляти спеціальну методику аналізу в кожному окремому випадку? І чи будуть прийнятними методи, які є плідними для логіко-філософського тексту з його багатим математичним апаратом, для вивчення мови тексту, наприклад, з моральної або релігійної філософії? Чи можна взагалі вважати філософський дискурс тотальною єдністю, чи це є умовна назва для зібрання не пов'язаних один із одним ідіолектів?

Для характеризації текстів англомовних філософів як таких, що об'єднані у систему, або таких, що створюють її, було здійснено розпізнавання смислів текстів, що аналізуються, із застосуванням тезаурусного методу, який дозволяє описати певний фрагмент реальної дійсності у статиці шляхом репрезентації як самого предметного поля, так і відношень між ним та іншими полями. Розвиток базових філософських понять, що традиційно розроблялись британською класичною філософією, наприклад, буттєвості (*being*), істини (*truth*),

персональності (*personality, individuality*), пізнання (*cogniition*), розуміння (*understanding*) тощо, відбувається і в сучасній гуманітарній традиції англомовного світу, оскільки всі поняття класичної британської та американської філософії ХХ ст., продовжуються й у сучасній науковій традиції ХХІ ст. Історія цих понять продовжується і розвивається, оскільки у сучасному слововживанні й у філософській рефлексії зберігаються «матриці» вищезазначених понять. Так, у політичній філософії і філософії права для поняття «особистості» це виявляється у вельми слабкій актуалізації правового значення «особи» (*person, individual, phisical person*), з іншого, – у сполучуваності *personality/individual* society, egoistic personality, private person, з іншого боку, – у переважній сполучуваності «особи» (*person*) із «суспільством» (*society*), «громадою» (*community*) на противагу «егоїстичному » (*egoistic*) і «приватному» (private) [17, с. 7, 11, 31, 65, 124, 160, 166, 170]. Така ж спадкоємність спостерігається і щодо понять «буття» та «екзистенція» [16, с. 6–20]; пізнання (*cogniition*) і розуміння (*understanding*) [16, с. 201–209], «істина» (*truth*) і «знання» (*knowledge*) [19].

У вищезгаданих попередніх публікаціях ми, здійснивши функціонально-семантичний, когнітивний та стилістичний аналіз текстів кількох британських і американських філософів, що належать до різних напрямів і шкіл, дослідивши комунікативно-прагматичні особливості цих текстів [8], довели, що існують загальні дискурсивні параметри корпусу англомовних філософських писемних творів. Тобто філософський дискурс може розглядатися як єдина комунікативна, концептуальна і мовленнєва сутність, а його аналіз усталеними методами лінгвістичного аналізу матиме об'єктивний характер. Кожний дискурс окремої філософії, розвиваючись в умовно автономному режимі, з усіма трансформаціями й відмінностями концепцій, стилів, об'єкта дослідження, є складовою частиною інтелектуального простору англомовної філософії, завдяки чому аналіз розвитку кожного з них дозволяє по-новому осмислити діалектику сучасної мови філософії.

Втім, англомовний філософський дискурс виступає як формально немаркована система. Отже, є підстави зробити висновок про певні межі застосування системного аналізу і доцільність звернення на додаток до новітніх підходів, вироблених для таких нелінійних відкритих дисипативних систем, якою є філософський дискурс. На одному з таких підходів, а саме лінгвосінергетичному, ми зупинимося детальніше, оскільки його плідність вже було доведено в україністиці при дослідженні поетичного тексту [10], тим більше, що значний корпус філософських текстів і за сутністю породження, і за формальними ознаками містять компоненту поетики [Азарова, с. 9–12; Witgenstain, с. 24].

Наведемо фрагмент із книги одного з видатних американських філософів сьогодення П. Вудрафа: «Reverence» *«The great trees have been alive on these hills for centuries. They rise on strong bases to great heights, they are homes to many creatures, they bear clouds of greenery above and provide dense shade below. Like everything that calls for reverence, the trees are in an important sense beyond our understanding. We do not know what will happen when they are cut, and we cannot expect to be able to control all of the consequences of cutting them. No farmers can cultivate such trees; even if humans could live long enough, they could not duplicate the conditions under which this forest came to be/ but these trees will be felled and then peeled, sliced, or chipped into the materials for homes that will probably be demolished in less than a human lifetime to make way for new construction. And why not? Trees must be cut and will be cut. Why not these?»* [20, 23–24].

Цей уривок є типовим для стилю і способу філософствування, репрезентованого у тексті згаданої монографії П. Вудрафа, що присвячена проблематиці моральної філософії. Розділи монографії написані у формі філософського есе. Предмет роздумів автора не зображено імпліцитно: розповідаючи про дерева і наміри фірми-забудовника розчистити будівельний майданчик, філософ розмірковує про втрату сучасною людиною поваги до живого. Динаміка розгортання тексту уповільнена, відповідаючи темпу неквапливого роздуму, часом включаючи елементи запису потоку свідомості; чи не дві третини всього тексту монографії є описами (пейзажів, людей, сімейних ситуацій, міст тощо). Усі стильові ознаки художнього тексту: ритмічні повтори, метафоричність. Спрощеність синтаксису, неспішність розгортання тексту, ритмічні повтори, метафоричність та інші елементи художнього стилю, як і заключне риторичне питання надають тексту емоційного характеру особистої скорботи з приводу неможливості зупинити мінливість часу, зберегти традицію і навіює читачеві відповід-

не відчуття неминучої втрати і безсилля. Цим філософ прагне шокувати читача, викликати у нього інтелектуальний і дійовий протест проти знищення живого, індоктринувати (або відродити) у його свідомість поняття моральної поваги.

Подібність філософської мови до мови образів надихнула Г.-Г. Ґадамера на такі висновки:

Між філософією та поезією існує загадкова близькість… Тож питання у тому, чому і яким чином, мова, що є єдиним засобом передавання як думки, так і образу, примудряється зводити до загального знаменника те, що є для них спільним, і те, що їх відрізняє, – це дуже старе питання. Очевидно, що подібне зведення до загального знаменника має місце не у процесі буденного вживання мови, в якому спорідненість думки та образу посилюється та навіть не доходить до їх взаємного накладання. Будь-яка мова дійсно має здатність постійно звертатися як до образу, так і до думки. Звичайна людська мова, проте, здобуває притаманну їй розумну визначеність та однозначність з причини життєвого зв'язку, з яким вона, виявляється, зрощена завдяки ситуації чи адресату. Таким чином, слово, що його вимовлено у зв'язку з конкретною дією, не замкнене на собі; воно взагалі «не замкнене», а являє собою перехідний момент до змісту сказаного. Нічого не змінює і письмова фіксація подібної мови [3, с. 116–117].

Втім, у межах філософського дискурсу розповсюджений і інший стиль, строгий і логічний, що повною мірою відповідає ознакам науковості. Дискурсивне розгортання багатьох філософських творів англомовного світу відповідає загальним принципам породження наукового твору. Просування автора по такому розгортанню реалізують певні науково-дослідні дії. Перформативна схема є у науковому викладі не тільки способом подання нового наукового знання, але й способом його доведення. Вона експлікує хід дослідження, перехід від умов і посилок до наслідків, шлях отримання нового знання, спосіб виведення його з наявного знання та ін. Тобто це прийом викладу разом із наведенням доказів. Такий прийом дозволяє адресату пройти «такий же» шлях дослідження, що й автору, перевірити спосіб отримання знання і впевнитися в його обґрунтованості. Специфіка філософського мовленнєво-мисленнєвого твору визначається лише більшим акцентом на рефлективні та інтроспективні елементи пізнання, які не можна однозначно маркувати як «науково-дослідні дії» [9, с. 54–56].

Прагматична комунікативна спрямованість форм наукового філософського мовлення, на відміну від природного мовлення, є наданням інформації про виявлення та експлікацію прихованих сторін рефлективної діяльності мислення, що репродукує необхідні зв'язки, якісні та кількісні стани буття. Рефлективний план філософського мовлення задається тим, що у понадфразових єдностях, які виражають форми мислення певного рівня, створюються два рівні плану змісту: вербалізоване відображення свідомістю фактів реальної дійсності та вербалізоване відображення діяльності самої свідомості. Темпоральні, локальні та каузальні координати у понадфразових єдностях філософського тексту модифікуються та відображають достовірність співвіднесеності суб'єкта та предиката теми або реми понадфразової єдності. Перший відповідає фактам реальної дійсності або фактам свідомості, а другий – оцінці суб'єктом мовлення цих фактів.

Наочними прикладами такого роду текстів є наведені нижче уривки:

«(1) The concept of personal action is an essential adjunct to the concept of a person, for, as we have seen, it is only on the personal level that explanations proceed in terms of the needs, desires, intentions and beliefs of an actor in the environment. Beyond this, the concept of action plays a critical role in our notions of responsibility and punishment. (2) It is well worth detailed elucidation, therefore, and all the more so because once again the traditional views of international action will be seen to founder on a failure to make clear the distinction between the personal and sub-personal levels of explanation. (3) The first step is to characterize the class of intentional actions, and since this task has been brilliantly executed by Miss Anscombe in Intention, I can do no better than to give a précis of her analysis, making a few alterations along the way» [16, с. 184].

Стиль наведеної вище понадфразової єдності без будь-яких застережень може бути охарактеризовано як нейтрально-науковий: у тексті міститься багато маркерів наукового дискурсу на лексичному, синтаксичному і композиційному рівнях, а наявність експресив-

них одиниць продиктована лише етикетом наукового дискурсу. Зв'язок речень не є довільним, системообумовленим і підпорядкований загальній спрямованості мовленнєвого висловлювання, яка, у свою чергу, підпорядковується розвитку логіки мислення у рефлективній формі. Зміст понадфразової єдності розчленовується на три компоненти. Перший – тема понадфразової єдності. Таке притаманне викладу саме у науковому тексті з його чіткою орієнтованістю на виконання певного комунікативного завдання. Перший компонент складається із двох речень, в яких тема виражає вихідне судження або тезу умовивід і є судженням автора про факти реальної дійсності (або ідеалізовані наукові об'єкти). Наступний компонент містить додаткові аргументи на користь достовірності інформації про значущість теми і має причиново-підтвердний характер. Перший і другий компоненти пов'язані між собою ланцюговим зв'язком: дейктичною заміною «*the concept of personal action*» – «*it»* та експліцитно представленою міжфразовою зв'язкою «*therefore*» із семантикою каузальності як ще одного підтвердження достовірності інформації компонента (1). Згадування у компоненті (3) імені дослідниці та її твору ще більше розширює дискурсивний план і вводить реципієнта в контекст однієї з теорій сучасної прагматики, на підтримку якої формулюється теза, що є темою цієї понадфразової єдності. Втім, цей компонент містить також і приховану полеміку, про маніфестує іменник «*alterations»* у множині.

Ще більш строго науковим, навіть формалізованим, виглядає уривок із тексту, присвяченого поняттям логіки: *«Whenever an argument that takes a reasoner from* p *to* q *is valid, it must hold independently of what he happens to know or believe about the subject matter of* p *and* q. *The only other source of the certainty of the connection between* p *and* q*, however, is presumably constituted by the meanings of the terms that the propositions* p *and* q *contain. These very same meanings will then also make the sentence «If* p*, then* q*» true irrespective of all contingent matters of fact. More generally, one can validly argue from* p *to* q *if and only if the implication «If* p*, then* q*» is logically true–i.e., true in virtue of the meanings of words occurring in* p *and* q*, independently of any matter of fact. Logic may thus be characterized as the study of truths based completely on the meanings of the terms they contain»* [13].

Наведена понадфразова єдність повною мірою вибудована відповідно до жорстких законів логіки наукового дослідження і є трикомпонентною семантико-синтаксичною структурою замкненого типу із типовими для наукового тексту видами зв'язку між компонентами – посилка / аргумент / висновок.

Ураховуючи цю традицію наукового письма, інший видатний філософ – Ж. Дерріда, відміну від Л. Вітгенштейна і Г-Ґ. Ґадамера, застерігав проти перебільшення значення поетики для філософської мови. Наведемо уривки з його листування із колегою: «Ви неодноразово висловлювали думку, що перш ніж переходити до думки, що породжує його, філософський текст повинен прийматися як такий. Тим самим Вас було приведено до прочитання філософських текстів тим же самим оком, що і текстів, що зазвичай розглядаються як «літературні», і до включення цих останніх у філософську проблематику» [4].

Філософ ставить питання, чи є якесь специфічно-філософське писання, і чим воно відрізняється від інших форм писання? Відповідь така: «…я ніколи не уподібнював так званий філософський текст тексту так званому літературному. Мені здається, що відмінність між двома цими типами не усунути. При цьому треба врахувати, що межі між ними складніші (наприклад, я не думаю, що це, як Ви підказуєте, жанри, і, головне, менш природні, менш позаісторичні й задані, ніж про це прийнято говорити або думати. Обидва ці типи можуть переплітатися в одному і тому ж зведенні текстів, слідуючи законам і формам, вивчення яких не лише цікаве і нове, але і необхідне, якщо хочеш ще посилатися на щось подібне до справжнього «філософського дискурсу», знаючи, про що йдеться. То хіба не слід поцікавитися умовностями, встановленнями, інтерпретаціями, які виробляють або підтримують цей момент апарат розмежування, – зі всіма нормами, що вводяться ними, і, отже, винятками з них. До цього комплексу питань неможливо підступитися, не запитавши себе рано чи пізно: «Що таке філософія?» [4].

Для філолога завдання з вивчення цих необхідних «законів і форм» означає дослідити різноманітність:

– стильових і жанрових норм; приписів – «поцікавитися умовностями», за Дерріда;

– конвенціональну традицію усного и писемного породження філософського тексту, що склалася з часів античної філософії (наприклад, «діалоговість» філософського тексту) – поцікавитися «встановленнями»;

– специфічні мовні особливості в межах окремих шкіл і напрямів та індивідуальні (ідіолектні) особливості продукування філософських текстів – «інтерпретації», в термінах Дерріда.

Оскільки у випадку філософського дискурсу ми маємо справу із складною нелінійною системою множинних дискурсів філософій, має бути врахована метастабільність, перманентна «кристалізація», в термінах лінгвосинергетики, впорядкованих структур (виникнення текстів нового типу, як, наприклад, у межах постмодернізму (у вигляді коментарів до текстів, що не написані), або виникнення нових термінологічних систем, або ревізія старих тощо. Кристалізація структур (формування більш-менш завершених вербалізованих форм нових концептуальних систем) веде до акцентування змістових і формальних локусів системи (усталених дискурсів провідних шкіл і напрямів, а також ідіолектів видатних мислителів). Водночас інституціолізовані форми філософського дискурсу (наприклад, формат наукової публікації у вигляді тез для конференції, доповіді або дисертації) відповідають процесам стохастичного розпаду і мають як наслідок нівелювання індивідуально-стильової специфіки авторського письма. Тобто нелінійна природа філософського дискурсу викликає необхідність звернення до методів лінгвосинергетики [10, с. 7–8].

Для філософського дискурсу динаміка еволюції системи виявляє постійну конкуренцію двох факторів: з одного боку, самовплив, саморегулювання у вигляді розбудови концептуального підґрунтя в рамках конкретних шкіл і напрямів, ведення концептуальної, ідейної і термінологічної полеміки на всіх рівнях філософського мультилогу (від інституціонального до автономно-індивідуального, коли філософ веде діалог сам із собою). Таке саморегулювання, самовплив, чи то внаслідок дії позитивних, чи то негативних зворотних зв'язків, спрямоване на розбудову структури і має результатом конвергенцію або резонанс окремих дискурсів (наприклад, при користуванні англомовною політичною філософією і філософією права практично однією термінологічною системою). Втім, діють і інші механізмі – загальні механізми хаосу, котрі спричиняють дисипативні процеси і призводять до вирівнювання, когерентності, формальної і змістової пов'язаності дискурсів і їх концептуальних апаратів (при всій ізольованості філософського дискурсу як такого, окремі його дискурси концептуально вбудовані у спільне концептуальне поле буттєвості через пов'язані дефініції своїх термінів: буття визначається через свідомість, свідомість – через колективне та індивідуальне, колективне та індивідуальне – через суспільство, суспільство – через людину, людина – через буття).

Лінгвосинергетика вважається ефективним інструментом для дослідження такого складного феномену, як філософський дискурс. Вона враховує феноменологічні особливості філософського мислення, котрі сприяють саморозгортанню базисних структур мови. А після такої експлікації здійснює зворотний вплив на мову: безпосередній – на саме філософську, опосередкований – на загальну. Самовираження й самосвідомість мислення у філософії зовні виявляються в процесі філософської рефлексії, яка займає особливе, ключове місце у структурі мовленнєво-мисленнєвого твору. Об'єктивний аналіз філософської мови вважається неповним без простеження такого зворотного процесу впливу мислення на стихію мови і мовлення, на стиль наукового тексту, того мислення, яке у формі філософської рефлексії досягло найвищого ступеня самосвідомості й творчого напруження.

Таким чином, всебічне дослідження філософського дискурсу, зважаючи на специфіку мовного матеріалу, його багатство і близькість як до наукового, так і художнього стилів, потребує залучення цілого арсеналу дослідницьких підходів, методів і прийомів як загальнонаукових, так і специфічно лінгвістичних. Через усе дослідження має пройти тріада: аналіз – синтез – узагальнення. Методи когнітивного і тезаурусного аналізу потребуватимуться для окреслення концептуального поля англомовної філософії. Емпіричне обстеження мовного матеріалу потребує системно-описового та порівняльного методів. Компонентний аналіз буде плідним при уточненні структури плану змісту слова, його узуального і контекстно зумовленого значень. Для виявлення сукупності контекстуальних оточень термінів і символічних лексем та їхніх асоціативних зв'язків вважається доцільним залучити

елементи методу дистрибуції, пов'язаного з контекстологічним аналізом. Лінгвосинергетика забезпечить інструмент для спостереження реалізованих у мові результатів філософської рефлексії. Встановлюючи стильову тотожність текстів необхідно ґрунтуватися на достовірних кількісних даних, отриманих шляхом кількісного аналізу. Для встановлення логічної структури та композиції текстів, плідний прийом формалізації. Відповідно для завдань кожного окремого дослідження англомовного філософського дискурсу цей методологічний комплекс може видозмінюватися, реструктуровуватися і поповнюватися.

Список використаної літератури

1. Азарова Н.М. Язык философского языка и поэтики – движение навстречу (грамматика, лексика, текст) / Н.М. Азарова. – М.: Логос: Гнозис, 2010. – 496 с.

2. Варнавська О.О. Особенности языка философского научного текста: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.019 / О.О. Варнавська. – Ростовск. гос. пед. ун-т. – Ставрополь, 2005. – 21 с.

3. Гадамер Г.-Г. Язык и поэзия / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 116–126.

4. Деррида Ж. Есть ли у философии свой язык? // Ж. Деррида. – Электронный альманах о человеке Antropolog.ru, 2011 / Ж. Деррида // Режим доступу: http://www.antropolog.ru/doc/library/derrida/derrida

5. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Т. 1. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – 576 с.

6. Козлова А.В. Семантика и прагматика возможных миров в контексте философского дискурса прагматизма: опыт лингвистического исследования: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / А.В. Козлова. – Иркутск, 2009. – 20 с.

7. Малиновська І.В. Лінгвістичний аналіз філософського дискурсу: питання ідентифікації і характеризації (на матеріалі сучасного англомовного філософського дискурсу) / І.В. Малиновська // Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи / НАН України. Центр наукових досліджень і викладання інозем. мов; гол. ред. А.Д. Бєлова. – К.: Логос, 2009. – С. 146–157.

8. Малиновська І.В. Феномен філософського дискурсу: сліди текстів, що не написані / І.В. Малиновська // Слово і текст у просторі культури: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, присвяченої 80-річчю з дня народження проф. О.М. Мороховського / КНЛУ, Київ, 26–27 листопада 2010 р.; відп. ред. О.П. Воробйова. – К.: Ленвіт, 2010. – С. 158–160.

9. Рябцева Н.К. Ментальный модус – от лексики к грамматике / Н.К. Рябцева // Логический анализ языка. Ментальные действия. – М.: Наука, 1993. – С. 54–56.

10. Семенець О.О. Лінгвістична синергетика ідіолекту Євгена Маланюка: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.01 / О.О. Семенець. – К., 2005. – 36 с.

11. Стародубец С.Н. Специфика организации языковых символических средств в дискурсе И.А. Ильина: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / С.Н. Стародубец. – М., 2009. – 39 с.

12. Сергеева Е.В. Русский религиозно-философский дискурс «школы всеединства»: Лексический аспект: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01 / Е.В. Сергеева. – Санкт-Петербург, 2002. – 49 с.

13. The Stanford Encyclopedia of Philosophy / Principal Editor: Edward N. Zalta. – Stanford CA 94305-4115: Stanford University, The Metaphysics Research Lab Center for the Study of Language and Information. International Standard Serial Number: ISSN 1095-5054, 2011. – World Wide Web URL// http://plato.stanford.edu/

14. Wittgenstein L. Culture and Value (in collaboration with Heikki Wright ed. G.H. Von Nyman), trans. Peter Winch / L. Wittgenstein. – Oxford: Basil Blackwell, 1980 // Режим доступу: http://faculty.ed.uiuc.edu/burbules/syllabi/Materials/CHAP9.html

15. Bernstein R.J. Beyond objectivism and relativism: science, hermeneutics, and praxis / Richard J. Bernstein. – Pennsylvania: University of Pennsylvania Press., 1983. – 284 p.

