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

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Sukhenko I.
«Nuclear energy» narration within Ukrainian ecocritical context 7

Городницкий Е.А.
Экфрасис в структуре литературного произведения: изобразительная и нарративная функции 13

Гумметова Ш.
«Взгляд на азербайджанскую литературу» Юсифа Везира Чеменземинли в истории литературы 19

Зозуля О.В.
Постмодерністські концепції пародії: основні проблемні підходи і дискусії 25

Силантьева В.И.
Теория переходности: традиционный литературоведческий и синергетический подходы 31

Хакгуфахр Х.У.
К проблеме зарождения в Иране индийско-исфаганского художественного стиля 42

НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Туренко В.Е.
Концепт φιλια в давньогрецькій докласичній літературі та філософії 47

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.

Журнал «Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля». Серія «Філологічні науки» зареєстровано в міжнародній наукометричній базі РИНЦ (ліцензійний договір № 77-02/2013 від 04.03.2012 р.).

Матеріали публікуються змішаними мовами.

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

Журнал затверджено до друку і до поширення через мережу Інтернет за рекомендацією вченої ради Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля (протокол № 7 від 27.10.2014 р.).

2 (8) 2014

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

Аббасов Г.
Французская просветительская литература в творчестве М.Ф. Ахундова 54

Подлісецька О.О.
Мотив зради в літературі початку XX ст. («Іуда Іскаріот» Леоніда Андрєєва та «Юда» Ольги Кобилянської) 59

Цепенникова А.Н.
Образ ангела смерти в одноименном романе И. Одоевцевой: трансформация романтической традиции М. Лермонтова 63

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Амирян Т.Н.
Автофикциональное письмо Амели Нотомб. «Сверхголод» как нарративный код письма 69

Ахмедова Г.
Пути развития научной фантастики в Азербайджане за последние полвека 75

Бортникова [Мельникова] А.В.
Опыт нарратологического анализа очерков Д.Н. Мамина-Сибиряка 79

Власенко Л.В.
Авторське світосприйняття у творчості жінок-романістів 85

Джафарли Х.
Сахиб бин Аббад: жизнь и творчество 91

Заїка О.В.
Пошуки власної ідентичності і культурна прірва між героями в оповіданні Джумпи Лагірі «Тільки гарне» 99

Москаленко Н.А.
Пространственные аспекты в поэтологии О. Седаковой 105

Никольский Е.В.
Художественная специфика сказочной прозы императрицы Екатерины Великой 111

Оляндер Л.К.
Портрет у щоденниках О. Гончара і естетичне сприйняття дійсності 122

Полежаева Т.В.
Жанровая природа миниатюрной прозы (на материале «стихотворений в прозе» И.С. Тургенева) 129

Тищук Д.С.
Асоціонім як троп: кодувальна функція 135

Удалов В.Л.
П'єса Чехова «Безбатьківщина»: «підтексти», «підводна течія», «підводні ідеї» 141

БІБЛІОГРАФІЧНІ ТА ІСТОРИКО-АРХІВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Абдуллаева Ш.
Исмаил бек Накам в рукописных источниках 148

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

Редакційна рада

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

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

Редакційна колегія серії «Філологічні науки»

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

Заступник головного редактора серії
Г.А. Степанова, доктор 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. Вєльчева (відповідальний секретар)

© Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля, 2014
© Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля, оформлення, 2014

Мехралиева Н.М.
Особенности издания переводов русской художественной литературы в Азербайджане в первой половине XX в. 156

Патлань Ю.В.
Метрические книги Петропавловской церкви слободы Обуховка как источник данных для анализа творчества писателя-символиста В.Я. Ерошенко и истории его семьи..... 161

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Bidnenko N.
The language peculiarities of modern English scientific and technical literature style 181

Ratomska L., Boryssevitch I., Zgourovska Y.
Le mystere de la langue basque 186

Zirka V.
Students creativeness in making up ads 193

Бортников В.И.
Партитурность в типологической классификации текстовых категорий 197

Колтуцкая И.А.
Эмоциональные концепты «радость / зависть» в славянском мифологическом дискурсе и языковой картине мира..... 202