16. Dennett D. Content and Consciousness / D. Dennett – New-York: Routledge, 2010. – 241 p.

17. Nagel T. Equality and partiality / T. Nagel. – New-York: Oxford University Press, Inc., 1991. – 186 p.

18. Nature and varieties of logic// Encyclopædia Britanica (on-line) // Режим доступу: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/346240/philosophy-of-logic

19. Williamson T. Précis of Knowledge and its Limits / T. Williamson // Philosophy & Phenomenological Research. – 2005. – Vol. 70. – March. – P. 431–435 // Режим доступу: http:// onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/phpr.2005.70.issue-2/issuetoc

20. Woodruff P. Reverence: Renewing a forgotten virtue / P. Woodruff. – New-York: Oxford University Press, Inc., 2001 – 248 p.

В работе постулируется необходимость выработки специфической методологии исследования англоязычного философского дискурса. Обосновывается релевантность использования функционально-семантического, когнитивного, синергетического, феноменологического, а также иных подходов и методов, которые могут быть привлечены в соответствии с конкретной ситуацией исследования.

Ключевые слова: современный англоязычный философский дискурс, методология, методы лингвистического исследования, методологический комплекс.

The article discusses a specific methodology to be elaborated for the English discourse of philosophy. Given a multifaceted subject of research, a number of approaches necessary for its comprehensive description were argued. As relevant considered have been functional, semantic and cognitive; synergetic, phenomenological as well as other methods and approaches, making an adequate addition to fit a particular research case.

Key words: contemporary English discourse of philosophy, methodology, linguistic methods, methodological complex.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 82-1:811.111

С.П. КОЖУШКО,
кандидат филологических наук,
зав. кафедрой иностранных языков
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля

М.Р. КАБАНОВА,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры прикладной лингвистики
и методики обучения иностранным языкам
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля

О НЕКОТОРЫХ СПОСОБАХ ВЫРАЖЕНИЯ ОЦЕНКИ В ЮРИДИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ (НА МАТЕРИАЛЕ УЧЕБНИКА A. ROBIN WIDDOWSON «BUSINESS LAW. MARKET LEADER»)

Проанализированы примеры использования оценочной лексики на материале англоязычных текстов с точки зрения юридического дискурса со всеми его компонентами – от политизации и наличия гендерных (феминистских) составляющих до сугубо профессионально-ориентированных клише.

Ключевые слова: оценочная лексика, юридический дискурс, языковые клише.

Общеизвестным является тот факт, что человек выражает своё отношение к окружающему миру в процессе его познания. При этом мы не просто воспринимаем явления или предметы, которые нас окружают, но и стараемся все это оценивать с определенных позиций. Оценивание привлекает внимание специалистов в области философии, лингвистики, психологии, социологии и представляет собой ценностное отношение, основанное на признании или, наоборот, отрицании свойств с точки зрения и ценностного стереотипа, и шкалы оценивания через призму интеллектуальной деятельности человека и отражения последней в языке. В центре внимания современной лингвистики постоянно находится функционирование языка в разнообразных его аспектах. Нам представляется, что на современном этапе развития нашего общества именно правовая деятельность и государственно-административная практика, которые неразрывно связаны с толкованием законов или нормативных актов, интересны с точки зрения изучения присутствия оценочной лексики в рамках юридически-правовых текстов. Более того, введение в данное исследование понятия юридического дискурса, на наш взгляд, помогло бы глубже понять природу и функционирование оценочной лексики.

1. Интенция и оценочность в юридическом дискурсе. Присоединимся к мнению тех исследователей, которые понимают характеристику дискурса как лингвистическую категорию, связанную с целым рядом факторов: экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психолингвистическими и т. д. [4, с. 136–137]. Исследователи определяют дискурс как последовательность речевых актов, образующих связанный текст, погру-

© *С.П. Кожушко, М.Р. Кабанова, 2011*

женный в экстралингвистический контекст; как процесс речевой деятельности, а не завершенный продукт; как цельнооформленную единицу информации, которая характеризуется связанностью, обусловленную лингвистическими и экстралингвистическими параметрами и представляющую собой совокупность текстов, имеющих схожие темы, принципы построения и одинаковые прагматические параметры [9, с. 38]. Для решения проблемы, заявленной в названии данной статьи, рассмотрим также такие понятия, как интенция, оценка и связанная с ней эмоциональность суждения.

Мы разделяем точку зрения тех исследователей, которые полагают, что оценка обусловлена физической и психологической природой человека [2, с. 13], и настаивают на целесообразности исследования при рассмотрении семантики слов со значением оценки наблюдений философов, психологов и специалистов в области логики [3; 1; 6]. Помимо этого, языковеды признают, что оценка – это связь, которая устанавливается между ценностной ориентацией говорящего или слушателя и определенной реалией, которая определяется и оценивается позитивно или негативно в соответствии со «стандартом» положения дел в определенной сфере жизни человека и лежит в основе норм оценки [10; 5; 9].

Не требует дополнительных объяснений тот факт, что категория оценки тесно связана с эмоциональной сферой суждения, где эмоциональная окраска слов может выражать и позитивную, и негативную оценку. Именно поэтому эмоциональную лексику называют оценочной или эмоционально-оценочной. Однако примем во внимание то, что понятие «эмоциональные слова» (к примеру, восклицания) не содержат оценки, в то время как слова, в которых оценка составляет именно их лексическое значение (оценка не эмоциональная, а, прежде всего, интеллектуальная), не относятся к эмоциональной лексике (например, «плохой», «радость», «одобрять» и т. п.). Будем исходить из того, что оценка предусматривает рационально-оценочное восприятие, тогда как эмоциональность предполагает эмоционально-чувственное восприятие [7; 8], причем эмоционально-оценочная лексика обозначает оценку объекта, что сопровождается эмоциональными переживаниями.

2. Взаимообусловленность оценочности и эмоциональной сферы суждения. Предполагается, что юридические тексты имеют дело с такими фактами и явлениями нашей жизни и действительности, которые затрагивают интересы общества, вызывают различного рода переживания, как эмоциональные и экспрессивные, так и интеллектуальные.

Это приводит к тому, что языковое оформление разных видов данной предметной области характеризуется в большей степени семантической экспрессивностью в лексической форме ее проявления. Следует также отметить, что юридические тексты представляют собой особенную юридическую терминологическую систему, в которой определенная часть профессиональных терминов известна не только специалистам в области права, но и более-менее образованному носителю языка. Кроме того, знания об окружающем мире, социальный и лингвистический опыт потребителя информации требуют наличия моральной установки и даже интенции, иначе говоря, всего того, что поможет лучше понять оценочный компонент.

Несомненно, в рассмотрении такого понятия, как «интенция», есть спорные моменты, нуждающиеся в уточнении и требующие дальнейшей разработки. Одним из возможных способов решения этой задачи является анализ оценочности с учетом именно такого понятия, как «авторская интенция». Не вызывает сомнений тот факт, что интенция обязательно присутствует в юридических текстах и является связующим элементом всего текста. Будем исходить из того, что интенция рассматривается нами как явление, реализующееся через специфический отбор лексических средств, способствующих наиболее полному раскрытию содержания текста с присутствием оценочного компонента.

В современном языкознании все еще не существует единого мнения относительно самой сущности понятия «интенция». Мы присоединимся к тем исследователям, которые рассматривают интенцию как направленность сознания, мышления на определенный предмет; в основе такой направленности лежит и желание, и определенное намерение говорящего [10].

3. Оценочность и профессиональная компетентность автора текста. В современной лингвистической науке проблема оценивания привлекает внимание исследователей своей неординарностью еще и потому, что на современном этапе развития нашего общества,

для которого характерно дальнейшее обострение противоборства между старым и новым, когда все сферы жизнедеятельности человека – экономическая, социальная, правовая – становятся ареной противостояния, актуальность приобретают еще и такие понятия, как особенность мировоззрения, мироощущения и профессиональная компетентность автора текста.

Неоспоримым является тот факт, что интенция не может быть глубоко проанализирована с помощью только мировоззрения, мироощущения. Неотъемлемой частью такой цепочки должна стать оценочность, которая, прежде всего, оказывает первостепенное влияние на общее содержание текста, включая еще и сравнение, которое живет своей особенной логикой, но не копирующей, а развивающей логику бытия. Другими словами, появляется нечто с новыми свойствами, с таким содержанием, которое не могло быть выражено простым сравнением, а требует творческого индивидуального «домысливания».

4. Особенности выражения оценочности на материале текстов, связанных с правовой и государственно-административной практикой. Дальнейшее развитие концепции оценивания было бы невозможно без конкретного изучения юридических текстов. Именно поэтому в данной работе, наряду с некоторыми вопросами специфики юридических текстов, предлагается их конкретный анализ с учетом реализации основных положений проблемы оценочности.

Принимая во внимание необходимость наличия максимального проявления объективности оценки в юридическом дискурсе, следует отметить доминирование нейтрально-позитивных или нейтрально-негативных оттенков:

«I would say: I'm not wearing my legal hat now – I just have ***a broader role*** withing the company», says the Vice-President of Corporate Affairs and general counsel at Liz Claiborne, the clothing company» [12, с. 9].

«A lawyer and business strategist who was formerly Senior Vice-President of Global Affairs at Gap, Elliot Schrage, argues that there is another ***good*** reason for getting legal departments involved» [12, с. 9].

А вот еще несколько примеров профессионального оценивания:

«A ***depressed*** global financial situation will see ***increasing*** attention being paid to Islamic financial solutions and a ***keen*** interest shown by some countries in promoting Islamic finance» [12, с. 73].

«English judges are ***strict*** in enforcing the terms of a contract, while courts in America pay ***more*** attention to the context of the transaction – the intentions of the parties and the reasonableness of the contract terms» [12, с. 17]. В данных примерах можно наблюдать появление оценки в результате сопоставления или сравнения: «strict» – «more attention» – «depressed» – «increasing» – «keen».

Оценивание в юридических текстах может быть и эмоциональным с общеоценочным и частичнооценочным компонентом: «Hollywood contracts are ***long*** and ***complicated***, so much of the lawyer's time and effort goes into figuring out what stays and what goes out. … Hollywood contracts have ***far too many*** words. You need to reduce the amount of legalese and make it ***comprehensible*** to the client» [12, с 21].

«Lorene Schaefer filed her lawsuit, which seeks to be certified as a class action, after learning in April that she would be demoted from her position as General Counsel of GE's transportation division. She said she was told she ***was not 'big enough'*** for her job» [12, с. 25]. Ирония и даже сарказм в словах ***«was not' big enough'»*** не оставляет сомнения в наличии отрицательной характеристики описания профессиональных качеств работника фирмы «General Electric» в деле о дискриминации по половому признаку.

Оценочность может иметь эмоционально-рациональный оттенок с точки зрения профессиональных знаний и опыта индивидуума, что прослеживается в приведенных ниже примерах:

«Officials ***hate*** Singapore being described as ***a tax haven***. They prefer to say it is ***a low-tax*** jurisdiction» [12, с. 65].

«… legal analyst said it also acted as a reminder that, while certain ***colour schemes*** such as the one put together by Mr Plotkin were fairly easy for the government to detect, insider trades by ***sophisticated Wall Street groups*** such as hedge funds remained ***much harder*** to uncover» [12, с. 69].

Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что юридический дискурс, со всеми его компонентами от политизации, экономики и наличия гендерных (феминистских) составляющих до сугубо профессионально-ориентированных клише, скорее свидетельствуют о присутствии сферы знаний индивидуума, чем о его тонких душевных переживаниях. Оценочность, присутствующая в вышеприведенных примерах, скорее, объективно-рациональная и, в меньшей степени, эмоциональная, хотя и имеет оттенок экспрессивности, что обусловлено специфической целью выражения оценки в каждом отдельно взятом случае. И позитивные, и негативные оценки представлены прилагательными, которые служат для описания характеристики объекта суждения. Нам представляется, что дальнейшее изучение способов выражения оценочности в юридическом дискурсе смогло бы выявить дополнительные средства, как основные, так и вспомогательные, что максимально способствовало бы наиболее полному раскрытию замысла автора высказывания.

Список использованной литературы

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. 1. Лексическая семантика. Синонимические средства / Ю.Д. Апресян. – М.: Школа «Языка русской культуры», 1995. – 715 с.

2. Арутюнова Н.Д. Об объекте общей оценки / Н.Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1985. – № 3. – С. 13–24.

3. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 339 с.

4. Арутюнова Н.Д. Речь // Лингвистический энциклопедический словарь / Н.Д. Арутюнова. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 414 с.

5. Бессонова О.Л. Концептуальна організація оцінного тезауруса англійської мови / О.Л. Бессонова // Лінгвістичні студії: зб. наук. праць. – Донецьк: Дон ДУ, 2005. – Вип. 13. – С. 241–245.

6. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – М.: Наука, 1985. – 228 с.

7. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления / Н.А. Лукьянова. – Новосибирск: Наука, 1986. – 230 с.

8. Приходько Г.І. Способи вираження оцінки в сучасній англійській мові: монографія / Г.І. Приходько. – Запоріжжя: ЗДУ, 2001. – 362 с.

9. Столярова Л.П. Базовый словарь лингвистических терминов / Л.П. Столярова, Т.С. Пристайко, Л.П. Попко. – К.: изд-во Государственной академии руководящих кадров культуры и искусств, 2003. – 192 с.

10. Телия В.Н. О различии рациональной и эмотивной (эмоциональной) оценки / В.Н. Телия // Функциональная семантика: оценка, экспрессивность, модальность. In memoriam Е.М. – М.: Наука, 1996. – С. 48–56.

11. Штерн Л.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Енциклопедичний словник для фахівців з теоретичних гуманітарних дисциплін та гуманітарної інформатики / Л.Б. Штерн. – К.: Артек, 1998. – 336 с.

12. Robin A. Widdowson Business Law. Market Leader. Business English / A. Robin. – Pearson Education Limited, 2010. – 96 p.

Проаналізовано приклади використання оціночної лексики на матеріалі англомовних текстів з точки зору юридичного дискурсу, включаючи основні його компоненти – від політизації і наявності гендерних (феміністських) складових до суто професійно-орієнтованих кліше.

Ключові слова: оціночна лексика, юридичний дискурс, мовні кліше.

The examples of evaluation lexical units have been analyzed from the viewpoint of legal discourse including all its elements from politicization and gender components to purely professionally oriented English language cliché.

Key-words: evaluation lexical units, legal discourse, language cliché.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 81’22:81’27

Л.В. ЧАЙКА,
кандидат філологічних наук,
докторант Центру наукових досліджень
та викладання іноземних мов НАН України (Київ)

ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ ФАКТОРИ ПОРОДЖЕННЯ ВЕРБАЛЬНИХ КОНФЛІКТІВ

У статті досліджуються психолінгвістичні фактори породження вербальних конфліктів на основі домінантної сьогодні в соціальній психології мотиваційної теорії конфлікту.

Ключові слова: вербальний конфлікт, психолінгвістичні фактори, конфліктогенний фактор.

Під вербальним конфліктом домовимося розуміти таке порушення процесу людського спілкування за допомогою природної мови, за якого один із комунікантів або не повністю, або взагалі не розуміє іншого, негативно ставиться до його манери мовленнєвої поведінки, вербально-когнітивної бази або до знаків, використовуваних в акті комунікації. Таким чином, поняття вербального конфлікту є родовим для таких лінгвістичних термінів, як «перформативні невдачі» [18], «комунікативні невдачі» [11; 10], «мовний конфлікт» [25; 14], «конфліктна комунікація» [14], «мовні шуми та перешкоди» [23], і синонімічним до терміна Т.Г. Винокур «конфліктний тип мовленнєвої комунікації» [9].

Важливим поняттям теорії вербальних конфліктів є поняття конфліктогенного фактора – явища, яке негативно характеризує комуніканта (мовну особистість) з лінгвального, паралінгвального та екстралінгвального боків, із соціальних, культурних, психічних, власне мовленнєвих та інших позицій, так чи інакше пропущених через систему мови. Оскільки у функціонально-комунікативному підході до явищ мови зручно розрізняти фактори соціолінгвістично-комунікативного, психолінгвістично-когнітивного та інтралінгвістично-конструктивного характеру, тому, відповідно, конфліктогенні фактори також можна класифікувати за цими рубриками. При цьому перша частина складного терміна (тобто, соціо-, психо-, інтра-) буде вказувати на позамовний або внутрішньомовний характер конфліктогенного фактора, а друга частина (лінгвістичний) – на наше особливе зацікавлення обумовленістю системою мови вербального конфлікту будь-якої ґенези.

Психолінгвістичні конфліктогенні фактори орієнтовані на мовленнєву діяльність мовної особистості у зв’язку з дією когнітивного апарату індивіда з наголосом на значенні «ментальної функції мови, ментальної презентації висловлювання в думці комунікантів» [18, с. 79]. У процесі своєї життєдіяльності людина спирається на власний життєвий досвід незалежно від його закріпленості в мовних одиницях і конструкціях. В онтогенезі створюється вербально-когнітивна база, яка надає особистості можливість орієнтуватися в оточуючій дійсності, тому психолінгвістичні конфліктогенні фактори мають пов’язуватися з індивідуальним характером функціонування механізмів породження-сприйняття мовлення або ж з такими комунікаціями, в яких один із партнерів з тих чи інших причин володіє цими ме-

© *Л.В. Чайка, 2011*

ханізмами неповністю. Згрупувати психолінгвістичні конфліктогенні фактори можна таким чином:

1. Вербальний конфлікт і генеративно-перцептивні механізми мовлення. Обумовленість вербального конфлікту онтогенетичними факторами формування мовної особистості (соціально-психологічним середовищем, етнокультурними та релігійними особливостями, освітою, біофізіологічними факторами тощо) свідчить, щонайменше, про індивідуальний характер механізмів породження та сприйняття мовлення. «Індивідуальна «мова» – це соціально та біологічно обумовлена система знакових психічних конфігурацій, використовуваних індивідом і для мислення, і для спілкування», – відзначає М.Д. Андреєв [1, с. 22]. Пов'язуючи індивідуальну мову з особливостями темпераменту особистості, І.К. Білодід виділив за параметром мовленнєвої активності два основні типи інтенсивності породження мовлення: сильний, урівноважений, характеризований активним володінням мовою, і слабкий, інертний, гальмівний, пасивний у мовленні [5, с. 94]. Ці типи вважаються психіатрично нормальними, на відміну від різноманітних психологічних станів, обумовлених афатичними чи іншими хворобливими порушеннями (тобто соматичними й психофізіологічними девіаціями механізмів породження та сприйняття мовлення).

Поєднання в одному комунікативному акті мінімально двох опозитивних партнерів з різними типами інтенсивності породження мовлення здатне призводити до вербальних конфліктів, причому самі вони можуть мати й оцінний характер. О.П. Сумароков ще у XVIII ст. відзначав (будучи сам мовцем інертного типу): «Многоречие свойственно человеческому скудоумию. Все те речи и письма, в которых больше слов, нежели мыслей, показывают человека *тупова*. Быстрота разума слов берет по размеру мыслей, и не имеет в словах ни излишества ни недостатка. Сие толкование, сколько до разговоров, столько и до письменных сочинений касается».

Таким чином, асиметрія рівня й інтенсивності породження й сприйняття мовлення у мовця та слухача здатна призводити до розладів акту спілкування. Слід зазначити, що іноді конфліктогенність такої асиметрії переборюється шляхом пристосування до побудови й інтенсивності мовлення співрозмовника аж до повної тератології, наприклад:

«*Около духана остался один только дьякон.*

– Ходил духан, чай пил, – сказал он Кербалаю. – Мой хочет кушать.

Кербалай хорошо говорил по-русски, но дьякон думал, что татарин скорее поймет его, если он будет говорить с ним на ломаном русском языке.

– Яичницу жарил, сыр давал.

– Иди, иди, поп, – сказал Кербалай, кланяясь. – Все дам... И сыр есть, и вино есть... Кушай, чего хочешь» (А.П. Чехов).

У цілому ж породження вербального конфлікту, пов'язаного з асиметрією генеративних та перцептивних можливостей мовця та слухача, переборюється обопільною зацікавленістю комунікантів у результативному спілкуванні, обумовленому спільною діяльністю.

2. Вербальний конфлікт і вербально-когнітивні бази комунікантів. Основною гіпотетичною передумовою сучасної когнітивної лінгвістики є теза про існування в індивіда онтогенетично та емпірично складеної системи мовленнєво-мисленнєвих гештальтів, які віддзеркалюють об'єкти й процеси реальної дійсності у їх взаємозв'язках. Залежно від типу генеративно-перцептивної діяльності індивіда, ці гештальти можуть, згідно з П.Н. Джонсон-Лейрдом, поставати в різних ментальних репрезентаціях – у вигляді образів (у яких ментально відображуються об'єкти дійсності), пропозицій (співвідносних з одиницями, конструкціями або загальними властивостями природної мови), ментальних моделей (що є структурними корелятами хронотопічно освоєних фрагментів реальності) [27, с. 193]. Тому досліджувані вербальні конфлікти пов'язані з розбіжностями у домінантних типах ментальної репрезентації комунікантів. У такому сенсі важливу дослідницьку роль відіграла гіпотеза Е. Сепіра – Б. Лі Уорфа, згідно з якою носії певних мов членують картину світу відповідно до внутрішньої (семантичної та граматичної) структури своїх мовних систем. Доречно у зв'язку з цим згадати новелу Х.Л. Борхеса «Тльон, Укбар, Orbis Tertius», у якій описується планета, створена силою людської уяви, Тльон, на якій різко відрізняються мови північної та південної півкуль. У південних мовах немає іменників, а є тільки дієслова з афіксами адвербіального значення, і фраза «Місяць піднявся над рікою» буде перекладатися слово

за словом як «Уверх над постійним текти залунявіло». Північні ж мови первинним елементом мають не дієслово, а односкладовий прикметник, тоді як іменник утворюється накопиченням прикметників: не кажуть «місяць», а – «повітряно-світле на темно-круглому», або «ніжно-помаранчеве» замість «небо» [7, с. 86].

Вербально-когнітивні бази комунікантів тісно пов'язані з їх попереднім досвідом, а тому розбіжність у досвіді, вербалізована в акті спілкування, є також конфліктогенною – переважно це конфлікти розуміння-недорозуміння, наприклад: «Коли мій чоловік Марк привіз свій старенький пікап до страхового агента для попередньої оцінки, оглядати машину прислали молоденьку дівчину. Коли вона запитала: «Дата випуску та модель автомобіля?» – Марк відповів: «Це форд 65 року,» – і додав, немов би вибачаючись, – «стародавня копалина». Інша співробітниця ввела дані огляду до комп'ютера і насупилася. «Містере Еванс, – сказала вона. – Я вже давно займаюся страхуванням автомобілів, але ніколи не чула про таку модель: Форд – стародавня копалина!» (Рідерз Дайджест).

З іншого боку, найближчий спільний досвід комунікантів дозволяє їм розуміти один одного й без слів: «Когда я с Колей ехал домой, он всю дорогу, улыбаясь, молчал, и мне было понятно: молчит он о том же, что и я» (О.М. Горький).

Таким чином, мовчання в цьому випадку можна розглядати як «нульовий мовленнєвий акт» [6], у якому наявні компоненти ілокуції та перлокуції (оскільки комунікація відбулася і взаєморозуміння досягнуте), але відсутній етап локуції, тобто вимовляння, вербалізації висловлення.

Нарешті, неповнота вербально-когнітивної бази може викликати внутрішній конфлікт особистості, певний лексичний дискомфорт, про що слушно зауважив В. Катаєв: «Я заметил, что человека втрое больше мучает вид предмета, если он не знает его названия. Давать имя окружающим вещам – быть может, это одно и отличает человека от другого существа. Но у меня нет слов, чтобы назвать миллионы существ, понятий, вещей, окружающих меня. Это мучит» (В. Катаєв).

Таким чином, розбіжності вербально-когнітивних баз комунікантів є важливим конфліктогенним фактором психолінгвістичного характеру, оскільки не надають можливості активізувати спільний досвід, викликати подібні асоціації та досягти взаєморозуміння як основної комунікативної мети спілкування. Це відзначено й І. Небескою: «Співвідношення між наміром продуктора й інтерпретацією реципієнта виникає у тому разі, якщо активізуються компатибільні частини їх вербально-когнітивних баз і коли в обох комунікантів утворюються подібні (або, принаймні, несуперечливі) інференції й подібні асоціативні зв'язки з подальшими інформаціями» [18, с. 87]. Тому для породження вербального конфлікту важливими є розбіжності асоціативного плану, різні типи ментальної репрезентації (образи, пропозиції, гештальти) дійсності для адресата й адресанта, а також різне прогнозування ними подальшого перебігу комунікативного акту.

3. Вербальний конфлікт у патологічних та тератологічних комунікаціях. Породження вербальних конфліктів може пов'язуватися з таким спілкуванням, у якому хоча б один з комунікантів неповністю володіє механізмами породження-сприйняття мовлення. Це різного типу патології (афазії – психофізіологічні розлади; заїкуватість, гаркавість, шепелявість; розлади соматичного характеру – «заяча губа», «вовчий язик» тощо) або тератології (міжмовні – якщо один з комунікантів є, припустимо, іноземцем, який не дуже добре володіє мовною системою коду акту спілкування; онтогенетичні – у випадку, коли один із комунікантів – дитина, тобто мовна особистість, що перебуває у процесі становлення та розвитку).

Патологічні комунікації фундаментально описані з нейролінгвістичних позицій [2; 3; 12; 16; 17 та ін.]. Нерозуміння й недостатнє розуміння пов'язане у цьому випадку з неприпустимими за нормами мовної системи конструктивними побудовами. У мовленні шизофреників (у переказі прочитаного тексту) відсутній антецедент особового займенника на початку викладу: «Вони розшукали лігво вовка»; або відсутній антецедент у зворотного займенника: «Ця машина, взагалі, пропонувала шукати собі супутника»; або перевищується припустима віддаленість антецедента від замісника: «Вони жили в Сінга у саду. Усі спостереження за ними показали, що розумовий розвиток їх великий. Вовк Амала був прив'язаний до нього» тощо.

Хворий на моторну афазію, нормально вимовляючи окремі слова, не може сполучити їх у реченні, розмовляючи нібито «телеграфним стилем». Т.В. Ахутіна наводить приклад переказу такого хворого за картиною Ф. Решетникова «Знову двійка»: «Мальчик… мама… Мальчик принес двойку… Ну… брат…ну, велосипед… а сестра пишет… ну… ну… все…» [3, с. 132]. Як бачимо, при загальному розумінні смислу картини хворий не може передати її зміст повно й розгорнено, що, без сумнівів, утруднює спілкування: «Значну частину розповіді становлять рядопокладені іменники. Використовувані граматичні конструкції прості й усталені в минулому досвіді» [3, с. 132]. Природно, що в патологічних комунікаціях досягнення інтенцій мовця потребує значно більших зусиль.

Одним із різновидів вербального конфлікту, пов'язаного з афатичними порушеннями, є конфлікт, який породжується через недотримання принципу «магічного числа Дж. Міллера», тобто нерозуміння або утруднене розуміння, викликане сумбурним або надмірно педантичним, пильновитим нагромадженням слів, словосполучень, речень, складних конструкцій. Сліди такого вербального конфлікту віднайшов Р. Якобсон у творчості російського письменника Г. Успенського й навів такий зразок його індивідуально-авторської стилістики:

«Из-под соломенного состарившегося картуза, с черным пятном на козырьке, выглядывали две косицы наподобие кабаньих клыков; разжиревший и отвисший подбородок окончательно распластывал потные воротнички коленкоровой манишки и толстым слоем лежал на аляповатом воротничке парусиновой накидки, плотно застегнутой у шеи. Из-под этой накидки взорам наблюдателя выставлялись массивные руки с кольцом, въевшимся в жирный палец, палка с медным набалдашником, значительная выпуклость желудка и присутствие широчайших панталон чуть не кисейного свойства, в широчайших концах которых прятались носки сапогов» [24, с. 131, з посиланням на працю [13, с. 65].

Рядопокладеність різних об'єктів є вербально фіксованою і не дає реципієнту тексту визначитися з тим, що ж має в наведеному уривку головне, а що другорядне значення, тобто порушується ядерно-периферійний характер селективного сприйняття: читач повинен або сприйняти все (що дуже важко), або не сприйняти нічого.

Розглянемо тератологічні комунікації. Вони виникають у тому разі, коли один з комунікантів не повністю володіє нормами коду комунікативного акту (дитина або іноземець). Досліджуючи питання технічного перекладу, О.Л. Пумпянський простежив таку закономірність: «Чим більше у «спеціаліста» знань, тим грубіші його помилки під час перекладу, якщо він погано володіє іноземною мовою й судить про зміст оригіналу лише за значеннями відомих йому термінів. «Спеціаліст», який володіє тільки цими термінами, не може перекласти жодної нової думки, що міститься в оригіналі, він може скомпонувати з них лише думки, які йому вже відомі» [20, с. 307]. Це, без сумніву, приклад вербального конфлікту тератологічного характеру. У теорії перекладу розроблено й методику уникнення цього феномену – так звана «техніка зворотного читання» [4, с. 20], коли читач, дійшовши в ході читання тексту до певної словоформи, переконується, «що подальший розвиток обраного ним фразового стереотипу неможливий, і потрібно повернутися на початок речення, щоб прочитати його з іншим синтаксичним членуванням» [21, с. 176]. Тератологічний вербальний конфлікт у такому випадку пов'язаний з недостатнім володінням певною мовою.

Інший різновид тератологічного вербального конфлікту пов'язаний з онтогенетичним становленням механізмів мовленнєвої діяльності у дитини. Тут досить багато варіантів – це й помилкова вимова, і хибне слововживання, і неправильна побудова синтаксичних конструкцій, а також своєрідне референтне співвіднесення слів, наприклад: «Я вспоминаю, как мы с няней стояли в толпе, смотрели на чьи-то необыкновенно пышные похороны. Опершись на колено отца, я сообщаю ему, что видел, как хоронили царя. «Цавя», – весело передразнивает отец и объясняет, что умер не царь, а городской голова. Я после этого, к великому утешению мамы, рисую голову на ножках и спрашиваю, таким ли был голова при жизни» (Є. Шварц).

Цікавою особливістю психології дитини є настійна потреба власноруч прономінувати пізнану нею нову реалію чи проартикулювати почуту нову мовну одиницю, необхідність самостійного включення нового слова до конкретного ситуативного контексту. На цьому надалі базується її знання «вживання слова» на відміну від «знання асоціації». Дитині важливо самостійно провести нове слово по всьому ланцюжку механізму породження мовлен-

ня: від когнітивних структур через внутрішнє мовлення до фонетичної вимови. Саме цей аспект дитячого мовлення найчастіше виявляється конфліктогенним: «добираючи» на дворі або на перерві у школі різної стилістичної забарвленості та функціональної сфери мовлення слова, маленький індивід природним чином (оскільки цього потребує його вікова соціопсихічна конституція) прагне продемонструвати збільшення свого вокабуляру у звичайних умовах (сім'я, гості, шкільний урок, логопедичне заняття тощо), що нерідко спричиняє звернення до конфліктних способів спілкування – від суворої догани чи зауваження з боку осіб, які мають соціально-рольовий статус «батьки» або «дорослі», до способів докладання сил до певних «м'яких» місць.

Таким чином, у статті ми розглянули психолінгвістичні фактори породження вербальних конфліктів (принаймні деякі з них). У своєму описі ми орієнтувалися на домінантну сьогодні в соціальній психології мотиваційну теорію конфлікту. Слід думати, що необхідна не лише подальша їх калькуляція, а й розгляд виявлених конфліктогенних факторів з інших методологічних позицій – у цьому разі теоретичною базою розгляду стала б когнітивна теорія конфлікту, тим більше, що це відповідає сучасним інтересам теоретичної лінгвістики та перебуває в руслі пошуків суміжних гуманітарних дисциплін.

Список використаної літератури

1. Андреев Н.Д. О понятиях речевого акта, речи, речевой вероятности языка / Н.Д. Андреев, Л.Р. Зиндер // Вопросы языкознания. – 1963. – № 3. – С. 15–21.

2. Ахутина (Рябова) Т.В. Нейролингвистический анализ динамической афазии. (К вопросу о механизмах построения связного грамматически оформленного высказывания) / Т.В. Ахутина (Рябова). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975. – 143 с.

3. Ахутина Т.В. Порождение речи: Нейролингвистический анализ синтаксиса / Т.В. Ахутина. – М.: Изд. МГУ, 1989. – 215 с.

4. Берман И.М. Фразовые стереотипы и обучение чтению текстов / И.М. Берман, Н.Л. Белоцерковская // Вопросы психолингвистики и преподавание русского языка как иностранного. – М.: Изд. МГУ, 1971.

5. Білодід І.К. Психологічні основи індивідуального мовлення / І.К. Білодід // Філософські питання мовознавства. – К.: Наукова думка, 1972. – С. 91–111.

6. Богданов В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения / В.В. Богданов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1977. – 143 с.

7. Борхес Х.Л. Проза разных лет / Х.Л. Борхес / сост. и предисл. И. Тертерян; коммент. Б. Дубина. – М.: Радуга, 1984. – 320 с.

8. Винокур Т.Г. Речевой портрет современного человека / Т.Г. Винокур // Человек в системе наук. – М.: Наука, 1989. – С. 361–370.

9. Винокур Т.Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения / Т.Г. Винокур. – М.: УРСС, 2007. – 176 с.

10. Городецкий Б.Ю. К типологии коммуникативных неудач / Б.Ю. Городецкий, И.М. Кобозева, И.Г. Сабурова // Диалоговое взаимодействие и представление знаний. – Новосибирск: Наука, 1985. – С. 64–78.

11. Ермакова О.Н. К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского диалога) / О.Н. Ермакова, Е.А. Земская // Русский язык в его функционировании: Коммуникативно-прагматический аспект. – М.: Наука, 1993. – С. 90–157.

12. Иванов Вяч. Вс. Нейролингвистика / Вяч. Вс. Иванов // Биологические и кибернетические аспекты речевой деятельности: сб. обзоров АН СССР. – М.: ИНИОН, 1985. – С. 26–71.

13. Камегулов А. Стиль Глеба Успенского / А. Камегулов. – Л., 1930. – С. 65, 145.

14. Кандинский Б.С. Текст как единица конфликтной коммуникации / Б.С. Кандинский // Коммуникативные единицы языка: сб. науч. тр.; Моск. пед. ин-т иностр. яз. – М., 1985. – Вып. 252. – С. 72–81.

15. Крючкова Т.Б. Зарубежная социолингвистика. Германия. Испания / Т.Б. Крючкова, Б.П. Нарумов. – М.: Наука, 1991. – 157 с.

16. Лурия А.Р. Проблемы и факты нейролингвистики / А.Р. Лурия // Теория речевой деятельности: Проблемы психолингвистики. – М.: Наука, 1968. – С. 14–36.

17. Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики / А.Р. Лурия. – М.: УРСС, 2007. – 256 с.

18. Небеска І. До питання про соціальні та психічні фактори мовленнєвої діяльності / І. Небеска // Функціонування і розвиток сучасних слов'янських мов. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 73–81.

19. Остин Дж. Слово как действие / Дж. Остин // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов; сост. и вступ. ст. И.М. Кобозевой и В.З. Демьянкова; общ. ред. Б.Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 1986. – С. 22–129.

20. Пумпянский А.Л. Введение в практику перевода научной и технической литературы на английский язык / А.Л. Пумпянский. – М.: Наука, 1981. – 344 с.

21. Синев Р.Г. К проблеме восприятия учащимися грамматической информации немецкого научного текста / Р.Г. Синев // Общественно-политический текст как предмет обучения иностранным языкам. – М.: Наука, 1987. – С. 168–181.

22. Сумароков А.П. Письмо об остроумном слове / А.П. Сумароков // Полное собрание сочинений. – М.: Изд-во Н. Новикова, 1781–1782. – Т. VI. – 470 с.

23. Шанский Н.М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом / Н.М. Шанский. – М.: Просвещение, 1986. – 160 с.

24. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / Р. Якобсон // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1980. – С. 111–130.

25. Arasil Ll.V. Papers de sociolingüìstica / Ll.V. Arasil. – Barcelona: Edicions de la Magrana, 1982. – 247 p.

26. Johnson-Laird P.N. Human and Machine Thinking / P.N. Johnson-Laird // Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1993. – 197 p.

27. Johnson-Laird P.N. Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness / P.N. Johnson-Laird. – Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1983. – 515 p.

В статье исследуются психолингвистические факторы возникновения вербальных конфликтов на основе доминирующей сегодня в социальной психологии мотивационной теории конфликта.

Ключевые слова: вербальный конфликт, психолингвистические факторы, конфликтогенный фактор.

The article investigates psycholinguistic factors of production of verbal conflicts on the basis of the motivational theory of conflict dominant nowadays in social psychology.

Key words: verbal conflict, psycholinguistic factors, conflict-producing factor.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 811.161.1'373(07)

Н.Г. ПИРОГА,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры русской филологии
Волынского национального университета имени Леси Украинки

РУССКОЕ ПРАВОПИСАНИЕ И ОРФОГРАФИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА: О ПРАВИЛАХ НАПИСАНИЯ ТВЕРДОГО И МЯГКОГО ЗНАКОВ

Правила правописания разделительного твердого и мягкого знаков трудны для учащихся. Оба знака выполняют одинаковую разделительную функцию, поэтому порой невозможно понять, почему одни слова пишутся с «ъ», а другие – с «ь». Целью данной статьи является исследование условий правописания слов с разделительными «ъ» и «ь».

Ключевые слова: правописание, принципы орфографии, твердый знак, мягкий знак, разделительная функция, йотированные гласные, фонема, морфема.

Современное русское правописание регламентируется «Правилами русской орфографии и пунктуации», действующими с 1956 г. «Правила» готовились еще в 30-е годы XX в. Понятно, что со временем они «отстали от жизни», не отвечают в полной мере современному состоянию русского языка и орфографической практике. В ходе пользования действующими правилами в них обнаружились неточности и непоследовательности, к тому же некоторые языковые явления были правилами изначально не охвачены. Это вызывает затруднения для пишущих и обучающихся русскому письму, провоцирует разнобой в орфографической практике. Поэтому «Правила» 1956 г. нуждаются в некотором пересмотре. Он вполне оправдан и даже необходим. Принятие поправок, уточнений и дополнений к утвержденным уже более чем полвека назад правилам правописания – дело совершенно естественное: письмо должно, хоть и с отставанием, все же «поспевать» за языком.

Вызванные жизнью многочисленные попытки сделать правила более полными, привести их в соответствие с современным состоянием русского языка и современным уровнем науки о нем, усовершенствовать, упорядочить, упростить орфографию нашли отражение в работах Р.И. Аванесова, Н.Н. Алгазиной, В.В. Виноградова, С.Г. Бархударова, Б.Н. Богоявленского, Б.З. Букчиной, В.Ф. Ивановой, Н.А. Еськовой, С.И. Ожегова, М.Ф. Панова, А.А. Реформатского, Д.Э. Розенталя, А.Б. Шапиро, Н.М. Шанского и др.

Основным принципом употребления букв в значимых частях слова (морфемах) является необозначение изменений звуков под влиянием их положения в слове. Вследствие этого морфемы, как правило, сохраняют постоянный буквенный облик (поэтому главный принцип нашей орфографии часто называют морфологическим или морфофонологическим). Это облегчает читающему восприятие написанного, но создает некоторые трудности для пишущего, особенно для того, кто еще не вполне овладел грамотным письмом. Естественно, что наряду с общими правилами написания гласных и согласных в морфемах, основанными на проверке их в позиции различения, есть правила более или менее частные, касающиеся написания определенных групп и типов слов.

© *Н.Г. Пирога, 2011*

Так, например, правила правописания разделительных твердого и мягкого знаков трудны для учащихся: порой невозможно понять, почему *адъютант, субъект, инъекция, конъюнктура* и т. п. пишутся с **ъ**, а *барьер, курьер, серьезный* и т. п. – с **ь**. Оба знака выполняют одинаковую разделительную функцию, поэтому часто твердый знак заменяют мягким *(сьел, сьезд, **вьехать**, обьяснение, адьютант)* или наоборот *(въюн, обезъяна, серъезный, бъют, сошъю)*.

Целью данной статьи является исследование условий правописания слов с разделительными **ъ** и **ь**.

Употребление двух разделительных знаков невозможно убедительно мотивировать, исходя из системы современного русского языка, так как оно не является последовательно фонематическим, не основывается на произношении, не может быть оправдано морфологическими соотношениями. В тех случаях, когда фонематическая твердость – мягкость согласных перед <j> определима, написаниям с **ъ** соответствуют твердые согласные фонемы, а написаниям с **ь** – мягкие (ср.: твердые на конце приставок: *съезд, разъезд, объявление,* мягкие перед суффиксом -j-: *тряпьё, кулачьё, бельё*). Но фонематическая твердость – мягкость согласных в середине морфемы во многих случаях неопределима: *вьюга, рьяный*; это можно сказать и об образованиях с латинскими приставками, которые, с точки зрения русской морфологии, нечленимы: *субъект, объект, адъютант* и т. п. Таким образом, исходя из требований фонематического принципа, обосновать все случаи употребления разделительных **ъ** и **ь** не удается.

Разделительные **ъ** и **ь** не указывают и различий в произношении. Как пишет Р.И. Аванесов, в современном литературном произношении ряд приставок по старой московской норме произносились мягко, например *с, в, из*: *[в’jэ]зд, [с’jэ]л, [с’jо]мка, [из’jа]н, [из’jэ]здил* и др. Сейчас это произношение идет на убыль, но еще окончательно не утрачено. Согласные в других приставках могут произноситься как мягко, так и твердо: *ра[з’jэ]хались и ра[зjэ]хались, ра[з’jэ]ло и ра[зjэ]ло*. Конечные согласные [б], [д], [т] приставок *об-, от-, под-, над-, перед-* перед [j] в современном русском языке не смягчаются: *о[тjэ]хал, по[дjэ]хал, о[бjэ]зд* [2, с. 234]. Согласные латинских приставок произносятся в основном мягко: *а[д’jу]тант, ко[н’jу]нктура*. Согласные перед [j], которым на письме соответствуют согласные буквы перед разделительным **ь**, почти всегда звучат мягко: *[в’jу]га, соло[в’ju], по[б’jо]м*.