Приймачок О.И.
Украинские и русские паремии в ранней прозе Н. Гоголя: функционально-типологический аспект 207

Турчак О.М.
Оказіональні сполучення слів як прояв експресивності в мові української періодики кінця XX ст. 213

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

Панченко Е.И.
Рецензия на монографию Л.В. Чайки «Вербальні конфлікти: комплексний лінгвістичний аналіз (на матеріалі англійської мови)» 218

РЕФЕРАТИ (ABSTRACTS)..... 221

НАШІ АВТОРИ..... 233

OUR AUTHORS 235

CONTENTS

TOPICAL PROBLEMS OF THEORY OF LITERATURE AND LITERARY CRITICISM

Sukhenko I.
«Nuclear energy» narration within Ukrainian ecocritical context 7

Haradnitski Y.
Ecphrasis in the structure of literary work: visual and narrative functions 13

Gummetova Sh.
«A Survey of Azerbaijani Literature» by Yusif Vezir Cemenzeminli in the history of literature 19

Zozulia O.
Postmodern concepts of parody: main challenges and disputes 25

Silantieva V.
Transition theory: traditional literary and synergetic approaches 31

Hakgufahr H.
Problem of origin in Iran Indo Isfahan artistic style 42

NON-CLASSICAL LITERARY STUDIES

Turenko V.
Conceived in φιλια preclassical greek literature and philosophy 47

LITERARY TRADITIONS: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

Abbasov H.
French educational literature in M.F. Akhundov's creativity 54

Podlisetska O.
Motif of betrayal in the literature of early twentieth century
(«Judas Iscariot» by Leonid Andreev and «Judas» by Olga Kobylianska) 59

Tsepennikova A.
Image of the angel of death in I. Odoevtseva's novel: transformation
of M. Lermontov's romantic tradition 63

TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

Amiryan T.
Autofictional letter of Amélie Nothomb «Excess hunger» as a narrative letter code 69

Akhmedova G.
Last half-century science fiction in Azerbaijan 75

Bortnikova [Melnikova] A.
D.N. Mamin-Sibiryak's novels «Zimnyaya Volnitsa» and «Zolotoe gnezdo»:
an experimental narratological analysis 79

Vlasenko L.
Authorial perception in women's works of romanticism epoch 85

Jafarli Kh.
Sahib bin Abbadi: life and works 91

Zaika O.
Searches for own identity and cultural gap among characters in Jhumpa Lahiri`s story «Only Goodness» 99

Moskalenko N.
The spatial aspects of poetics of O. Sedakova 105

Nikolskyi Ye.
Art specific character of fantastic prose of Empress Ekaterina Great 111

Oliander L.
Portrait in Honchar's diaries and aesthetic reception of reality 122

Polezhaieva T.
Genre of miniature prose (based on «The Poems in Prose» by I.S. Turgenev) 129

Tyshchuk D.
Associonym as a trope: coding function 135

Udalov V.
The Chekhov's play «Unfatherfacted»: consequences of integral interpretation 141

BIBLIOGRAPHICAL AND HISTORICAL RESEARCHES

Abdullaeva Sh.
Ismail Bey Nakam in manuscripts 148

Mehralieva N.
Features of Russian fiction translation in Azerbaijan in the first half of the 20th century 156

Patlan Yu.
Parish registers of Peter and Paul church at Obukhovka sloboda as a source of data for the analysis of creative work of symbolist writer V.Ya. Eroshenko and the history of his family 161

TOPICAL PROBLEMS OF LINGUISTICS AND LINGUOCULTUROLOGY

Bidnenko N.P.
The language peculiarities of modern English scientific and technical literature style 181

Ratomska L., Borysevych I., Zgurovska Y.
Mystery of the Basque language 186

Zirka V.V.
Students creativeness in making up ads 193

Bortnikov V.
Text score in the text categories' typological classification 197

Koltutska I.
Emotional concepts «joy / envy» in Slavic mythological discourse and language world 202

Pryimachok O.
Ukrainian and Russian paremiaes in the early Gogol's prose: functionally-typological aspect 207

Turchak O.
Occasional word combination as a manifestation of expressiveness in speech Ukrainian periodicals of the end of the 20th century 213

REVIEWS, SCIENTIFIC LIFE CHRONICLES

Panchenko O.
Review of L.V. Chaika's monograph «Verbal Conflicts: complex linguistic analysis (based on the English language)» 218

ABSTRACTS 221

OUR AUTHORS 235

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

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

Редактор *М.С. Ярмолюк*

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

Підписано до друку 15.11.2014. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 19.03.
Тираж 300 пр. Зам. № .

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

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».
49052, м. Дніпропетровськ, вул. В. Ларіонова, 145.
Тел. (056) 794-61-05, 04
Свідоцтво ДК № 4765 від 04.09.2014 р.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82.0

I. SUKHENKO,
PhD in Philology, Associate Professor
of Mass Media and International Communication Studies Department,
Oles Honchar Dnipropetrovsk National University

«NUCLEAR ENERGY» NARRATION WITHIN UKRAINIAN ECOCRITICAL CONTEXT

The thesis is focused on studying the concept of «nuclear energy» within Ukrainian ecocritical studies in the aspect of distinguishing «Chernobyl genre» as its implementation in the local formats of eco-critical writing as well as its common transnational model. This vision involves finding out the ways of eco-critical vision on concepts «nuclear energy» and «nuclear catastrophe» and even more – investigating the techniques of developing «nuclear energy» narration for about two decades. The phenomenon of stereotypes about «nuclear energy» narration in Ukrainian ecocritical writing practice and ecological policies in the context of studying the relation between human beings' activity and the natural world within the contemporary mass consciousness stereotypes is under study here with stressing the East-European visions of ecocritical ideas about «nuclear energy», where the images of the Chernobyl (as bright examples of «nuclear catastrophe») in environmental literature are under further discussion. This can create the situation under which the various local «East-European consciousness» features of eco-critical writing are to transmit into some global principles of «nuclear energy» narration, giving a chance to work out some new points of non-national principles of eco-critical writing in the contemporary mass information consciousness, which is of great importance for reconsidering mass stereotypes on «nuclear energy» in the post-nuclear-disaster period.

Key words: ecocriticism, ecocritical narration, «nuclear energy», eco-consciousnes, ecocritical imperatives.

«Nuclear energy» narration in Ukrainian ecocritical studies is best represented with «Chernobyl genre» amalgamating the works related to the explosion at the Chernobyl nuclear power plant on April 26, 1986 which was considered to be a watershed event in the Ukrainian ecological consciousness. But «nuclear energy» narration did not find prompt representation in Ukrainian literature about nature. That became some years later. But in the first year – only brief official information and plenty of gossip about «something has happened» and occasional meetings with people, evacuated from the Zone. It was later, when this accident became the most painful and evident symptom of what the Ukrainians call the «ill society». This nuclear catastrophe as well as other alarming factors made the Ukrainian society face the necessity of getting informed of the truth about itself and building all spheres of life on the basis of a viable moral structure. The literature of the post-Chernobyl period should be viewed through the lens of how the Chernobyl nuclear accident helps Ukrainian literature address questions of truth and human morality.

The accident at the Chernobyl nuclear power plant produced a peculiar surge of ecologically-directed publications as well as enabling the appearance of «ecological nonfiction/documentaries» (so-called «writings on ecological affairs») and «ecological memoirs» (representing the «writer's ecological approach»). Ukrainian writers' responses to the nuclear accident were extremely

© *I. Sukhenko, 2014*

dynamic; among them are documentary notes/nonfiction works such as *Yuriy Shcherbak, Reasons and Consequences* (1986), *Yuriy Shcherbak*, *Chernobyl* (1989), *Volodymyr Yavorivskiy, Maria with Mugwort at the End of the Century* (1988), *Ivan Druch, Chornobyl Madonna* (1988), *Borys Oliynyk, Seven* (1988), *Lidiya Viryna, At That Fire Night* (1989), *Vitaliy Mykulskiy, Fire Destructors* (1996) and others. But the critics' responses to these and other works were restrained and low-key. Sometimes a newly published work went by unnoticed.