Морфологическими соотношениями употребление разделительных **ъ** и **ь** также не может быть мотивировано, так как, во-первых, не во всех случаях, когда употребляется **ъ**, приставка реально выделяется, и, во-вторых, нельзя обосновать использование особого знака после приставок и некоторых частей сложных слов. Суть морфологического принципа заключается в том, что каждая значимая часть слова пишется всегда одинаково, хотя произношение этой части слова в разных фонетических условиях может быть различно.

Фонематическое письмо – это такое письмо, в котором одни и те же буквы алфавита обозначают фонему во всех ее видоизменениях, как бы она ни звучала в том или ином фонетическом положении. При этом видоизмененная фонема обозначается на письме по ее основному звучанию, которое обнаруживается в фонетических положениях, где качество звучания фонемы не обусловлено. В результате получается, что каждая морфема, если она содержит одни и те же фонемы, пишется всегда одинаково. Она пишется одинаково даже в том случае, если в устной речи произносится по-разному благодаря тому, что фонемы, из которых состоит морфема, из-за изменяющихся фонетических условий реализуются в различных по своему звучанию видоизменениях. Однако, как отмечает В.В. Виноградов, при обобщенно-схематическом применении фонематического принципа могут возникнуть противоречия и даже столкновения с требованиями морфологического принципа [3, с. 16–17].

Приведем примеры условий для написания йотированных гласных после приставок.

1. Соседство с особыми приставками *сверх-, меж-, контр-, транс-, пан-, суб-, пост-, супер-*, несущими на себе побочное ударение, существенно лишь для передачи фонемы <и>. После этих приставок, как и на стыке частей сложных и сложносокращенных слов, пишется буква ***и*** (*сверхизящный, постимпрессионизм, трехимпульсный, пединститут*), тогда как

после обычных приставок, оканчивающихся на твердую парную согласную, пишется, как и после других твердых согласных, буква ***ы*** (*сыграть, разыскать*).

При передаче сочетаний <j> + гласная фонема особенность перечисленных приставок несущественна: после согласных, принадлежащих этим приставкам, сочетания <J> + гласная передаются точно так же, как после других приставок (*разъяриться, сверхъяростный*) и как на стыке сложных слов (*четырехъярусный*), но не так, как после согласных, не принадлежащих приставкам (*князья, вьюга*), и не так, как на стыке частей сложносокращенных слов (*детясли, иняз*).

Таким образом, орфография то объединяет особые приставки с обычными (при передаче сочетаний <J> + гласная), то приравнивают их к корням сложных слов (при передаче <и>). Видимо, такая двойная оценка одного и того же фактора, одной и той же морфологической позиции, не может считаться достоинством орфографии. Это является причиной неустойчивости написаний и представляет неудобство для пишущих. Не случайны поэтому неправильные, с точки зрения действующих правил, написания вроде *трехязычный, сверхяростный*.

2. Сходство с приставками существенно лишь для буквенной передачи сочетаний <j> + гласная фонема: после согласных, принадлежащих приставкам, эти сочетания передаются буквосочетаниями *ъя, ъю, ъе*, тогда как после других согласных – буквосочетаниями *ья, ью, ье*. Если учесть, что мягкость – твердость предшествующей фонемы не существенна при передаче указанных сочетаний, то становится ясным, что наличие буквенных дублетов, распределенных лишь в зависимости от морфологических условий, усложняет правила и приводит к ошибкам.

Орфографическая комиссия 1904 г. предлагала вообще исключить **ъ** из русского алфавита, но в 1917–1918 гг. это предложение прошло частично: **ъ** как разделительный знак был сохранен (его уничтожили только в конце слов). В 1960-е годы предлагали заменить разделительный **ъ** мягким знаком, (букве ъ давно пора за ижицей и фитой!). В пользу такого предложения говорит и то, что **ъ** имеет недостаточную нагрузку в алфавите – единственную (разделительную) функцию он выполняет в паре с **ь**. Ведь разделительный мягкий знак по своему назначению является именно разделительным, а не смягчающим. Так, например, в словах *бьют, пьют, вьют, шьют* совершенно не слышится смягчение согласных, и учащиеся часто пишут **ъ** вместо **ь** из-за твердого произношения согласных. А.Н. и К.Н. Гвоздевы писали, что при введении последовательного употребления **ь** в качестве отделительного знака ошибки должны исчезнуть. Такое предложение не наносит никакого ущерба, а, наоборот, упрощает и облегчает изучение русского правописания [4, с. 103].

Если вместо твердого знака будем писать разделительный **ь**, то очень многие, особенно иностранцы, все равно будут стараться произносить слова *подьезд, обьявление, предьюбилейный* (и тем более – *сверхьестественный, паньевропейский* и т. п.) мягко, так как мягкий знак в русском языке всегда смягчает стоящую перед ним согласную. Логично ли из него делать универсальный разделительный знак? Ведь употребление одного и того же знака для обозначения мягкости согласного и йота постоянно будет вызывать затруднения. Мягкий знак призван смягчать согласные. Присоединение новой разделительной функции только усложнило правописание.

Написание с разделительным **ь** заключает в себе избыточное указание на мягкость. Оно возникает потому, что основной функцией этой буквы является обозначение мягкости согласных. По существу, мы здесь имеем дело с графической иллюзией, что разделительный **ь** одновременно смягчает. Избежать этой иллюзии при параллельном использовании буквы **ь** в двух совершенно различных функциях невозможно. Эта неизбежная графическая ассоциация с обозначением мягкости и является основным препятствием для использования **ь** в качестве единственного разделительного знака.

Некоторые авторы (В.И. Чернышев, Д.Н. Ушинский) предлагали в качестве единственного разделительного знака употреблять только **ъ**. Нельзя не согласиться с предложением Орфографической комиссии (1964 г.) употреблять в разделительной функции лишь одну букву, поскольку разделительный знак как после приставки, так и в середине слова предупреждает о следующей за ним йотированной гласной. Тем самым не было бы затемнено основное значение разделительного знака. Использование **ъ** в разделительной функции

не приводит к искажению произношения, ибо в настоящее время согласные перед йотом произносятся и твердо и мягко, а в отдельных случаях с **ъ** мягкое произношение даже преобладает. На самом деле **ъ** не является обязательным указателем твердости предшествующей согласной. Поскольку употребление **ъ** не означает твердости предшествующей согласной, постольку замена **ь** на **ъ** в разделительной функции не должны сказаться на произношении. «Необходимо иметь ввиду, что ни буква ь, которая в других случаях служит у нас знаком мягкости, ни ъ, которую мы по традиции считаем «твердым знаком», уже не должны обозначать ни твердости, ни мягкости в тех случаях, когда они служат отделительными знаками. Это ясно видно из того, что **ь** пишется в отделительном значении не только после согласных, которые могут быть мягкими *(лью, семью)*, но и после *ж, ш*, которые всегда твердые *(шью, ружьё)*. Что касается буквы **ь**, то если она в середине слов выполняет роль отделительного знака, независимо от твердости или мягкости предшествующей согласной, – она вполне может выполнять эту роль и в приставках, и в сложных словах, тоже независимо от твердого или мягкого произношения (а мягкое произношение согласной в приставках свойственно московскому произношению, факт, который сам по себе не служит аргументом в пользу **ь**)» [5, с. 22].

Иллюзия указания на твердость и мягкость согласных перед йотом устраняется, если принять вариант замены двух разделительных знаков одним – употреблять во всех случаях букву **ъ**, т. е. писать: *семъя, перъя, соловъи, мышъю, дочъю, ложъю, объем, подъезд, адъютант* и др. (Такое предложение выдвигалось несколькими участниками дискуссий 1954–1955 и 1962–1963 гг., но не подвергалось лингвистическому анализу). Существенное преимущество таких написаний – строгое разграничение функций между **ъ** и **ь** (Для этого необходимо было бы лишь изменить название буквы «твердый знак» на «разделительный знак»). Если подойти к введению **ъ** в качестве единого разделительного знака как к практическому орфографическому предложению, то против него могут быть выдвинуты серьезные возражения, ибо пришлось бы изменить большое количество написаний. Но им не опровергается лингвистическая целесообразность такого решения.

В проекте орфографической комиссии (1964 г.) есть пункт о написании без всякого знака слов с первой частью *меж-, сверх-, суб-, транс-, пан-* и т.д. Этот пункт вызывает возражения даже тех, кто выступает за уничтожение **ъ**. В словах типа *сверхъестественный, панъевропейский, межъярусный* и др. какой-то разделитель совершенно необходим, т. к. отсутствие его вызовет у обучающихся неправильное произношение *(меж**я**русный, трех**я**зычный)*. Сочетания **жя, хя** не свойственны русскому языку и противоречат общему правилу написания гласных после согласных. Некоторые авторы предлагают употреблять в подобных случаях дефис или апостроф [3, с. 94]. Ввести апостроф было бы естественным не только в словах *трех'язычный, пан'европейский, меж'ядерный,* но и в сложносокращенных словах *дет'ясли, ком'ячейка, ин'яз, Мин'юст, Гос'юриздат* и т. п. (вместо современных написаний *комячейка, детясли, иняз, Минюст, Госюриздат*). Апостроф в качестве разделительного знака рекомендовался ещё в 30-е годы прошлого столетия. Но практика показала, что он не привился. Возможно, сказалось то обстоятельство, что русский алфавит избегает надстрочных знаков (кроме двух букв – й, ё).

Таким образом, если оценивать правила с точки зрения простоты – сложности, то очевидно, что правила, в которых выбор буквы для фонемы определяется не только фонологическими, но и морфологическими (или буквенными) условиями, являются более сложными по сравнению с правилами, в которых выбор буквы зависит лишь от фонологических условий. Поэтому в принципе при усовершенствовании орфографии следует избавляться от буквенных соответствий, требующих учета не только фонологических, но и морфологических (а также буквенных) условий. Условия выбора буквы могут быть охарактеризованы также с точки зрения того, являются ли они общими для целого ряда фонем или они существенны лишь для данной фонемы, т. е. являются уникальными. Несомненно, что при усовершенствовании орфографии следует в первую очередь избавляться от уникальных условий передачи фонем. Употребление двух разделительных знаков (**ъ** и **ь**) основывается только на традиции. Ссылка на этимологию не может считаться серьезным аргументом в пользу сохранения действующих правил. Поэтому современная практика письма требует создания обновленного и упорядоченного общеобязательного свода правил правописания.

Список использованной литературы

1. Букчина Б.З. Письма об орфографии / Б.З. Букчина, Л.П. Калакуцкая, Л.К. Чельцова. – М.: Наука, 1969. – 135 с.

2. Аванесов Р.И. Русское литературное произношение / Р.И. Аванесов. – 5-е изд. – М.: Просвещение, 1972. – 356 с.

3. Виноградов В.В. О необходимости усовершенствования нашего правописания / В.В. Виноградов // Вопросы русской орфографии. – М.: Наука, 1964. – С. 5–22.

4. Биргер Э.И. Давно назревшая задача / Э.И. Биргер // Русский язык в школе. – 1962. – № 4. – С. 100–104.

5. Еськова Н.А. О разделительных знаках / Н.А. Еськова // О современной русской орфографии. – М.: Наука, 1964. – С. 18–27.

Правила правопису слів з твердим чи м'яким знаком становлять певні труднощі для учнів. Обидва знаки виконують однакову роздільну функцію, а тому й часто незрозуміло, чому в одних словах пишеться м'який, а в інших – твердий знак. Метою цієї статті є дослідження умов правопису ь і ъ в словах.

Ключові слова: правопис, принципи орфографії, твердий знак, м'який знак, роздільна функція, йотовані голосні, фонема, морфема.

Rules for spelling words with ь or ъ sign is some difficulty for students. Both characters perform the same function of the resolution, and therefore it is often unclear why some words are written in ь and others – in ъ sign. The purpose of this paper is to study conditions spelling in words.

Key words: spelling, spelling principles, solid character, a soft character, separating the function jotted vowels, phoneme, morpheme.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 81 ‘42=134.2

A. PLIUSCHAY,
Catedrático del Departamento de lenguas romances y germánicas
Universidad Alfredo Nobel en Dnipropetrovsk

PECULIARIDADES LINGÜÍSTICAS DE LA PRENSA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA

The article studies linguistic peculiarities of the contemporary Spanish press being one of the principal Mass Media as well as it analyses modern newspaper materials from the point of view of verbalization and nomination tendencies; the paper also investigates the main means of neologisms formation by various productive suffixes.

Key words: press, Mass Media, text, verbalization, nomination, contemporary neologisms in the Spanish press, productive suffixes.

Siendo el medio más importante de la comunicación masiva y el de expresión del pensamiento humano, la lengua se considera ser un instrumento cognitivo del conocimiento, comprensión continua de la realidad de parte del hombre y conversión de experiencia en conocimiento.

El lenguaje no es sólo un medio para transmitir y almacenar la información, sino también una herramienta a través de la cual se forman nuevos conceptos que determinan, generalmente, la manera del pensamiento humano.

La elección de medios específicos del lenguaje influyen tanto sobre la estructura del pensamiento, como sobre el proceso de la percepción y la reproducción de la realidad. El conocimiento que se realiza por medio del lenguaje ayuda crear imágenes de la realidad con amplias y significativas interpretaciones de ella misma.

La información social que se transmite por estos medios es destinada al consumidor masivo. Tal información de masas es de naturaleza omnipotente y selectiva al mismo tiempo. Es selectiva con respecto al contenido en transmisión donde éste depende de los objetivos del iniciador del texto. El impacto del lenguaje en el hombre, su manera de pensar y su comportamiento está relacionado directamene con los medios de la comunicación de masas.

Los medios de la comunicación tienen un impacto directo en toda la estructura del pensamiento humano, su percepción del mundo, su estilo de expresarse incluso en su cultura educacional informándole sobre lo que está pasando en el planeta, o sea le permiten al receptor estar al día las noticias. Por esta razón es tan importante el papel de los medios de comunicación en la formación de una cultura generalizada y en la cultura lingüística en particular.

A lo largo de muchas décadas del siglo XX, las investigaciones del lenguaje de medios masivos españoles han sido predominantes a cargo de los especialistas teóricos y prácticos tanto nacionales como extranjeros con R. Morález, J. Miranda, A. Briz, N. Carricaburo, V.S. Vinográdov, G.O. Vinokur, V.G. Kostomárov, V.Y. Salgánik, E.D. Teréntieva, N.M. Fírsova, L.V. Artémova entre ellos.

La base teórica para la comprensión científica del papel de los medios de comunicación en la sociedad moderna se hizo la obra de tres famosos expertos americanos, a saber A. Fred,

© *A. Pliuschay, 2011*

W. Shrim y Th. Peterson denominada «Cuatro teorías de prensa», publicada en 1956, muchas tesis de la cual han conservado su importancia hasta el día de hoy, lo que evidencia la demuestra de su traducción al ruso en 1998 [citado por 1, p. 52].

La actualidad del presente artículo se centraliza en el análisis de los ejemplos vivos de la prensa contemporánea española y el estudio de los títulos periodísticos en términos de verbalización y nominación.

El objetivo de este trabajo es revisar las peculiaridades léxicas de la prensa contemporánea española, lo que requiere plantearse las tareas siguientes a cumplir:

– estudiar las características generales del lenguaje de la prensa;

– analizar las particularidades léxicas de los materiales de comunicación de masas;

– examinar los títulos verbales y nominales de los textos periodísticos;

– investigar las técnicas básicas de la creación de neologismos en la prensa española.

Los medios de comunicación de masas. Entendemos por «Medios de Comunicación» cualquier procedimiento que un emisor emplea para establecer una relación comunicativa con un receptor. Como es lógico pensar, ese acto comunicativo puede establecerse entre dos personas, entre microgrupos o entre macrogrupos, y pueden utilizarse canales naturales o artificiales.

Dependiendo de la naturaleza del canal, emisor y receptor nos encontraremos con diferentes medios de comunicación. Entre los distintos medios de comunicación destacan los llamados Medios de Comunicación de Masas o «Mass Media», es decir aquellos que se dirigen a una colectividad. Estos medios poseen algunas características comunes:

a. Emplean canales artificiales que ponen enjuego una tecnología compleja y de elevado coste material.

b. El receptor de los mensajes es, en todos los casos, colectivo.

c. La comunicación es fundamentalmente unilateral, es decir, no es posible la reacción inmediata de los receptores ante lo expuesto por el emisor.

d. La complejidad técnica de los medios de la radio o TV nace indispensable la presencia de profesionales especializados que, a veces, se convierten en «emisores aparentes» de los mensajes (los locutores de TV, por ejemplo).

La prensa escrita. El periodismo. En la evolución del periodismo contemporáneo se puede señalar tres etapas fundamentales que tengamos en cuenta:

a. La primera de ellas corresponde a lo que se ha dado en llamar *Periodismo Ideológico* y se desarrolló hasta la Primera Guerra Mundial, aproximadamente. Se trata de un periodismo que está al servicio de las ideas religiosas o políticas. Sus géneros más comunes fueron el ensayo, comentario y artículo.

b. La segunda etapa se impone a partir de 1920 y se la conoce con el nombre del *Periodismo Informativo*. En este momento, el género predominante fue la noticia.

c. El último periodo comenzará en torno de los años cicuenta y en ella la radio y la televisión acapararán la función informativa inmediata. Es ahora cuando surgirá junto al periodismo informativo *un Periodismo Explicativo*, cuya principal misión consistirá en interpretar y valorar los hechos.

De la brevísima evolución histórica de la prensa que hemos recorrido podemos extraer los dos **objetivos básicos** de la comunicación periodística: la información y la opinión, aunque también, y de forma secundaria, ellas procuran entretener al lector. Aparte de lo dicho ya, debemos intentar establecer los caracteres principales de la comunicación periodística:

1. La función informativa de la prensa exige...

a. Novedad en los hechos;

b. Actualidad;

c. Diversidad;

d. Interés y/o atipicidad: lo atípico o anormal es más interesante que lo cotidiano.

2. La función valorativa o de opinión exige profundidad en el tratamiento de los contenidos.

3. Se dirige a macrogrupos y no permite la bilateralidad de la comunicación.

4. Se usan códigos extralingüísticos (tipografía, gráficos, fotos, situación dentro de la página, etc) además de los puramente lingüísticos.

5. Generalmente presupone referencias y conocimientos previos en el lector.

6. Se refiere a temas diversos por lo que exigen un conocimiento léxico amplio.

Las características básicas generales del lenguaje de la prensa española.

La lengua es un fenómeno vivo y dinámico que está sujeto a cambios constantes. Ella reacciona y responde a todos los cambios en la sociedad instantáneamente.

V.G. Kostomarov llama la atención en la simplificación explícita de recursos lingüísticos, que se observa no sólo en el lenguaje coloquial y cotidiano, sino también en otras «variaciones de la lengua» [2, p. 96].

Según N.M. Fírsova, en España, en las últimas décadas del siglo XXI se produció un fuerte desarrollo de los medios de la comunicación junto con el olvido gradual de la literatura o ficción; la función manipulativa perjudica otras funciones lingüísticas; se observa un creciente número de textos; los medios «orales» de la comunicación masiva se han convertido en el canal principal para percibir la información [3, p. 86].

De acuerdo con N.M. Fírsova, las ex-normas morales se pusieron a la sombra dramáticamente; se observa una degradación cultural mientras que prosperan la flojedad e inmoralidad (principalmente entre los jóvenes); el estándar del «buen» y «puro» lenguaje está bajo la destrucción; la percepción emocional y expresiva de la realidad sigue desarrollándose [3, p. 107].

El lenguaje periodístico. En el lenguaje periodístico influye una serie de factores: el contacto con las novedades y avances técnicos, la influencia de lenguas extranjeras, el contagio de otros tipos de textos (políticos, judiciales, económicos, etc.) y, en algunos casos, una ambigüedad intencional del mensaje y cierto descuido en los usos lingüísticos como:

1. Rasgos morfosintácticos.

a. Propensión al alargamiento de las oraciones mediante diferentes mecanismos, perífrasis, aposiciones, incisos, frases explicativas, locuciones adverbiales, preposicionales y conjuntivas.

b. Abundancia de la voz pasiva.

c. Tendencia a colocar el sujeto al final.

d. Mezcla del estilo directo e indirecto.

e. Empleo de barbarismos, sobre todo anglicismos y galicismos:

Construcción «a + infinitivo» en función de adyacente de un sustantivo: *tareas a cumplir.*

– Perífrasis «estar + siendo + participio»: *están siendo analizadas las propuestas*.

– Supresión de preposiciones: *Administración Clinton*.

– Condicional con valor de posibilidad: *Los sindicatos habrían manifestado su disposición.*

2. Rasgos léxicos.

a. Extranjerismos, sobre todo los anglicismos: *reality show, airbag, top model*, etc..

b. Calcos semánticos: *créditos* (del inglés «credit») en lugar de «*rótulos*» o «*firmas*».

c. Uso de siglas y acrónimos: *OTAN, UEO, sida*.

d. Eufemismos: «*hostilidades*» en vez de «*guerra*», «*incursiones aéreas*» en lugar de «*bombardeos*», «*efectos colaterales*» por «*matanzas indiscriminadas*»:

e. Formación de palabras nuevas por derivación (*balseros, faxear*) o composición (*videoconferencia, telebasura*).