The reasons for this are well known. In the first years after the Chernobyl tragedy reporting any information dealing with the accident was prohibited; journalists and literary authors were only allowed to repeat the only official – governmental – point of view on this catastrophe. There was a complete factual blackout on the actual event. But some time later, in spite of all obstacles and prohibitions, Ukrainian society became aware of Chernobyl as a technical accident that had global ecological effects, the lingering consequences of which will be experienced by future generations. This awareness of the real events that occurred at Chernobyl reached the mass media in part due to the publication of memoirs of the Chernobyl catastrophe by first-hand witnesses.

All these works – journalistic and literary – are obviously united through their common subject matter, though they differ in form. This diversity of narrative form in writings about Chernobyl gives critics the opportunity to study their common generic features and define «the Chernobyl genre», which was introduced in Ukrainian literature by Marko Pavlyshyn in a work titled *Chernobyl Theme and the Problem of Genre (1992)*, which stresses various aspects of the social context of the Chernobyl accident and its aftermath [13, p. 46].

The stylistic tensions of this «Chernobyl genre» lie in the fact that on the one hand Chernobyl is a real historical event, which many people experienced, but on the other hand this catastrophe is an event which had a much more specific and individualized impact on each author's life. This gives rise to the question: Is it appropriate to cover this global catastrophe via a single person's point of view and consciousness? In response to this implicit question, Yuriy Shcherbak created a documentary novel containing actual interviews (*Yuriy Shcherbak, Chernobyl,* 1989), Volodymyr Yavorivskiy, along similar lines, wrote his novel *Maria with Mugwort at the End of the Century* (1988) by arranging real documents and photos. They represent their authorial perspectives as «honesty» and «humility»: these authors state that they did not create fictional texts based on the information about Chernobyl, instead allowing the facts to represent the real situation. Their works sometimes contain the phrase: «*After the accident I repeatedly managed to visit the Zone*» [14, p. 19]; [15, p. 16], which can represent a new authorial topos in the literature, a topos emphasizing the author's need to connect time and time again with the historical source of his or her literary topic. The documentary and multi-perspectival aspect of Ukrainian literary representations of the socio-ecological effects of Chernobyl are highly reminiscent of the Japanese author, Ishimure Michiko's classic work, *Paradise in the Sea of Sorrow* (1990). By employing a multi-voiced technique merging fiction and journalism, this novel responds to the tragedy of Minamata Disease in the 1960s, another industry-caused contamination which negatively impacted both the natural environment and the human community.

One distinctive aspect of «the Chernobyl genre» deals with documentary literary notes which did not intend to be a journalistic coverage of the catastrophe. «Chernobyl must be a fact of the Ukrainian literature», says *Yuriy Shcherbak*. He framed his series of interviews (he wrote down the interviews with a number of people who were variously related with the Chernobyl accident) with professional author's «pathetic high style» [14, p. 19].

Even more, Chernobyl can be regarded as a sign of future within literary and artistic categories, because this contamination event inspired writers and artists from the region to apply their voices and imaginations to the meaning of the disaster, just as writers and artists are currently attempting, nearly thirty years later, to develop new aesthetic responses to the phenomenon of global warming. «The Chernobyl epic» was represented as a global tragedy. It needed new literary forms, as Ukrainian scholars have noted: «this form appeared – literary memoirs – they helped to cover the information what was under control by the government» [6, p. 211]. Literary memoirs not only shaped non-official information about the Chernobyl accident (which happened not once but significant disorders and breakages took place some days long before the main exposure of Reactor 4), but also gave the details of those days'

social reality. Written by the poets and writers, such literary memoirs depicted the Chernobyl catastrophe and post-Chernobyl events in the pathetic and tragic style.

There exists another answer to the question: «Is it appropriate to articulate this global catastrophe from the position of subjectivity?» Since the very beginning of its existence literature has always employed «high» genres and forms in the service of elevated themes. The poets of the Chernobyl period felt that it was the epic genre that best corresponded to the implications of such a global catastrophe. Borys Oliynyk in his narrative poem «Seven» assumed the responsibility to solve the traditional epic's tasks, such as myth-making, symbol-making and hero-creating.

Another significant aspect of «the Chernobyl genre» deals with the ambiguity at the synchronous level. While speaking about global relations between humanity and science, about morality within the technological progress, the authors, who write within «the Chernobyl genre», try to describe not the Universe and the macrocosmos, but depict the small details of the microcosmos – a contaminated flower, a cow covered with cellophane, mushroomers with respirators, etc., a mother with her dead child. And this situation can be easily explained – the authors, who immediately visited the nuclear station after the main exposure within journalists' groups, did not realize the size of the catastrophe and at that moment they were sure: the wise governing Communism party can arrange this chaos and put everything in the harmonious order. Only some years later they as well as others concerned managed to realize the real scale of the catastrophe.

Some western scientists considered the Chernobyl catastrophe to be the result of a complex combination of causes: government decisions about using the nuclear energy and building the nuclear power plant near Kiev, the significant technical changes in building and constructing the nuclear reactor, the lack of responsibility in managing it, the bureaucratic paralysis and even criminal withholding of information about the situation as the first reaction to the catastrophe – all these factors stemmed from the weaknesses of the whole system in its economic, political, social and ideological aspects.

The «Chernobyl genre» can also be characterized by the fact that its factional works are almost entirely devoid of apologists (defending the government and the nuclear authorities), yet they still do not express a critical attitude toward those who should be responsible for the accident. The critical vector is directed at the depravity of the contemporary society in general – but what society? – Ukrainian? Soviet? modern?

The next special feature of «the Chernobyl genre» touches upon the role of literature in this particular post-Chernobyl situation as well as in the contemporary transitional society in general. The authors of that time faced a paradoxical situation – being a tool of explicit political propaganda in the society of that time (as Ukraine was still part of the Soviet Union in the late 1980s), while responding to an implicit obligation to cover the real information and true facts about the Chernobyl accident. Under the condition of total information secrecy about the Chernobyl catastrophe, the writers and poets faced a profound challenge in their work – they could not adhere to the previous Soviet guidelines for covering public events, but their civic responsibility as the voice of the public did not allow them to keep silent. In this awkward position, most writers had to search for a compromise between their functions of «the writer as a spokesperson of the government» and «the writer as a responsible citizen». This difficult situation sometimes resulted in fictional works where authors publicly apologized and expressed regret for the previous glorification of the industrial objects leading to ecological catastrophes (see, for instance, *The Chernobyl Madonna* by Ivan Druch, which appeared in 1988).

Having made the whole world quake, the Chernobyl catastrophe was promptly represented in various literary genres: poems and ballads, narratives, stories and novellets in various languages. After paying a visit to the contamination zone, journalists and literary writers started to depict the tragedy through reportage and essays. They gathered facts and received permission to write about some aspects of the catastrophe. And Russian authors were the first to respond to the accident in their works. The 1987 play *The Sarcophagus* (*Саркофаґ*) by Russian journalist and writer *Volodymyr Gubarev* is generally thought to be the most famous Russian literary work about Chernobyl. He was among those journalists who arrived at the Chernobyl nuclear station within some hours after the accident. This play was staged in more than 100 theatres in the

world and only one in Ukraine (performed by a Russian theatre from Tambov in 1987). In 1989 in the UK this play was honored with Laurence Olivier Award.

One of the first Russian poems about Chernobyl was the 1988 work called «The Chestnut Silence» («Тишина каштанів») *by Oleksandr Tkachenko*. In depicting the Chernobyl catastrophe, he avoids answering the questions «Who is in charge?» and «What should be the punishment?» but is particularly concerned with how our descendants will evaluate Chernobyl. Without being a witness of or participant in the Chernobyl nuclear accident, the author calls for the world audience's attention to the catastrophe.

A similar approach to the tragedy in Ukrainian literature came from *Yuriy Shcherbak* with his documentary notes and memoir, titled *Chernobyl* (1989). As a doctor and a researcher, he reveals his observations, analyzes them, makes certain conclusions, searches for the causes, interrogates those in charge, and suggests an appropriate punishment. *Yuriy Shcherbak* charges some definite persons and calls their surnames pronounces a few to be guilty and even reveals their surnames. The paradox of the situation is that, like all other Ukrainian authors, who wrote about Chernobyl, *Yuriy Shcherbak* charges everybody, living there, everybody, keeping silence about the coming tragedy – «*we, who consented and admitted Chernobyl, are in charge of it; I blame us*» [14, p. 19] Svitlana Yovenko, a Ukrainian poetess, supports him: «*Carelessness! Inactivity! Sloth! Our ignorance about Chernobyl – all these mean: suicide!*» (*«Легкодумність! Інертність! Лінивство! Невігластво наше про Чернобиль – читай: самовбивство!»)* [7, p. 16].