3. Rasgos retóricos.

En los textos periodísticos es frecuente encontrar todo tipo de figuras retóricas. Las más corrientes son:

a. Metáfora: *La guerra de los cargos públicos, la cumbre sobre el empleo*.

b. Metonimia: *California prohibe fumar en los bares*.

c. Personificacion: *El buen comportamiento de los precios*.

d. Hipérbole: *Toda España se volcó con la Selección*, etc.

Como se sabe, los españoles, en virtud de su emotividad, utilizan frecuentemente el vocabulario expresivo con distinta tonalidad. Últimamente, como lo indica V.S. Vinogradov, ha aumentado considerablemente el uso del léxico insultante u ofensivo, palabras vulgares en su habla cotidiana [4, p. 94]. Todo esto, sin duda, se refleja en el lenguaje de textos periodísticos. Por ejemplo, las unidades léxicas cortadas no se limitan al habla de los jóvenes, ellas están incluidas en el material periodístico repetitivo y se encuentran a menudo en textos publicitarios o los de anuncios, por ejemplo: *El show de los peques – грешное шоу* [5]; *llega el video a tu móvil – получи видео в свой мобильный телефон* [6].

La entrada de España en la Unión Europea resultó el reflejo en los neologismos derivativos. Por lo tanto, la prensa española de hoy utiliza palabras complejas con el componente *«euro»*, por ejemplo: *eurodiputato (евродепутат), eurocomisión (еврокомиссия), euromercado (европейский рынок), eurovisión (евровидение), eurocomisaría (европейский комиссариат),* etc.

Ejemplo 1*: En este programa, España se ha apuntado la mayor tasa de crecimiento de la eurozona – согласно этой программе, Испания показала самый большой темп роста в Еврозоне* [7].

Ejemplo 2*: Las fuentes de la Eurocomisión denunciaron ayer una serie de maniobras realizadas por gobiernos de la UE – источники Еврокомиссии объявили вчера о ряде действий, осуществленных правительствами ЕС* [8].

Textos de este género también tienen en abundancia anglicismos diferentes que están representados en diversas áreas de la comunicación.

Ejemplo 1*: ¿Qué ofrece «e-learning» frente a los estudios convencionales? –Что предлагает дистанционное обучение в отличие от обучения на договорных условиях?* [9].

Ejemplo 2*: Indra, compañía, dedicada a las tecnologías de la información, instalará una factoría en Badajoz, desde donde se servirá software para proyectos de la empresa – Индра, компания информационных технологий, построит фабрику в Бадахосе, откуда будет поступать программное обеспечение для проектов предприятия* [10].

De esta manera, el lenguaje de los textos periodísticos españoles sufre por la evolución de las normas lingüísticas y se observa un fuerte aflujo de los medios de comunicación conversacionales – uso de barbarismos, jerguismos, argotismos, anglicismos, etc.

En España se publican alrededor de 137 periódicos y más de 1000 revistas, la red española es una de las más bien desarrolladas entre los medios de comunicación. Las publicaciones más populares son las siguientes: ABC, El Mundo, El Correo, El País, La Vanguardia y otros. Los ejemplos citados fueron tomados de estas fuentes editoriales.

Las tendencias hacia títulos verbales y nominativos en la prensa de España.

El título es la forma más específica de los materiales escritos de la prensa no sólo debido a su lugar más prominente en el artículo, sino también a su representación gráfica y la naturaleza de su contenido en cuanto a las unidades lingüísticas, de las cuales muy a menudo depende la necesidad en diseñar la impresión.

Dado que los títulos, desde el punto de vista lingüístico, por lo general, son las declaraciones completas, ellos pueden ser clasificados de acuerdo con los indicios morfológicos y sintácticos. Ellas se dividen en dos grupos grandes: los títulos con el verbo (verbales o verbalizados) y los títulos sin él (nominales o nominativos), que, a su vez, se dividen en subgrupos.

Títulos verbales (verbalizados). Este grupo incluye los títulos con el verbo en tercera persona singular o plural en las declaraciones afirmativas positivas, así como en la forma de una pregunta o frase exclamativa, ya que en esta forma proporciona la modalidad pragmática adicional, por ejemplo: *Israel y Siria inician conversaciones de paz bajo la mediación de Turquía; ¿Es 2003 UB 313 el décimo planeta? – Израиль и Сирия начинают мирные переговоры с участием Турции. Это десятая планета – 2003 UB 313?* [11].

En los títulos de este tipo hay una tendencia de colocar el verbo en la posición inicial de la oración, ya que este elemento es de mayor interés para el lector. Debido a su posición el título se ve más dinámico y expresivo [12, p. 83].

A veces el sujeto de la acción se queda desconocido, por ejemplo: *Desarrollan una vacuna contra la tuberculosis latente. Estará lista en el año 2013 y acortará el tratamiento actual. El desarrollo de vacunas es un paso clave en la lucha contra la tuberculosis, una enfermedad que afecta a un tercio de la población mundial y contabiliza un caso cada minuto – Создается вакцина от скрытого туберкулеза. Она будет готова в 2013 году и ускорит процесс лечения. Вакцины – основной шаг в борьбе против туберкулеза – заболевания, которое поразило треть мирового населения и уносит жизни каждую минуту* [13].

En algunos casos, el verbo se coloca en la parte inicial del título violando el orden típico de la estructura oracional española: sujeto – predicado, recuperado en el texto del artículo.

***Ejemplo 1**: Arranca la OMC con fuertes divergencias entre sus socios. La UE exige contrapartidas en bienes y servicios a cambio de las concesiones hechas en agricultura – В ОМС наблюдаются разногласия между компаньонами. ЕС требует компенсацию за товары и услуги взамен за привилегии в сфере сельского хозяйства* [14].

***Ejemplo 2**: La Organización Mundial del Comercio (OMC) empieza hoy una semana crucial en la que se podrá comprobar si más de un centenar de miembros que tiene desean verdaderamente liberalizar o no el comercio mundial – Сегодня начинается важнейший период, когда в течение недели Всемирная организация торговли (ВТО) сможет подтвердить, действительно ли хотят более сотни ее членов либерализировать мировую торговлю* [15].

En la mayoría de los casos, los verbos en los títulos son utilizados en el Presente de Indicativo, ya que con ello se logra uno de los principales objetivos de los periodistas – la actualización del evento.

***Ejemplo 1**: Musharraf anuncia elecciones y confirma el estado de excepción. El presidente de Pakistán, el general Pervez Musharraf, anunció ayer que la Asamblea Nacional y las provinciales serían disueltas en los próximos días – Мушарраф объявляет начало выборов и подтверждает объявление чрезвычайного положения. Вчера президент Пакистана, генерал Первес Мушарраф, заявил о грядущем роспуске Национальной Ассамблеи и провинциальных органов власти* [16].

***Ejemplo 2**: Un «ertzaina» pierde varios dedos mientras manipulaba un f detonador de las bombas desactivadas ayer – Вчера, во время дезактивации бомб, «баскский полицейский» потерял несколько пальцев во время обезвреживания детонатора* [17].

El título puede contener verbos en sus formas derivadas independientes: infinitivos, gerundios o participios. Como se sabe, todas estas formas no poseen aspectos gramaticales de tiempo, modo, persona etc., pero ellas se expresan por aspectualidad: **1) verbo – acción en potencia**, por ejemplo: *vivir con o sin Red; ser libre en Lsrael*; **2) gerundio – acción en desarrollo**, por ejemplo: *Viviendo en el pasado; mirando al Norte*; **3) participio – finalización** de la acción, por ejemplo: *los EEUU, dispuesto a dar ayuda a los damnificados por «Gustav» en Cuba; Asesinado en Moscú el gerente de la agencia de noticias rusa Itar-Tass*) [3, с. 159]. Es de notar que tales indicios marcan los títulos periodísticos estilísticamente.

Títulos nominales (nominativos). En comparación con la exposición dinámica de eventos en los títulos con tendencia verbal, los títulos nominales reflejan la perspectiva estática inherente a textos de la mayoría de periódicos: concisa y breve. La estructura del sintagma nominativo del título puede ser simple (de un solo núcleo) o complejo (formado por un núcleo y las estructuras subordinadas). Una de las más empleadas construcciones sintácticas es la siguiente: *el arte que se come – искусство, которое ест; un botón que vale 110 millones de dólares – пуговица, которая стоит 110 миллионов долларов* [18].

Con mucha frecuencia se puede encontrar el núcleo nominativo con el complemento circunstancional de lugar, por ejemplo: *velos y cruces en el Reino Unido – вуали и кресты в Объединенном Королевстве; ¿Paridad por ley en las listas electorales? – равенство по закону в избирательных списках?* [19]. Además, el título nominativo puede consistir sólo del complemento circunstancial, sin el núcleo, por ejemplo: *en los altares de la alta cultura – на алтарях высокой культуры; en ausencia del Padrino – в отсутствие Крестного отца* [20].

Las principales estructuras de sintagmas nominativos que ocurren en los títulos de la prensa española son las siguientes:

1). Atributivas (de identificación), por ejemplo: *«Yo, periodista» – «Я, журналист»; premio al «Mejor proyecto interactivo emergente en Internet» – меня награждают в номинации «Лучший интерактивный проект в Интернете»; un documento de «Kantauri» – документ «Kantauri»* [21].

2). Transitivas (basadas en verbos transitivos), por ejemplo: *Adiós a las medallas en judo – прощание с медалями по разряду дзюдо; Golpes españoles al narcotráfico – испанцы бьют по наркотикам* [22].

3). Intransitivas (donde el verbo intransitivo es ausente), por ejemplo: *El presidente de Israel al borde de la dimisión tras ser acusado de violación – президент Израиля на грани*

отставки из-за обвинений в нарушении; Zapatero, a segunda vuelta – Сапатеро, второе возвращение [23].

Así, el código lingüístico del título depende de una serie de factores: el espacio limitado, la conexión con el texto bajo el mismo título, el conocimiento previo del lector, la ideología del periódico, etc.

Técnicas de formación de neologismos en la prensa contemporánea española.

En el lenguaje de la prensa neologismos-verbos se forman menos a menudo que sustantivos o adjetivos. Los neologismos más frecuentes son los verbos de primera conjugación que terminan en -ar, procedentes de sustantivos, por ejemplo: *ancianar (envejecer, convertirse en anciano), antologar (elaborar una antología), cortocircuitar (*empleado metafóricamente en el sentido de *«interrumpir, frustrar, impedir»* que desempeñe correctamente su función), etc. Entre los sufijos más productivos se puede destacar los siguientes: *-ear,-izar,-ificar*, por ejemplo: *concretizar, maradonear*

Según M. Lang, esta tendencia está relacionada con la internacionalización del léxico español en el campo científico-técnico [citado por 24, p. 135].

G. Guerrero Ramos destaca que el sufijo *-izar* es muy productivo en el discurso publicístico de hoy y el discurso periodístico. Además ella pone énfasis en que este sufijo se usa para formar duplicados etimológicos de los verbos de primera conjugación en -ar ya existentes en la lengua, por ejemplo: *valorizar – valorar, concretizar – concretar, culpabilizar – culpar, optimizar – optimar, ilegitimizar – ilegitimar, liderizar – liderar, depauperizar – depauperar.*

Como especifica S. Dolader, este fenómeno se debe al carácter internacional del sufijo, que tiene sus análogos en francés, inglés y alemán [citado por 25, p. 74].

En la prensa española funcionan muy dinámicamente los neologismos de los nombres geográficos, formados con este sufijo, por ejemplo: *vietnamizar (dar carácter vietnamita), japonizar, cubanizar, palistinizar,* etc. Algunos de los neologismos con el sufijo *-izar* son formas sintéticas de verbos, que sustituyen las formas analíticas tradicionales «verbo+ adjetivo», por ejemplo: *ecologizar – hacer ecológico, miserabilizar – hacer miserable*, etc.

Otro sufijo verbal productivo en el periódico contemporáneo español y el discurso periodístico es el sufijo *-ear*. Las formaciones de palabras nuevas con este sufijo a menudo surgen para sustituir las estructuras analíticas más complejas «verbo + sustantivo», por ejemplo: *chistear (hacer chistes de algo), chuletear (hacer chuletas), lambadear (bailar la lambada), marrullear (hacer marrullerías), masajear (dar masajes), papear (tomar comidas, comer), pendulear (ir de un lado hacia otro)*, etc. [26, p. 152].

Los verbos formados con este sufijo también puede tener el significado de una acción repetida, por ejemplo: *mitinear (dar mítines frecuentemente), mensajear (enviar mensajes de un teléfono móvil a otro)* [27, p. 186]. A menudo, la base de formación de neologismos son los préstamos que adquieren el sufijo *-ear*, por ejemplo: *whiskear, chatear, rapear, chartear*, etcétera. También nos permite adaptar e incorporar el léxico formado de nombres españoles, por ejemplo: *pujolear (emplear la misma táctica que emplea Jordi Pujol), aznarear (gobernar como José María Aznar), maradonear (actuar como Diego Maradona)*, etc. [28, p. 163].

En conclusión, conviene subrayar que el impacto del lenguaje en el hombre, su manera de pensar y su comportamiento está relacionado directamente con los medios de comunicación de masas en la sociedad contemporánea de cada nación. El significado léxico de la palabra – la parte del sistema común de la lengua, sin embargo, es bastante autónomo. La interacción entre el léxico y la gramática es significativa: el léxico impone restricciones sobre el uso de las categorías gramaticales; las formas gramaticales favorecen la diferenciación de los significados de las palabras. Los medios léxico-gramaticales que tienen significado común constituyen varios campos léxico-gramaticales (expresión de cantidad, tiempo, etc.)

La unidad de la lengua está formada por un marco común del uso de recursos lingüísticos mientras que el estilo artístico intenta identificar en la palabra lo concreto, vivo, figurativo o imaginativo; el estilo científico busca métodos para exponer el concepto; el periodístico tiene por objetivo poner en relieve la expresividad de la palabra, su emocionabilidad o emotividad, su precisión social, etc.

Por lo tanto, podemos concluir que el lenguaje de la prensa reacciona a los cambios que ocurren en la sociedad moderna con el desarrollo rápido de avances tecnológicos e informativos.

Bibliografía

1. Солганик Г.Я. Язык современных СМИ / Г.Я. Солганик // Журналистика и культура русской речи. – 2004. – № 1. – С. 3–6.

2. Костомаров В.Г. Наш язык в действии / В.Г. Костомаров. – М.: Гардарики, 2005. – 287 с.

3. Фирсова Н.М. Современный испанский язык в Испании и странах Латинской Америки / Н.М. Фирсова. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 352 с.

4. Виноградов В.С. Лексикология испанского языка / В.С. Виноградов. – М.: Высшая школа, 2003. – 191 с.

5. Santoral de Juán Esteban Grosez, S.J. Tradición católica: la verdad os hará libres / Santoral de Juán Esteban Grosez, S.J. // El Mundo, 28.10.2007. – Режим доступу: http://www.elmundo.es

6. ¿Has sido testigo de un hecho que merece ser compartido con otros? // ABC, 12.10.2007. – Режим доступу: http://archivo.abc.com.

7. Controlarán las importaciones // ABC, 12.10.2007. – Режим доступу: http://archivo.abc.com.

8. Arnal M. La nueva mayoría / M. Arnal // El Mundo, martes 28 de octubre de 2003. – Режим доступу: http://www.elmundo.es

9. El 10% de los alumnos universitarios se pasa al estudio virtual // El Mundo, 28 de octubre de 2007. – Режим доступу: http://www.elmundo.es

10. Indra elige Badajoz para instalar su segunda factoría de aplicaciones informáticas // El País, 27.05.2007. – Режим доступу: http://www.elpais.com

11. Israel y Siria inician conversaciones de paz bajo la mediación de Turquía // ABC, 04.10.2008. – Режим доступу: http://www.humanrightsdefence.org

12. Винокур Г.О. Введение в изучение филологических наук / Г.О. Винокур. – М.: Лабиринт, 2000. – 192 с.

13. Montoya, C. Andres, H. Botero, B. Eugenia, V. Salazar. Excelentes resultados para la vacuna de Novartis contra la tuberculosis / Montoya, C. Andres, H. Botero, B. Eugenia, V. Salazar // La Vanguardia, 14 de octubre de 2008. – Режим доступу: http://www.lavanguardia.com

14. Arranca la OMC con fuertes divergencias entre sus socios // El Mundo, 10 de octubre de 2008. – Режим доступу: http://www.elmundo.es

15. Núñez M. La Organización Mundial del Comercio (OMC) empieza hoy una semana crucial en la que se podrá comprobar si los más de un centenar de miembros que tiene desean / Núñez M. – Режим доступу: http://www.abc.es/

16. Musharraf anuncia elecciones y confirma el estado de excepción Tribunales militares juzgarán algunos delitos civiles // El País, 17.09.2008. – Режим доступу: http://www.elpais.com

17. El agente de la policía autónoma estaba examinando el artefacto en la sede de la Unidad de Desactivación de Explosivos // El País, 29.08.2008. – Режим доступу: http://www.elpais.com

18. El PNV 'trabaja' con el 'escenario realista' de un adelanto a noviembre // El Mundo, 14 de octubre de 2008. – Режим доступу: http://www.elmundo.es/

19. La nueva Ley de Igualdad impone la paridad en las listas electorales // La Vanguardia, 10 de octubre de 2009. – Режим доступу: http://www.lavanguardia.com/

20. Pérez A. L. Un golpe a la cultura. Entrevista con Esteban Buch / Pérez A. L. // ABC, 15.02.2009. – Режим доступу: http://archivo.abc.com.

21. Guallar J. 'Yo, periodista', premio al 'Mejor proyecto interactivo emergente en Internet' / Guallar J. // El País 11.03.2009. – Режим доступу: http://www.elpais.com

22. España, Imperialismo y Guinea Ecuatorial: Golpes de Estado, petróleo y narcotráfico // El País, 15.06.2008. – Режим доступу: http://www.elpais.com

23. Zapatero, a segunda vuelta // El País, 15.06.2008. – Режим доступу: http://www.elpais.com

24. Терентьева Е.Д. Чужая речь как элемент структуры текста испанской газеты: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Е.Д. Терентьева. – М., 2004. – 198 с.

25. Зарубежная и российская журналистика: трансформация картины мира и ее содержания / под ред. А.А. Стриженко. – Барнаул: АлтГТУ, 2003. – 470 с.

26. Carricaburo N. Las fórmulas de tratamiento en el español actual / N. Carricaburo. – Madrid: Ed. Edinuen, 1997. – 265 p.

27. Miranda J.A. Usos coloquiales del español / J.A. Miranda. – Salamanca, 1998. – 236 p.

28. Moral R. Manual práctico del español coloquial / R. Moral. – Madrid: Ed. Edinuen, 2003. – 274 p.

У статті розглядаються мовні особливості текстів сучасної іспанської преси як одного з основних засобів масової комунікації суспільства; аналізуються приклади сучасних газетних заголовків з точки зору вербальної та номінативної тенденцій; пропонуються основні прийоми створення неологізмів за допомогою продуктивних суфіксів.

Ключові слова: преса, засоби масової комунікації, текст, вербалізація, номінація, сучасні неологізми в іспанській пресі, продуктивні суфікси.

В статье рассматриваются языковые особенности текстов современной испанской прессы как одного из основных средств массовой коммуникации; анализируются примеры современных газетных заголовков с точки зрения вербальной и номинативной тенденций; предлагаются основные приемы создания неологизмов с помощью продуктивных суффиксов.

Ключевые слова: пресса, средства массовой коммуникации, текст, вербализация, номинация, современные неологизмы в испанской прессе, продуктивные суффиксы.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 811.111

П.Н. ДУНДІЙ,
доцент кафедри перекладу та других іноземних мов
Київського інституту перекладачів

ЛЕКСИЧНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ У ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

У статті йдеться про лексичні запозичення, пов'язані з глобалізаційними процесами, діалогом культур, міжкультурною комунікацією, а також аналізується значення англійської мови в сучасному світі та масштаб її впливу на німецьку мову.

Ключові слова: запозичення, англіцизм, глобалізація, діалог культур, міжкультурна комунікація.

Стрімкий розвиток технологій, зростання руху капіталів і міграційних потоків, стандартизація законодавств тощо стали звичними ознаками інтеграції сучасного світу. Такі системні зміни викликають різноманітні контакти між людьми, культурами та мовами, що сприяє обміну матеріальними, духовними цінностями і призводить до запозичень.

Мета цього дослідження – розглянути як загальнотеоретичні питання, пов'язані із поняттям «запозичення» в умовах глобалізації сучасного світу, так і конкретні випадки лексичних запозичень із англійської мови в німецьку.

Проблему запозичення можна розглядати на мікрорівні як засвоєння іншомовних лексичних одиниць і на макрорівні як перейняття елементів, явищ або інституційних зразків іншої культури, тобто міжкультурного запозичення. Щоб краще зрозуміти лінгвістичний аспект цього питання, слід почати з аналізу екстралінгвістичних факторів глобалізаційних тенденцій, які безпосередньо впливають на всі мовні процеси зокрема і на лексичні запозичення, що виникають внаслідок діалогу культур, міжкультурної комунікації і контактування мов.

Глобалізація сучасного світу – найважливіший чинник взаємовпливу економік, етносів, культур і мов. Дослідники не одностайні у тому, як глобалізаційні процеси впливають на суспільство.

Так, Р. Робертсон використовує поняття світової системи, яке тотожне глобальному суспільству. Автор говорить про нову ідентичність, тобто про нове самовизначення індивіда та суспільства, коли утворюється «третя культура», яка орієнтована не на індивід, певну національну культуру чи націю-державу, а на таку нову реальність, як глобальне суспільство. Робертсон сприймає глобалізацію як найважливішу соціальну трансформацію, яка створює принципово новий світовий порядок [1].

Автор світ-системної теорії І. Валлерстайн розглядає глобалізацію як цілісну, єдину, історичну систему, що включає в себе структури, які мають власні закономірності та протиріччя, і називає три основні елементи, які сформували глобалізацію: міжнародні фінансові та товарні потоки, відсутність альтернативи і гегемонію США [2].

© *П.Н. Дундій, 2011*

Американські дослідники Т. Негрі та М. Хардт висувають гіпотезу про глобальний вид влади, названий авторами «Імперією». Імперія у їхньому тлумаченні – політичний суб'єкт, що регулює глобальні обміни, суверенна влада, яка править світом і нівелює суверенітет національних держав, що втрачають здатність регулювати економічні та культурні процеси [3].

Російський економіст М. Делягін описує технології «high-hume», за допомогою яких людство змінює себе, у тому числі формує власну свідомість, і метатехнології, що виключають можливість конкуренції з їх розробником. Вчений інтерпретує вплив сучасних технологій на еволюцію глобальної конкуренції, поглиблення розриву між групами країн, загнивання глобальних монополій, що призводить до світових економічних криз [4].

На думку академіка О. Білоруса [5], у сучасної цивілізації є такі перспективи. Перша – до суспільного ладу соціалізації і ноосферного розвитку, тобто суспільства справедливості для всіх. Цей шлях включає позитивні можливості і наслідки глобальної інтеграції. Друга – це шлях конфронтації цивілізацій, який веде до самознищення. А між цими двома можливий третій шлях – комбінований. Він веде до суспільного ладу глобалізму. При цьому глобальна корпоратизація стане головною ідеологією світового розвитку. На першому етапі переважатимуть процеси силової глобалізації з боку політичних і економічних структур країн «золотого мільярда». Це неминуче призведе до глибокої кризи глобалізму. І лише через цю кризу людство вийде на шлях ноосферного розвитку, бо іншого виходу для виживання у нього не буде. Для того, щоб реалізувати ноосферизм у перспективі, на теперішньому етапі суверенні нації-держави, якщо вони хочуть вижити в умовах нового глобального імперіалізму, можуть протиставити йому лише два контраргументи – величезну соціальну силу народного підприємництва у формах малого та середнього бізнесу і конструктивний регіоналізм у формі місцевих високонкурентних виробничо-економічних структур і комплексів.

На думку О. Гриценка, глобалізація, яка виникає спочатку як економічний феномен, спричиняє згодом зміни на всіх інших рівнях. На ідеологічному рівні дедалі більшого поширення набуває світоглядна система, породжена розвитком ринкового демократичного суспільства, а саме ідеологія активного індивідуалізму, раціоналізму, ліберальної демократії, плюралізму. На рівні інституційному, в культурній інфраструктурі наслідки глобалізації визначаються передусім повсюдною присутністю глобальних електронних мас-медіа. На рівні повсякденного життя глобалізаційні процеси виявляються в розростанні стандартизованого ринку культурних товарів та послуг [6].

Натомість З. Батман стверджує, що глобалізація не стільки формує єдиний світ, скільки сприяє посиленню його фрагментарності і, зрештою, стає продуктом «індивідуалізованого» суспільства, а також слідом за Р. Робертсоном вживає термін «глокалізація», що означає взаємозв'язок і взаємовплив глобального та локального. На думку Батмана, в умовах глокалізації відбувається ослаблення національних держав і посилення регіональних еліт, яким відводиться роль «поліційних дільниць», що конкурують з центральним урядом і між собою за отримання інвестицій і проводять політику експансії [7].

Водночас культурна і політична експансія викликає часто зворотну реакцію у прагненні відстояти свій національний світ, спосіб життя і нерідко переходить в агресивне неприйняття глобалізму та реалізується у фундаменталістських рухах (наприклад, Талібан, протестантизм в Ольстері), етнічних та релігійних конфліктах (Афганістан, Ірак, Кавказ). Актуальними залишаються і тероризм, і регіональні війни, які можна тлумачити як специфічну форму реакції на глобалізацію.

З іншого боку, глокалізація розглядається як позитивний процес, в якому глобальні, етнічні та регіональні тенденції взаємодіють, у певних формах конфліктують, однак можуть співіснувати та доповнювати одна одну.

Складність глобалізації, передусім, у її двоїстості, тобто формується загальний гомогенний простір як носій єдності універсальних економічних, політичних, соціальних і культурних взаємодій і водночас посилюється гетерогенність світу або окремих його частин.

Звісно, рамки цієї статті не дозволяють детально розглянути проблематику всіх глобалізаційних процесів. Однак попередній аналіз літератури дає можливість стверджувати, що глобалізація відбувається за трьома взаємозалежними напрямами: економічним,

політичним та культурним. Якщо у ставленні до політичної та економічної глобалізації дослідники досягнули певного консенсусу, тобто глобалізацію в політичній сфері, як правило, пов'язують зі зниженням суверенітету національних держав (У. Бек, С. Хантінгтон, І. Валлерстайн [1; 2]), в економічній сфері – з появою нового типу капіталізму, ключовим елементом якого є транснаціональні корпорації, що виходять з-під національно-державного контролю (Р. Кеохане, Е. Гідденс, О. Білорус [5; 7]), то стосовно культурних аспектів спектр оцінок значно ширший.

Оскільки мовні запозичення розглядаються в площині культурної глобалізації, то один із можливих варіантів її розвитку може відбуватися в співпраці та діалозі культур.

Під діалогом культур розуміємо взаємодію, вплив, проникнення різних культур при збереженні їх основних рис або зіткнення і відторгнення без руйнівних для них наслідків. Діалог культур має запобігти конфронтаційному та ворожому ходу подій і сприяти взаєморозумінню окремих культур і індивідів. У тій чи іншій формі діалог культур тривав завжди та значно посилився в останні десятиріччя. Діалог культур є формою міжнаціонального спілкування, що припускає як взаємозбагачення національних культур, так і збереження їхньої самобутності.

З одного боку, поширена думка про те, що стрижнем глобалізації є західна культура, передусім американська, що поглинає решту, з іншого боку, – слід визнати складний і неоднозначний процес формування глобальних культур, що базуються на національному і регіональному ґрунті. Таким чином, виникає закономірне питання, чи можливе надалі збереження плюралізму, чи глокалізація веде до уніфікації, і гетерогенний розвиток заміниться гомогенним?

Культурна уніфікація стирає етнічну та регіональну самобутність і позбавляє людство найважливіших джерел розвитку. У єдиному інформаційно-комунікативному полі поширюються уніфіковані культурні моделі. Межі «свого» і «чужого» поступово розмиваються, поширюються одноманітні стандарти і символи. ЗМІ, міграційні потоки, уніфікований культурний продукт привносять альтернативні стилі, образи, символи, цінності, стандарти поведінки, що сформувалися як елементи інших культур. У процесі запозичення вони витісняють багато традиційних елементів, що починають бути непривабливими і незатребуваними. Стираються відмінності не тільки в одязі або їжі, а й в культурних і поведінкових стереотипах. Орієнтація на «чужі» зразки змінює «культурну» сутність окремих соціальних прошарків суспільства, яке може розпадатися на багато груп з розрізненими критеріями ідентичності.

Одночасно «місцеві» культурні форми частково інкорпоруються в глобальний контекст. Вони змінюються, модернізуються, відмирають. Окремі локальні культури і традиції можуть отримати новий поштовх у розвитку. Глобалізація виявляється досить багатоликою і багатозвучною. Наприклад, законодавець світової музичної моди MTV не може обійтися без різноманітних етнічних композицій під назвою «World Music», однак вони звучать не в автентично «чистому» вигляді, а в поєднанні з сучасними музичними технологіями. Тобто виникає парадокс: чим сильнішою є глобалізація, тим требуванішою стає локальна специфіка. Однак потоки глобального і національного незіставні, наприклад, кількість англомовної музики не йде у порівняння з часткою будь-якого іншого національного продукту, виробленого у цій сфері. Тому в динаміці змін культурних моделей від моно-до мультикультурності актуальне формування єдиної, але різноманітної мережі, що максимально враховує культурні особливості, де етнічна самобутність стає відомим у світовому контексті унікальним брендом, що не розчиняється в потоці глобальної, усередненої мас-культури [8].

Натомість серед позитивних наслідків глобалізації слід назвати розширення світового інформаційного простору, посилення процесів мовної і культурної взаємодії, забезпечення звичайній людині доступу до інформації та світових інтелектуальних надбань.

Викликаний глобалізацією процес розширення меж спілкування та інформаційного простору в усіх сферах людської діяльності підштовхує до поширення однієї, зрозумілої всім мови. Такою глобальною мовою дуже стрімко стає англійська. Адже порівняно недавно, після Другої світової війни, постановка цього питання була не актуальною. Пропонувалися штучні мови, які мали б виконувати роль мови міжнаціонального спілкування. Однак практика внесла свої корективи, і Lingua franca стала англійська мова. Вона основна у бізнесі та культурі, освіті та науці, в засобах масової інформації.

Так, на міждержавному рівні у Європейському союзі часто використовується англійська, а не національні мови. Англійська – офіційна мова Європейського центрального банку у Франкфурті, та ні Великобританія, ні будь-яка інша англомовна країна не є членами Європейського валютного союзу.

Англійська є першою або другою мовою для більше половини жителів ЄС. Як другу іноземну мову її вивчають 100% учнів у Данії, 95 – у Нідерландах, 91 – у Люксембурзі, 90 – у Франції, 84 – у Німеччині, 80 – у Бельгії, 76 – у Греції, 72 – в Італії, 65 – в Іспанії і 65% – у Португалії.

У Державній стратегії розвитку Японії початку XXI ст. серед першорядних завдань, що стоять перед суспільством, висувається необхідність загального оволодіння англійською мовою. При цьому не стільки для забезпечення доступу до глобальних джерел інформації, а щоб насамперед просувати власні технології.

Масштаби поширення англійської мови це – величезний обсяг інформації Інтернету, майже четверту частину світового ВВП вироблено в англомовних країнах [9], офіційний статус державної мови в більше п'ятдесяти державах.

Про значення англійської мови у сфері науки свідчить те, що переважна більшість німецьких фізиків і хіміків пишуть свої статті та книги англійською. Так, фізичний журнал «Annalen der Physik», який виходить з 1799 р., перейшов винятково на англійську, залишивши німецькою тільки назву [10].

У багатьох російських університетах усе частіше використовуються англомовні підручники [11].

Тобто йдеться про те, що англійська стала Lingua franca епохи глобалізації.

Характерною також є ситуація, яку описав французький бізнесмен Жан-Поль Нер'єр у книжці «Don't speak English, parlez Globish» [12]. У діловому спілкуванні англієць, кореєць та бразилець використовували англійську. При цьому в англійця виникли певні труднощі з мовою колег, а кореєць та бразилець добре розуміли один одного, водночас не завжди могли вловити думку англійця, висловлену складнішою літературною мовою. Тут можна говорити про пародизацію та піджинізацію мови, що глобалізує. Так стається через недосконале знання та інтерференцію мов, що як явище буде розширюватися, бо англійська охоплюватиме дедалі більшу кількість населення майже у всіх країнах світу.

Оскільки англійською як нерідною користується все більше людей, то вона стає менш американською та британською, і з'являється такий глокальний продукт, як World/New Englishes чи Globish, тобто суміш англійської та національної мови: Japanglish, Spanglish, Denglisch тощо, що також може ставати джерелом нових запозичень у національні мови, а за певних умов і витісняти їх.

Так, «Denglisch» (Deutsch + Englisch) – німецько-англійський гібрид, на думку багатьох науковців та широкої громадськості, нестримно заполоняє німецьку мову. Тому для її захисту в 1997 р. професором доктором В. Кремером було засновано спілку «Німецька мова» з науковою радою і 23 регіональними об'єднаннями, що переймаються мовними проблемами. Спілкою було розроблено спеціальну програму, головна мета якої – максимальне зменшення вживання у німецькій мові англіцизмів у всіх сферах: у пресі, на радіо і телебаченні, в законодавчих, наукових текстах, мові реклами, а також в усному повсякденному спілкуванні.

Було видано словник, так званий «Anglizismenliste», розрахований на широкого споживача. У словнику легко знайти еквівалент англо-американському запозиченню і самому вирішити, яке із слів (німецьке або англійське) використовувати.

Ініціативи про захист німецької мови підтримують також і німецькі політики. Правляча коаліція ХДС / ХСС і Вільної демократичної партії погодила пропозицію щодо внесення змін до конституції, щоб прописати як одне з головних завдань держави захист німецької культури і мови. Для цього потрібно більше двох третин голосів Бундестагу.

Причому важливо підкреслити, що так звана «мовна політика» – це явище, характерне для багатьох країн. Декілька десятиріч тому у Франції вийшов закон про «Запобігання засміченню французької мови англійськими словами». Цей приклад наслідували Словаччина і Польща. Органи влади виходили з того, що мова країни передає її культуру, служить її національній своєрідності.

Певною мірою такі заходи впливають на мовні процеси. Наприклад, Bundesbahn (німецька залізниця) відмовилася від вживання багатьох англіцизмів на кшталт flyer, counter, hotlines і замінила їх на німецькі [13].

Слід також зазначити, що, взаємодіючи з іншими культурами, англійська мова запозичує лексику та унікальні особливості, знання та концепції, властиві певному етносу або регіону і розповсюджує їх по всьому світу, що є також характеристикою глокальності. Таким чином, досліджуючи мовні взаємовпливи, дискурс англійської мови можна розподілити на три основні види: 1) «нейтральність», що вказує на природність процесу глобального поширення англійської мови як засобу міжкультурного спілкування, безпосередньої складової глобальної культури та світової інтеграції (С. Хантінгтон, Т. Бергер); 2) «імперіалізм» як опозиція попередньому дискурсу, коли більшість мов втрачають своє значення, незважаючи на кількість суб'єктів, які користуються ними (Р. Філліпсон), при цьому англійська мова маркується як бренд англо-американського контексту, що колонізує інші мови (Д. Греддол), реалізуючи політику виключення локальних мов, і долає будь-який опір з їх боку (С. Зоннтаг), що спричиняє появу протилежної парадигми «мовної екології» як необхідності рівноправності мов, а також суб'єктів, що розмовляють ними (Ю. Цуда); та 3) «постколоніальна перформативність» як спроба осмислення статусу англійської мови, вихід за межі ієрархічності та створення нового контексту, який маніфестує рівноправність усіх мов і суб'єктів, що говорять ними (А. Пеннікок) [14].

Як екстралінгвістичні фактори вищезазначені тенденції відкривають шлях взаємовпливам чи уніфікації культурних феноменів, викликають мовні зміни і сприяють збільшенню чи зменшенню кількості запозичень.

Запозичення з англійської проникають прямо чи опосередковано практично у всі мови світу. Інтернаціоналізація повсякденного життя, науки і техніки сприяє виникненню нових спільних для багатьох мов термінів. Тому майбутнє за дослідженням антропоцентричних та когнітивних параметрів комунікації не тільки в рамках однієї культури, а й на стику двох і більше культур. Тобто йдеться про міжкультурну комунікацію (МК).

МК вимагає знання і володіння поведінковими актами, які часто виходять за межі системи мови і належать до сфери менталітету, логіки, філософії, традицій, звичаїв, культури народу, його окремих груп і передбачає взаємодію різних культур.

Поняття міжкультурної комунікації введено в середині минулого століття американським антропологом Е. Холом. Ф. Бацевич визначає міжкультурну комунікацію як «процес спілкування (вербального і невербального) людей, що належать до різних національних лінгвокультурних спільнот, як правило, послуговуються різними ідіоетнічними мовами, відчувають лінгвокультурну «чужинність» партнера по спілкуванню, мають різну комунікативну компетенцію, яка може стати причиною комунікативних невдач або культурного шоку в спілкуванні» [15, с. 9].

МК, з одного боку, має прикладний характер і ставить за мету полегшити спілкування між представниками різних культур, усунувши комунікативні та психологічні бар'єри, а з іншого – як галузь знань міждисциплінарного рівня досліджує взаємодію культур та мов методами різних наук.

Поєднання МК і лінгвістики передбачає перегляд окремих підходів в інтерпретації лінгвістичних категорій. Зокрема, аналіз запозичення в концепті міжкультурної комунікації дасть змогу вбачати у ньому не тільки лексичну одиницю але й носія культурологічного (етнологічного, антропологічного, соціологічного, психологічного тощо) інформаційного поля як взаємовпливу поняття та образу, свідомого та підсвідомого.

У зв'язку з цим одним з основних питань є тлумачення й неоднозначне сприйняття понять, зокрема запозичень. Щоб порозумітися, учасники мають не тільки володіти граматикою і лексикою тієї чи іншої мови, але знати культурний компонент значення слова, реалії чужої культури.

При цьому слід зауважити, що різночитання можуть виникнути навіть у випадках, коли йдеться про слова, що позначають явища, еквівалентні в різних культурах, часто ця еквівалентність відносна, тому що поняття про ці явища будуються на різних розумінних національно-відмінних свідомостей. Так, запропоноване російським, українським і австрійським студентам поняття «будинок» викликало у них не тотожні уявлення. Для більшос-

ті міських студентів з Нижнього Новгорода будинок – це багатоповерхова і багатоквартирна споруда із залізобетонних блоків чи цегли (80%), для одеситів такі уявлення склали 65%; майже третина опитаних назвали старі будинки з комунальними квартирами в історичній частині міста. Вихідці з російського села згадали дерев'яні будинки – ізби, частина українців – хати. Для більшості австрійців (85%) будинок – заміський особняк з галявиною і гаражем. Будинок у цій ситуації не лише слово, але й слово-образ, бо, очевидно, в уяві опитаного виникають реалії його власного досвіду [16].

Розбіжності у сприйнятті можуть також впливати на трактування запозиченої лексичної одиниці. Тому в аналізі та тлумаченні запозичень при укладанні словників важливо знаходити таку інтерпретацію, яка б не викликала двозначності у сприйнятті. Щоб уникнути різночитань, у МК потрібно використовувати психологічні, соціологічні та лінгвістичні методи дослідження [17].

Соціологічний бік КМ стосується передусім ділової культури та бізнесу. Це пов'язано з тим, що соціологічні дослідження знаходять своє практичне застосування у сучасних багатонаціональних корпораціях. На основі отриманих соціологами узагальнень про характерні і бажані для певної культурної групи типи поведінки формуються відповідні практичні рекомендації, які реалізуються у вигляді спеціальних міжкультурних тренінгів. На них аналізуються обмін інформацією, взаємодія з колегами, прийняття рішень, поведінка в конфліктних ситуаціях, лідерство, зв'язок між роботою та приватним життям, ставлення до інновацій. Більша частина досліджуваних культурно обумовлених поведінкових стереотипів може бути зведена до параметрів варіювання культур. Звісно, проведення міжкультурних тренінгів передбачає напрацювання однозначної поняттєвої бази для всіх учасників комунікації, що може приводити до запозичень.

Психологічний бік міжкультурної комунікації досліджує вплив культурних відмінностей на процеси інтерпретації та категоризації, а також онтологію відповідних поведінкових стереотипів, адже тут маємо справу зі складними категоріями: цінностями, мотивами, установками, стереотипами і забобонами.

Нас цікавить передусім лінгвістичний аспект МК, а саме те, які мовні фактори сигналізують про наявність міжкультурної взаємодії та в яких комунікативних контекстах та стилях відбувається запозичування.

Серед лінгвістичних шкіл та методологій найбільше значення для дослідження феноменів міжкультурної комунікації мають етнографія комунікації, етносемантика, дискурсивний аналіз, аналіз побутової комунікації, крос-культурна прагматика, міжмовна прагматика. У зв'язку з цим цікаво прослідкувати за проникненням запозичення у мову-реципієнт з урахуванням вищезгаданих категорій. Тут може виявитися багато проблем. Адже, наприклад, важко зібрати весь емпіричний матеріал у сфері побутової комунікації через величезну кількість одиничних і незафіксованих усних мовних контактів.

Така інтерпретація спонукає тлумачити запозичення як «вільну творчість, що імітується й асимілюється однією людиною, потім другою, третьою, поки не розповсюдиться на більш-менш значну сферу» [18].

Однак такий неолінгвістичний підхід не дає повного уявлення про складність і багатоступеневість мовних контактів, пов'язаних із суперечливим економічним, політичним, культурним розвитком суспільства, що безпосередньо впливає на різні рівні мови.

Натомість, аналізуючи лексичні запозичення як складову глобалізаційних процесів, діалогу культур і міжкультурної комунікації, отримуємо більш повну картину світу і підходимо до багатоаспектного лінгвістичного аналізу запозичення, що стане об'єктом подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Robertson R. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: Global Modernities / Ed. by M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson. – L.: Sage, 1995. – 258 p.

2. Валлерстайн И. Общественное развитие или развитие мировой системы / И. Валлерстайн // Вопросы социологии. – 1992. – № 1. – С. 86–109.

3. Хардт М. Империя / пер. с англ.; под ред. Г.В. Каменской, М.С. Фетисова / М. Хардт, А. Негри. – М.: Праксис, 2004. – 440 с.

4. Делягин М.Г. Мировой кризис: Общая теория глобализации / М.Г. Делягин. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 768 с.

5. Україна в глобалізованому світі: зб. наук. праць / НАН України. Ін-т світової економіки і міжнародних відносин; Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К.: Наукова думка, 2007. – 176 с.

6. Гриценко О.А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / А.О. Гриценко. – К.: УЦКД, 2000. – 228 с.

7. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. / З. Бауман. – М.: Весь Мир, 2004. – 188 с.

8. Хлыщева Е.В. Динамика культурных моделей в глобализирующемся мире: автореф. дис. ... д-ра філософ. наук: спец. 24.00.01 «Філософські науки» / Е.В. Хлыщева. – Астрахань, 2011. – 198 с.

9. Gross domestic product 2010, PPP. – Режим доступу: http://siteresources.worldbank.org/DATASTATISTICS/Resources/GDP_PPP.pdf

10. Annalen der Physik. – Режим доступу: http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/(ISSN)1521-3889/issues

11. Багдасарова Н.А. Lingua franca эпохи глобализации / Н.А. Багдасарова. – М.: НМГИМО-Университет, 2009. – С. 643–652.

12. Nerriere Jean-Paul. Don't speak English, parlez Globish / Nerriere Jean-Paul. – Режим доступу: http://www.jpn-globish.com/file/GWO-Russian.pdf

13. Spiegel Online Reise. – Режим доступу: http://www.spiegel.de/reise/aktuell/0,1518,678248,00.html

14. Ларченко В.В. Мова та влада: відношення глобальне/локальне в дискурсі постколоніалізму: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: спец. 09.00.04 «Філософія культури» / В.В. Ларченко. – Х., 2007. – 19 с.

15. Бацевич Ф.С. Словник термінів міжкультурної комунікації / Ф.С. Бацевич. – К.: Довіра, 2007. – 205 с.

16. Зусман В.Г. Межкультурная коммуникация: учеб. пособие / В.Г. Зусман, А.А. Фролов. – Н. Новгород: Деком, 2001. – 315 с.

17. Бергельсон М.Б. Лингвистические методы исследования в области (межкультурной) коммуникации / М.Б. Бергельсон // Тезисы пленарного доклада II Международной конференции «Коммуникация: концептуальне и прикладные аспекты». – Ростов-на-Дону: Изд-во ИУБиП, 2004. – С. 9–12.

18. Бонфанте Дж. Позиция неолингвистики / Дж. Бонфанте // Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 1. – М.: Просвещение, 1964. – 466 с. – С. 298–319.

В статье рассматриваются лексические заимствования, связанные с глобализационными процессами, диалогом культур, межкультурной коммуникацией, а также анализируется значение английского языка в современном мире.

Ключевые слова: заимствование, англицизм, глобализация, диалог культур, межкультурная коммуникация.

The article considers the lexical borrowings due to the globalization process, the dialogue between cultures and the intercultural communication; it analyses the importance of the English language in the modern world as well as its impact on the German language.

Key words: borrowing, anglicism, globalization, dialogue between cultures, intercultural communication.

Надійшло до редакції 30.06.2011.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ

УДК 81 – 2

С.С. ТРУСОВ,
аспірант кафедри іноземних мов
Центру наукових досліджень та викладання іноземних мов НАН України,
провідний спеціаліст міжнародного департаменту
Секретаріату Уповноваженого Верховної Ради з прав людини

ДО ПИТАННЯ ПРО МЕТОДОЛОГІЮ ДОСЛІДЖЕННЯ АНГЛОМОВНОГО ДИСКУРСУ РАДИ ООН З ПРАВ ЛЮДИНИ

У статті висвітлено основні методи і підходи, які використовуються автором для дослідження дискурсу прав людини в його інституційному виражені – англомовному дискурсі Ради ООН з прав людини. Наводяться обґрунтування та приклад застосування комплексного методу при дослідженні дискурсу прав людини.

Ключові слова: дискурс прав людини, методологія дослідження, комплексний метод, критичний підхід, когнітивний підхід, культурологічний підхід, логічний підхід, соціологічний підхід, описовий/дескриптивний підхід, кількісний підхід, семантичний підхід, синтаксичний підхід.

У сучасному мовознавстві все більшого поширення набувають дослідження дискурсу, в яких використовується могутній арсенал суміжних наук. На сучасному етапі розвитку лінгвістики існує велика кількість підходів як до аналізу дискурсу, так і до виділення різних його типів [1], зокрема в інституційній сфері.

Проблема дослідження дискурсу як явища є дуже актуальною сьогодні.

Сучасна лінгвістика накопичила багато напрацювань, присвячених теорії дискурсу. Залежно від аспекту та напряму дослідження використовуються різноманітні підходи – історичний, філософський, логічний, психологічний, соціологічний, когнітивний, семіотичний, культурологічний, лінгвістичний тощо, причому дуже часто дослідник поєднує деякі з них.

Аналіз різних видів інституційних дискурсів дозволяє науковцям з різних галузей науки (філософія, лінгвістика, психологія, політологія, правознавство, літературознавство, історія, соціальна психологія, стилістика, культурологія, тощо) проводити дослідження характеру продукування знання в тому чи іншому соціальному інституті (концепти, фрейми, картина світу) і коду, який у сукупності своїх семантичних, синтаксичних і прагматичних характеристик спрямований на досягнення інституційними акторами поставлених цілей.

Проте така популярність досліджень у сфері дискурсу призвела до його відносної розмитості як терміна, адже представники різних галузей знання трактують його залежно від потреб своєї науки. Звичайно, різне трактування цього терміна обумовило використання різних методів дослідження дискурсу.

Лише тільки в лоні лінгвістики народилася велика кількість методів дослідження цього явища залежно від її напрямів: когнітивна, психо-, прагма-, етнолінгвістика та культурологія. Методологія цих напрямів лінгвістики успішно та дуже активно застосовується для дослідження дискурсів філософії, політики, ЗМІ, медицини, педагогіки, судочинства, права тощо.

© *С.С. Трусов, 2011*

Проте сьогодні відсутній цілісний аналіз усіх цих підходів до дослідження саме дискурсу прав людини, зокрема англомовного дискурсу Ради ООН з прав людини, який є інституційним втіленням загального дискурсу прав людини і має величезний вплив на досягнення цілей дискурсу прав людини в усьому світі. Таким чином, актуальність цього дослідження зумовлена потребою окреслити основні напрями дослідження англомовного дискурсу Ради ООН з прав людини.

Вибір методів, які застосовуються автором у дослідженні англомовного дискурсу Ради ООН з прав людини, продиктовано цілями дослідження.

Назважаючи на те, що права людини сьогодні є однією з трьох головних цілей найвпливовішого глобального об'єднання усіх держав світу, діяльність якого має вплив на кожну людину на планеті – Організації Об'єднаних Націй, у вітчизняних працях, присвячених дослідженню дискурсів, майже зовсім відсутні студії дискурсу прав людини.

Оскільки Рада ООН з прав людини є інституційним органом ООН, який продукує знання про просування, захист прав людини та норми, які регламентують цю сферу, а англійська мова є основною мовою спілкування його учасників, автор обрав англомовний дискурс саме цього органу для дослідження дискурсу прав людини.

Це дослідження дає можливість визначити умови регламентованого продукування знання в межах цього соціального утворення, цілі його учасників; мовленнєву поведінку (лінгвістичні стратегії) та мислення (картини світу) соціальних груп та окремих мовців, які є учасниками цього інституційного дискурсу; особливості їх мовленнєвої взаємодії; головні концепти та базові цінності цього дискурсу, які продукують певні соціальні дії; вплив цього дискурсу на інші види дискурсу (його інтердискурсивність); особливості організації дискурсу Ради ООН з прав людини; побачити, як відбувається боротьба за владу над дискурсом Ради ООН з прав людини між різними соціальними групами всередині нього тощо.

На підставі зроблених напрацювань автор статті побачив, що англомовний дискурс Ради ООН з прав людини є результатом наукового, ідеологічного та релігійного мислення, політичних і соціокультурних реалій сучасного світу, адміністративної діяльності Ради ООН з прав людини, та те, що цей різновид інституційного дискурсу дуже активно та швидко реагує на зміни, які відбуваються у світі.

Така багатогранність, а також особлива інтердисциплінарність цього дискурсу, зумовили використання комплексного методу дослідження.

Застосований комплексний метод увібрав у себе такі підходи: критичний, когнітивний, культурологічний, логічний, соціологічний, описовий / дескриптивний (кількісний підхід), семантичний та синтаксичний.

Вибір методів, які використовуються здебільшого для аналізу політичної комунікації [2; 3], для дослідження дискурсу прав людини автор робив виходячи з того, що сьогодні права людини стали не тільки невід'ємним компонентом політики національного рівня, а й орієнтиром політики та поведінки багатьох держав на міжнародному рівні. З'явився, навіть термін «дипломатія прав людини» [4]. Більше того, здійснюючи аналіз дискурсу ради ООН з прав людини автор виявив його особливість у тому, що між його учасниками відбувається постійна боротьба за владу над дискурсом прав людини, що викликає аналогію з головним дискурсом боротьби за владу – політичним дискурсом [3]. Така схожість зумовлює використання методів, раніше застосованих до дослідження політичного дискурсу.

Критичний аналіз. У термінологічній енциклопедії О. Селіванової ми знаходимо такі головні положення критичного аналізу: процеси творення тексту і їхнє використання відтворюють і змінюють соціум і культуру; дискурс не лише сам творить соціальний світ, а й соціальні практики творять дискурс; фізичні об'єкти набувають певного значення завдяки дискурсу; суб'єкт є децентрованим, його дискурсивні вияви визначає панівний дискурс, що залежить від панівної ідеології влади (у нашому випадку також і організації); суб'єкт здатний діяти креативно й перетворювати соціальні практики та дискурси через критичний перегляд установлених владним дискурсом значень тощо [5].

В основу критичного аналізу покладено філософську концепцію М. Фуко щодо влади як сили, що створює соціальну дійсність, а також положення лінгвістичної філософії про те, що реальність сприймається на підставі мови, яка, окрім того, що відображає реальність, також її конструює.

Критичний дискурс-аналіз вивчає «відносини підпорядкування, нерівності, дискримінації, різні ідеологічні й політичні уявлення, виражені в мові й дискурсі, їх загальну маніпулятивність» [5, с. 74].

Методологічно критичний аналіз дискурсу походить від трьох основних шкіл: когнітивного аналізу дискурсу Т. ван Дейка [6], дискурс-аналізу Н. Ферклоу [7], німецької школи критичного аналізу дискурсу, особливе місце в якій займає соціолінгвістичний підхід Р. Водак [8].

При дослідженні дискурсу Ради ООН з прав людини метод моделювання когнітивних структур у суспільній свідомості через аналіз дискурсу Т. ван Дейка, аналіз соціальних наслідків дискурсу Н. Ферклоу та особливості соціолінгвістичного підходу Р. Водак, дає авторові змогу дізнатися про особливості мислення, ставлення до різних соціальних і культурних подій учасників дискурсу, побачити боротьбу, яка точиться за владу над дискурсом прав людини загалом і дискурсом Ради ООН з прав людини зокрема, між його учасниками у всій їх різноманітності: представниками груп країн Заходу, Сходу, Арабського світу, розвинутими країнами і країнами, що розвиваються, тощо.

Когнітивний метод аналізу дискурсу прав людини дозволяє автору з'ясувати як у структурах мови учасників дискурсу Ради ООН з прав людини проявляються онтологічні знання людини про світ, зокрема світ в контексті прав людини. О. Селіванова так характеризує цей підхід: моделювання структур свідомості учасників комунікації; аналіз ключових концептів дискурсу, стереотипів мовленнєвої поведінки, які є підґрунтям переконань і упереджень; установлення впливу боротьби дискурсів і ідеологій на мову [5, с. 471]. Головним чином цей метод аналізу автор використовував спільно з критичним для дослідження концептів та базових цінностей різних соціальних груп дискурсу Ради ООН з прав людини. Крім того, цей підхід у дослідженні дуже тісно переплітається із *лінгвокультурологічним методом*, який використовується для виявлення в дискурсі етноспецифічних та культурних особливостей мовлення представників різних культур. У дослідженні, настільки збагаченого усією існуючою культурною різноманітністю світу дискурсу, як дискурс Ради ООН з прав людини, цей підхід є невід'ємним з точки зору комплексності дослідження. Цей підхід дозволяє автору виявляти універсальні та національно-специфічні риси дискурсу. Сьогодні є велика кількість напрацювань в цьому напрямі таких вчених, як: З.Д. Попова, М.Л. Макаров, А. Вежбицька, С.Г. Воркачов, Ю.С. Степанов та ін.

Навряд чи будь-яке дослідження обходиться без застосування *логічного підходу*, який сьогодні втілився у *теорію мовленнєвих актів*, основу якої становлять ідеї, викладені англійським логіком Дж. Остіном у курсі лекцій «Слово как действие» [9]. Не стало винятком і дослідження англомовного дискурсу Ради ООН з прав людини. Автор дослідження застосовує цей підхід як компонент комплексного методу і вбачає його інструментальність у можливості виявлення тактик та стратегій учасників дискурсу, умов успішності/неуспішності спілкування, і знову ж таки для визначення мовних універсалій та етноспецифічності комунікативних інтенцій (іллокутивних засобів).

Ураховуючи антропологічну спрямованість сучасної гуманітарної науки, зокрема дослідження теорії дискурсів, одним з базових компонентів комплексного методу дослідження дискурсу є *соціологічний підхід*. Згідно з твердженням Г.Г. Почепцова: «дискурс – це вже не суто лінгвістична структура, а соціолінгвістична. Він має відповідати нормам мовної ситуації, комунікативної ситуації та соціальної ситуації. Дискурс – це мовна дійсність, яку покладено на соціальні координати» [10, с. 99] Цей метод вивчає форми існування мови у її соціальній обумовленості, суспільні функції і зв'язки мови з соціальними процесами, залежність мови від них і їх відображення в її членуванні і структурі [11]. В основі цього підходу лежить висновок А. Мейе щодо можливості зрозуміти мову «лише з урахуванням її соціальної природи» та концепція французького дослідника Мішеля Фуко, який розглядав дискурс як соціально обумовлену організацію системи мови та дії [12]. Вивчення мови в її соціальному контексті (W. Labov) [13], тобто вивчення того, як мовою користуються люди, які належать до тієї або іншої спільноти (В.И. Беликов, Л.П. Крысин) [14], пов'язано з вирішенням таких загальних і конкретних проблем соціолінгвістики, як вивчення соціально обумовленого варіювання мови, опис групових мов та мовленнєвої поведінки людини як члена соціальної групи, вивчення соціальних умов вибору різних форм ввічливості і впливу соціаль-

них ролей на мовленнєву поведінку тощо. Виходячи з цього, автором статті зроблено спробу визначити соціологічні особливості англомовного дискурсу Ради ООН з прав людини.

Для дослідження мовної поведінки учасників дискурсу та змісту текстів, спродукованих англомовним дискурсом Ради ООН з прав людини, як ще одиного з компонентів застосованого комплексного підходу, автор використовує *описовий або дескриптивний метод*. Особливо активно використовується *кількісний підхід*, завдяки якому, спираючись на зовнішні (кількісні) характеристики тексту на рівні слів і словосполучень, можна правдоподібно припустити про зміст і, як наслідок, зробити висновки про особливості мислення автора тексту, його установки, бажання та ціннісні орієнтації [15, с. 247]. Використовуючи *семантичний напрям*, який також лежить у межах цього підходу, автор намагається визначити особливість варіативності мови учасників дискурсу, принципи повторної номінації його організаційних концептів (концептуальна змінна), особливості використання нейтральної та ідеологічно забарвленої лексики, категоричність тексту тощо. Для дослідження дискурсу Ради ООН з прав людини актуальним також є застосування *синтаксичного підходу*, адже усне мовлення його учасників майже не відрізняється від написаного тексту.

Кожен із вищезгаданих підходів дозволяє автору робити всебічний аналіз англомовного дискурсу Ради ООН з прав людини, описати та осмислити цю соціолінгвістичну сутність на підставі практично опрацьованого мовного матеріалу.

Список використаної літератури

1. Ільченко О.М. Етикет англомовного наукового дискурсу: монографія / О.М. Ільченко. – К.: Політехніка, 2002. – 288 с.

2. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.

3. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса / Е.И. Шейгал. – М.: Гнозис, 2004. – 326 с.

4. Pillay Navanethem, United Nations High Commissioner for Human Rights: Statement «Human rights diplomacy: An oxymoron?» / Pillay Navanethem. – Cambridge, Massachusetts, 28 October 2009 [Електронний ресурс] / N. Pillay. – Режим доступу: http://www.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx? NewsID=9569&LangID=e

5. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. Селіванова. – Полатва: Довкілля-К, 2006. – 716 с.

6. Дейк, Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.

7. Fairclough N. Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research / N. Fairclough. – London: Routledge, 2003. – 264 p.

8. Водак Р. Язык. Дискурс. Политика: пер. с англ. и нем. / Р. Водак. – Волгоград: Перемена, 1997. – 139 с.

9. Остин Джон. Избранное; пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева / Джон Остин. – М.: Идея-Пресс: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 332 с.

10. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації / Г.Г. Почепцов. – 2-ге вид., доп. – К.: Київський університет, 1999. – 308 с.

11. Мейе А. Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков. Русский перевод / А. Мейе. – М.; Л., 1938. – 471 с.

12. Фуко М. Археологія знання / М. Фуко. – К.: Основа, 2003. – 326 с.

13. Labov William. The Study of Language in its Social Context / William Labov // Studium Generale. – № 23. – 1970. – P. 30–87.

14. Беликов В.И. Социолингвистика / В.И. Беликов, Л.П. Крысин. – М.: РГГУ, 2001. – 439 с.

15. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику: учеб. пособие / А.Н. Баранов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.

В статье обозначены основные методы и подходы, которые используются автором для исследования дискурса прав человека в его институциональном воплощении – англоязычном дискурсе

Совета ООН по правам человека. Приводятся обоснование и пример использования комплексного метода при исследовании дискурса прав человека.

Ключевые слова: дискурс прав человека, методология исследования, комплексный метод, критический подход, когнитивный подход, культурологический подход, логический подход, социологический подход, описательный/дескриптивный подход, количественный подход, семантический подход, синтаксический подход.

The article describes key methods and approaches used by the author to analyze human rights discourse, in particular its institutionalized form – English discourse of the UN Human Rights Council. It gives explanation and example of the use of a comprehensive/integrated method for analyzing human rights discourse.

Key words: human rights discourse, methodology of analyses, integrated method, critical approach, cognitive approach, culturological approach, logic approach, sociological approach, descriptive approach, quantative approach, semantic approach, syntactic approach.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 811.111

Е.В. СЛАСНАЯ,
преподаватель английского языка
цикловой комиссии «Социально-гуманитарных дисциплин»
факультета экономики и предпринимательства
Славянского колледжа Национального авиационного университета

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ИМПЛИЦИТНОГО ОТРИЦАНИЯ

В статье рассматриваются основные средства выражения имплицитного отрицания и условия его экспликации.

Ключевые слова: отрицание, имплицитное отрицание, модальность, субъективная модальность, контекст, коммуникация, речевые акты, экспликация.

Предметом данного исследования является перевод имплицитного отрицания как средства выражения субъективной модальности.

Отрицание относится к универсальным языковым категориям, имеющимся во всех известных языках на всех этапах их эволюции. Противоречивые подходы к определению сущности отрицания обусловлены многогранностью этого языкового феномена, его взаимодействием с другими категориями – предикативностью, модальностью, оценкой и т. д.

Сложный и разносторонний характер взаимоотношений модальности и отрицания стал предметом рассмотрения многих отечественных и зарубежных исследователей [1; 2; 3; 4; 5].

По мнению Ф. де Хаана, сложность данных категорий состоит в их взаимопроникаемости, взаимодействии друг с другом и с другими категориями лингвистики [3]. Ш. Балли, анализируя высказывание, полагает, что в любом высказывании содержится отношение противоречия: основное содержание (диктум) и модальный компонент (модус). При этом подчёркивается, что модусы бывают двух видов – эксплицитные и имплицитные [6]. А.М. Пешковский в своих исследованиях указывает на условность разграничения объективной и субъективной модальности [7]. Как видим, в работах указанных учёных выражается различное понимание сущности категорий модальности и отрицания.

В частности, это объяснимо тем, что модальность отражает соотношение категорий языка и мышления. Особый интерес при анализе отрицания в коммуникативно-прагматическом аспекте вызывают высказывания с имплицитным содержательным компонентом, так как именно имплицитная форма выражения содержания высказывания позволяет выявить дополнительные оттенки значения модальности (прежде всего, это характерно для субъективной модальности).

Субъективная модальность достаточно широка по своему семантическому объёму и реализуется [8]:

1) специальным лексико-грамматическим классом слов;

2) введением специальных модальных частиц, например, для выражения неуверенности *(вроде*), предположения *(разве что),* недостоверности *(якобы),* удивления *(ну и),* опасения *(чего доброго)* и др.:

© *Е.В. Сласная, 2011*

3) при помощи междометий *(ах!, ой-ой-ой!, увы и др.)*;

4) специальными интонационными средствами для акцентирования удивления, сомнения, уверенности, недоверия, протеста, иронии и других эмоционально-экспрессивных оттенков субъективного отношения к сообщаемому;

5) при помощи порядка слов, например, вынесением главного члена предложения в начало для выражения отрицательного отношения, иронического отрицания:

– *Станет он тебя слушать!*

– *Хорош друг!*

6) специальными конструкциями – специализированной структурной схемой предложения или схемой построения его компонентов, например:

– *Нет, чтобы подождать* (для выражения сожаления по поводу чего-либо неосуществившегося);

– *Она возьми и скажи* (для выражения неподготовленности, внезапности действия) и др.

Остановимся на рассмотрении перевода имплицитных средств отрицания как выражения субъективной модальности.

Актуальность исследования обусловлена следующими соображениями:

1. Отрицание и модальность являются неотъемлемыми компонентами акта коммуникации.

2. Отправной точкой является мысль Ш. Балли, что в любом высказывании содержится отношение противоречия. Данный факт конституирует отрицание, которое в имплицитной форме присутствует в фативном (контактоустанавливающем), стилистическом и прагматическом аспектах [6].

3. Отрицание и модальность являются языковыми категориями, поведение которых при взаимодействии оказывается «непредсказуемым». Исследованию отдельных вопросов «непредсказуемости» посвящена работа Г. Раддена [4].

В английском языке помимо известных экспликаторов отрицания (отрицательные аффиксы, наречия, частицы и т. д.), есть ряд других, которые формируют значение отрицания опосредованно. Во многих языках можно зафиксировать лексику, которая хоть и не содержит специальных формальных средств выражения отрицания, но является по своей семантике отрицательной. Одним из первых изучать имплицитное содержание высказывания начал Г.П. Грайс. Импликатурой учёный называл небуквальные аспекты значения и смысла, которые определяются непосредственно конвенциональной структурой языковых выражений (языковым кодом). То есть то, что подразумевается, на что намекается [9].

Классическими примерами лексем с имплицитным отрицанием являются английские глаголы *to fail «не сделать», to lack «не хватать»* и др.:

– *He* ***failed*** *to appear.*

Л. Карттунен характеризует английские глаголы *forget «забыть»*, *neglect «пренебрегать», avoid «избегать», refrain «воздерживаться»* как отрицательные импликативы [10, с. 313]. Подобные глаголы есть, по мнению В. Бондаренко, во всех языках [1, с. 103]:

Ср.: нем.: *Er* ***weigerte*** *sich daran teilzunehmen.*

Рус.: *Он* ***отказался*** *принимать в этом участие.*

Имплицитное отрицание не исчерпывается лексической реализацией. Значительно продуктивнее в прагматическом плане его действие на уровне целого предложения, а также единиц, крупнее предложения – микро- и макротекста.

Одной из разновидностей такого имплицитного отрицания являются косвенные речевые акты, чья отрицательная функция отличается от прямой, вытекает из непосредственного содержания высказывания [11, с. 44]. Потребность в таких высказываниях обусловлена рядом коммуникативных факторов, когда прямое эксплицитное выражение мысли, воли, желания является нежелательным или неэффективным.

Косвенные речевые акты, несущие отрицание, можно условно разделить на контекстуально зависимые и независимые. Различие между контекстуально зависимыми и независимыми косвенными речевыми актами заключается в том, что первые способны реализовать отрицание только при определенных контекстуальных условиях, вне контекста они не несут отрицательного смысла:

Рус.: – *Ты зайдешь за мной?*
– У меня сегодня много работы.
Нем.: – *Kannst du mir dieses Buch ausleihen?*
– Ich brauche es.

В приведенных примерах ответ на вопрос не содержит отрицательной информации. Однако из контекста понятно, что она отрицательная. Очевидно, что формируется такое отрицание не из суммы лексических значений слов, которые составляют предложение, а за счет ситуативной компетенции говорящего и слушающего, а именно экстралингвистической действительности.

Главной причиной такой семантической компрессии является, очевидно, принцип экономии языковых средств, который особенно эффективно срабатывает в диалогическом тексте [12, с. 21].

В этом смысле особо интересным представляется интервью как жанр публицистики. Именно этот функциональный стиль тесно связан с жизнью социума, а публицистика – это средство давления на его сознание.

Следующий пример – интервью с известным и самым богатым из ныне живущих художников Дэмьеном Хёрстом. Его экстравагантность и тягу к провокации или обожают, или ненавидят, но в мире искусства это никого не оставляет равнодушным. Животные в формалине, череп покрытый бриллиантами – тема смерти присутствует во всех его произведениях, за которые коллекционеры готовы платить сумасшедшие деньги:

АИТ*: – Death is a recurrent theme in your work. Are you afraid of dying, or is it just a fascination?*
– I'm looking forward to it!
РП: *Я с нетерпением жду ее!*
ФП: *Je l'attends avec impatience!*
НП: *Ich freue mich schon darauf!* [13]

Во всех случаях перевода сохранена ***эксплицитная формула*** оригинала. Очевидно, что данный факт вызван стремлением переводчика сохранить ***имплицитность оригинала***. В данном случае наблюдается ироническая модальность, построенная на двойной референции «смерти». Контекст является тем необходимым указательным минимумом, в пределах которого реализуется имплицитное отрицание.

В переводоведении известны два полюса моделирования диалога: от стремления калькировать иноязычную фразу (стратегия Шлейермахера или стратегия «отстранения») до слишком вольного ее толкования (стратегия Горация). Как правило, структурные перестройки в переводе сопровождаются ***лексическими преобразованиями***, которые вписываются в разговорную тональность речи. Перестановки членов предложения и изменения в пунктуационном рисунке фразы сочетаются с самыми разнообразными приемами:

Moi, ***vivre*** *à la campagne! – Чтобы я* ***прозябала*** *в деревне?* (транспозиция восклицательного предложения в вопросительное, конкретизация глагола ***vivre*** «жить», добавление союзного слова «чтобы»)

Vous ***n'allez pas recommencer****, hein! – Вы опять* ***начинаете****?* (транспозиция восклицательного предложения в вопросительное, антонимический перевод)

Mais moi, je ***n'en sais*** *rien! –* ***Почем*** *я* ***знаю****?* (синтаксическая транспозиция, опущение союза и местоимений, антонимический перевод)

Стремясь сохранить разговорный потенциал и речевую экспрессию, переводчики нередко прибегают к ***добавлению*** усилительных частиц и других экспрессивно-разговорных речевых элементов, например:

Mais il est malade! – Но он ***же*** *болен!*

Подобного рода добавления служат своего рода индикаторами прагматической осложненности высказывания, передавая удивление, возмущение и другие имплицитные субъективно-модальные значения.

Отход переводчика от контекстуально обусловленного перевода и игнорирование разговорной доминанты текста может привести к значительным потерям. В качестве отрицательных примеров передачи разговорной речи в переводе можно привести неоправданную (чрезмерную) экспрессивизацию текста:

Vous pardonnez quoi ? – Простить? Вас? За что? (F. Sagan)

Quoi! Un chien qui se noie! – Ну и дела! Да где же это видано, чтобы собаки тонули! (B. Clavel)

Mais aussi, vous lui en avez trop parlé – Вы тоже хороши! Сами же наговорили ему с три короба! (M. Pagnol)

В каждом речевом акте осуществляется реализация намерений говорящего различными способами. Но безусловно одно: как только речь заходит об имплицитном отрицании, сразу возникает ***проблема целостного преобразования***, которое, как известно, является одной из разновидностей модуляции. И, следовательно, областью решения ***незакономерных соответствий.***

Среди имплицитных способов выражения прагматического содержания большое значение имеет взаимосвязь единиц текста, который раскрывает скрытый смысл коммуникативной направленности. Обратимся ещё к одному примеру:

– Very well, Wonka, he said importantly, taking out a wallet full of money, how much d'you want for one of these crazy squirrels?

– Name your price.

– She can't have one, Mr. Wonka answered [14].

– Да, Вонка, – солидно сказал он, вытаскивая набитый деньгами кошелёк, – сколько хотите за свою бешеную белку?

– Назовите цену.

– Они не продаются, – ответил мистер Вонка. – Ей белка не достанется [15].

В этом случае адресат избегает прямого отказа. Реплика содержит не ответ на вопрос, а результат отказа – «She can't have one». Переводческая проблема продиктована выбором: сохранить «верность» оригиналу или пойти навстречу нормам принимающей культуры. Переводчик прибегает к метонимическому переносу, а именно ***приёму смыслового развития*** *(замена процесса его следствием)*: «они (белки) не продаются» и, как следствие, «ей не достанется». Очевидно, переводческое решение продиктовано стремлением переводчика сохранить прагматическое намерение автора. В этом контексте такая интерпретация представляется достаточно уместной.

Имплицитное отрицание может быть представлено целым рядом стилистических явлений, наиболее известными и тщательно исследованными из которых являются антиклимакс, ирония, парадокс, оксюморон. Но имплицитное отрицание выходит за пределы этих средств. Особое место в этом смысле принадлежит ***эффекту обманутого ожидания*** [16]. Эффект обманутого ожидания возникает на основе взаимодействия двух противоположных явлений психолингвистического характера – предсказуемости и непредсказуемости.

В следующем отрывке из романа Джойса Кэри автор рассказывает о Коуки, с которой опасно иметь дело и которая может первой нанести удар. Тем не менее Джимсон (главный герой) считает ее лучшим другом.

I made a run at her (Coker), but ***she lifted her fist****. So I thought better of it and took a walk across the room. And I forgot my wrath that's the advantage of Cokey.* ***She is dangerous****. If you hit at her,* ***she'll hit you first and harder****. So that you don't lose your temper with her.* ***It isn't safe****.* ***The best friend I ever had*** *[17].*

Я кинулся на нее, но ***она подняла кулак****, и я одумался. Ушел от греха в другой конец комнаты. Злости как не бывало. В этом преимущество Коуки.* ***С ней шутки плохи****. Если на нее замахнешься,* ***она ударит первая, и пребольно.*** *Поэтому, когда имеешь с ней дело, держишь себя в руках.* ***Так безопаснее****.* ***Лучшего друга у меня не было*** *[18].*

Заключительная реплика *The best friend I ever had* не вписывается с точки зрения здравого смысла в ряд she *lifted her fist; she is dangerous; she'll hit you first and harder; it isn't safe*, что и является эффектом обманутого ожидания. Автор иронично отзывается о Коуки, и лучшим другом Джимсон называет ее не потому, что она во всем помогает ему, а потому, что своим поведением она способствует сдерживанию его негативных эмоций. Эффект обманутого ожидания присутствует там, где есть антитеза. Таким образом, антитеза **the best friend :: she lifted her fist; the best friend :: dangerous, hit you first and harder, It isn't safe** служит средством создания ироничного фона, в котором существование лучшего друга ставится под сомнение, и **the best friend** приобретает скорее отрицательную коннотацию.

Выводы:

1. Возможности реализации отрицания не ограничиваются эксплицитным единицами. Отрицание может актуализироваться скрыто, посредством неспециализированных языковых средств, и на уровне лексемы, и на уровне целого предложения.

2. Соответствующий контекст является обязательным условием реализации имплицитного отрицания. Главными факторами имплицитного отрицания на уровне высказывания есть соответствующие синтаксическая структура, интонация и лексический материал.

3. Двойственная природа имплицитного отрицания служит источником переводческих проблем. Чтобы передать имплицитное отрицание в переводе важно сохранить эксплицитную формулу оригинала. Другими словами, проблема перевода имплицитного отрицания состоит в соблазне его эксплицировать.

4. Проблематика перевода имплицитного отрицания не сводится к понятию «антонимический перевод», другими словами, не является сферой действия закономерных соответствий. Сплошь и рядом переводчик вынужден прибегать к модуляции.

5. Субъективная модальность открывает широкие возможности для прагматической интерпретации высказывания, предполагающей обращение к контексту, ситуации общения.

Список использованной литературы

1. Бондаренко В.Н. Отрицание как логико-грамматическая категория / В.Н. Бондаренко. – М.: Наука, 1983. – 211 с.

2. Cormack Annabel. Modals and negation in English. In Sjef Barbiers, Frits Beukema & Wim van der Wurff (eds.). Modality and its interaction with the verbal system / Annabel Cormack, Neil Smith. – Benjamins, 2002. – P. 133–163.

3. De Haan Ferdinand. The interaction of modality and negation. Outstanding Dissertations in Linguistics / De Haan Ferdinand. – New. York and London: Garland Publishing, *1997.* – 285 p.

4. Günter Radden, René Dirven. Cognitive English grammar / Günter Radden, René Dirven. – New. York: John Benjamins B. V., 2007 – 374 p.

5. Palmer F.R. Modality and the English modals / F.R. Palmer. – London, New York: Longman, 1995. – 1996 p.

6. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М.: Изд-во иностр. лит., 1955. – 416 с.

7. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А.М. Пешковский. – 7-е изд. – М.: Учпедгиз., 1956. – 511 с.

8. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.

9. Грайс Г.П. Логика и речевое общение / Г.П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 16. Лингвистическая прагматика / общ. ред. Е.В. Падучевой. – М., 1975. – С. 220–234.

10. Karttunen L. Implicative verbs / L. Karttunen // Language. – 1971. – № 2. – Vol. 47. – P. 313–340.

11. Серль Дж.Р. Косвенные речевые акты / Дж.Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1986. – Вып. XVII.

12. Формановская Н.И. О коммуникативно-семантических группах и интенциональной семантике их единиц / Н.И. Формановская // Языковое общение и его единицы: сб. ст. – Калинин: Изд-во Калин. гос. ун-та, 1986. – С. 18–27.

13. Подборка новостей «Евроньюс». – Режим доступа: http://ru.euronews.net/

14. Roald Dahl. Charlie and Chocolate factory / Dahl Roald. – Penguin UK, 1964. – 176 p.

15. Дал Р. Чарли и шоколадная фабрика: Сказочная повесть / Р. Дал. – М.: Радуга, 1991. – 104 с.

16. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – Л.: Просвещение, 1981. – 295 с.

17. Cary J. The Horse's mouth / J. Cary. – NYRB: Classics, 1999. – 432 p.

18. Кери Дж. Из первых рук / Дж. Кери. – Л.: Худож. лит., 1971. – 381 с.

У статті розглядаються основні засоби вираження імпліцитного заперечення та умови його експлікації.

Ключові слова: заперечення, імпліцитне заперечення, модальність, суб'єктивна модальність, контекст, комунікація, мовленнєві аспекти, експлікація.

The article investigates main means of implicit negation and conditions of its explication.

Key words: negation, implicit negation, modality, subjective modality, context, communication, speech acts, explication.

Надійшло до редакції 12.07.2011.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

1. Структура та зміст статті має відповідати вимогам ВАК України. Стаття має відповідати таким вимогам до наукових праць: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі (див. Постанову ВАК України від 15.01.2003, №7-05/1).

2. Статті приймаються до журналу українською, російською, англійською, німецькою, французькою, іспанською (змішаними) мовами у паперовому або електронному варіантах. Шрифт Times New Roman; кегль 14; береги: ліве – 3 см, верхнє і нижнє – не менше 2 см, праве – 1 см. Обсяг статей – 8–12 с.

3. *Порядок оформлення:* шифр УДК друкується у першому рядку першої сторінки у лівому куті (шрифт напівжирний); рядком нижче по центру – ініціали і прізвище автора напівжирними літерами, під ним – дані про автора: науковий ступінь, вчене звання, посада та місце роботи. Через рядок друкується назва статті (відцентрована, великими напівжирними літерами).

Основний текст статті набирається без переносів, сторінки мають бути пронумеровані. Посилання у тексті супроводжуються цифрами у квадратних дужках (позиція цитованого видання у списку літератури, сторінка) за зразком: [3, с. 27]. Посилання на кілька джерел або на кілька сторінок подаються таким чином: [див.: 2, с. 7, 4] або [3, с. 67; 72, с. 85–90]. Список літератури подається в порядку цитування.

Зразок:

1. Галковский Д. Бесконечный тупик / Д. Галковский. – М.: Самиздат, 1998. – 708 с.
2. Ерофеев Венедикт. Василий Розанов глазами эксцентрика // Венедикт Ерофеев. Оставьте мою душу в покое: Почти все. – М.: Изд-во АО «Х.Г.С.», 1997. – С. 149–164.
3. Бавильский Д. Автономия настоящего / Д. Бавильский // Арион. – 1997. – № 4. – С. 68–73.

Виділення фрагментів тексту напівжирним шрифтом (термінологія за необхідністю) та курсивом (цитати з художніх текстів). Підкреслювання фрагментів не допускаються. При оформленні статті треба розрізняти тире (–) і дефіс (-): відмінність полягає у розмірі і наявності пробілів до і після тире (цього дотримуватись і в списку літератури). Не допускається заміна дефіса знаком тире і навпаки.

4. Обов’язковими елементами статті є анотації і ключові слова українською, російською та англійською мовами.

5. До статті додається довідка про авторів, в якій необхідно вказати ім’я, по батькові, прізвище, науковий ступінь, вчене звання, посаду, місце роботи, адресу, контактні телефони та e-mail.

Зразок оформлення статті:

УДК – 821.161.1

Н.А. ПЕТРОВА
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської філології та перекладу
Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля

НАЗВА СТАТТІ

Список використаної літератури

1. Галковский Д. Бесконечный тупик / Д. Галковский. – М.: Самиздат, 1998. – 708 с.

Контактна інформація:
Степанова Анна Аркадіївна
Тел.: +38 0562 23 27 49; +38 050 320 01 82;
e-mail: anika102@yandex.ru

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

1. Структура и содержание статьи должны соответствовать требованиям ВАК Украины. Статья должна отвечать следующим требованиям к научным работам: постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими задачами; анализ последних исследований и публикаций, в которых положено начало решения данной проблемы и на которые опирается автор; выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящается статья; формулирование целей статьи (постановка задачи); изложение основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; выводы из данного исследования и перспективы дальнейших исследований в данном направлении (см. Постановление ВАК Украины от 15.01.2003, №7-05/1).

2. Статьи принимаются в журнал на украинском, русском, английском, немецком, французском и испанском (смешанных) языках в бумажном или электронном вариантах. Шрифт Times New Roman; кегль 14; поля: левое – 3 см, верхнее и нижнее – не меньше 2 см, правое – 1 см. Объем статей – 8–12 с.

3. *Порядок оформления:* шифр УДК печатается в первой строке первой страницы в левом углу (шрифт полужирный); строкой ниже по центру – инициалы и фамилия автора полужирными буквами, под ними – данные об авторе: научная степень, ученое звание, должность, место работы. Через строку печатается название статьи (отцентрованное, заглавными полужирными буквами).

Основной текст статьи набирается без переносов, страницы должны быть пронумерованы. Ссылки в тексте сопровождаются цифрами в квадратных скобках (позиция цитированного издания в списке литературы, страница) по образцу: [3, с. 27]. Ссылки на несколько источников или несколько страниц подаются таким образом: [см.: 2, с. 7, 4] или [3, с. 67; 72, с. 85–90]. Список литературы подается в порядке цитирования.

Образец:

1. Галковский Д. Бесконечный тупик / Д. Галковский. – М.: Самиздат, 1998. – 708 с.
2. Ерофеев Венедикт. Василий Розанов глазами эксцентрика // Венедикт Ерофеев. Оставьте мою душу в покое: Почти все. – М.: Изд-во АО «Х.Г.С.», 1997. – С. 149–164.
3. Бавильский Д. Автономия настоящего / Д. Бавильский // Арион. – 1997. – № 4. – С. 68–73.

Выделение фрагментов текста – полужирным шрифтом (терминология при необходимости) и курсивом (цитаты из художественных текстов). Подчеркивание фрагментов текста не допускается. При оформлении статьи необходимо различать тире (–) и дефис (-): отличие состоит в размере и наличии пробелов до и после тире (этого придерживаться и в списке литературы). Не допускается замена дефиса знаком тире и наоборот.

4. Обязательными элементами статьи являются аннотации и ключевые слова на русском, украинском и английском языках.

5. К статье прилагаются сведения об авторах, где необходимо указать имя, отчество, фамилию, научную степень, ученое звание, должность, место работы, адрес, контактные телефоны и e-mail.

Образец оформления статьи:

УДК – 821.161.1

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

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Список использованной литературы

1. Галковский Д. Бесконечный тупик / Д. Галковский. – М.: Самиздат, 1998. – 708 с.

Контактная информация:
Степанова Анна Аркадьевна
Тел.: +38 0562 23 27 49; +38 050 320 01 82;
e-mail: anika102@yandex.ru

Редакція журналу інформує:

У № 1 за 2011 р. на с. 125 було допущено помилку: замість «Т.В. Пудова, доктор филологических наук, профессор» слід читати: *«Т.В. Пудова, кандидат филологических наук, адъюнкт»*.

Редакція приносить свої вибачення.

Редакция журнала информирует:

В № 1 за 2011 г. на с. 125 была допущена ошибка: вместо «Т.В. Пудова, доктор филологических наук, профессор» следует читать: *«Т.В. Пудова, кандидат филологических наук, адъюнкт»*.

Редакция приносит свои извинения.

ДЛЯ НОТАТОК