Lina Kostenko is one of the most brilliant writers who describe the sequences of the Chernobyl nuclear accident. She was among the first visitors of the Chernobyl zone after the contamination and tried to inform the general public about the situation there in her documentary writings. Ten years later after the Chernobyl catastrophe she wrote her novel *The Zone of Estrangement* (*Зона відчуження*, 1996), where she described the transformations of the 30-km zone around Chernobyl – the wild, devastated, desolated, ruined, and deserted zone. In this novel Lina Kostenko raises an important question which the narrative tries to answer: «*No, the Chernobyl accident is not the apocalypse, the real apocalypse will come when we forget the Bible and the Holy Word*» [9, p. 5]. In her artistic interpretation of biblical images, motifs, and ideas, the author uses the God's Word «as a shield and as a weapon in the struggle of good and evil» in her fiction, as *Olena Stetsenko*, a researcher, mentions in her work titles «*The Biblical motives, images and stories in Lina Kostenko's works*» [11, p. 76].

The unique example of «the Chernobyl genre» can be represented by woman's writing. Of particular interest is the fiction of Svitlana Yovenko. The author depicts «the Chernobyl syndrome» through her distinctly female images and characterisation. Critics have emphasized distinctive features of her fiction such as female subjectivity, confessionality, sincerity, directness, autobiography implementation, psychology, style emotions, fragmentariness, female model of narration system [8, p. 175].

Ecological memoirs devoted to the nuclear accident in Chernobyl are a medium which not only reveal the reasons for the Chernobyl accident to the common people but also comprehend the consequences of that catastrophe. These works of nonfiction provide readers with facts and reports and represent witnesses' recollections while also emphasizing the writers' own interpretation of the facts. In unveiling «the Dead Zone» matters, memoir and nonfiction writers confessed that they did not know at that point in time and perhaps even today, the whole truth about the Chernobyl accident. Even in the twenty-first century, there exist some works that the government prevents from being published, such as *Soothsayer from Future* and *Farewell to Chernobyl* by *M. Malakhuta* (*Віщун з майбутнього* and *Прощання з Чорнобилем М. Малахути*). (M. Malahkuta is a journalist and was an editor of a regional journal in eastern Ukraine in the Soviet period; small number of his friends sometimes mention about these memoir works but the author still avoids speaking about them because of negative consequences after the attempt to publish them) [6, p. 213].

The post-Chernobyl decade's writers tried to focus on the commonly accepted opinions about the accident's consequences, although the ecological problems they depicted allowed the writers to emphasize dangers faced by their human characters. As a result of covering the Chernobyl nuclear accident and its aftermath, most Ukrainian writers of that post-Chernobyl period came to the understanding that every patch of land in the Chernobyl region is dead and

inappropriate to live on. Post-Chernobyl nonfiction by Ukrainian writers presents facts and memories reconsidered by the authors and passed through the writers' and eye-witnesses' imagination. However, Ukrainian fiction has not managed to cover the tragedy of the Chernobyl catastrophe to the same extent.

Ukrainian literature – both of the post-Chernobyl period and the contemporary one – is characterized by its ecological-spiritual direction, where ecological and spiritual problems are regarded as an integral whole. This has launched a new paradigm in Ukrainian literary studies that integrates and interrogates the representation of environmental problems in cultural spaces. All of these problems are regarded by Ukrainian literary critics as a typical phenomenon of industrial society, while the emphasis on representing the moral aspects of ecological-spiritual problems of Ukrainian society is evidently based on the «cultural memory» theory of Ian Assman. He states that the combination of time and identity shapes the cultural memory of any nation. Due to his words, 40-year period is enough for any event to disappear or become a landmark in a nation's memory [3, p. 21]. Chernobyl accident with its post-Chernobyl literature, mainly memoirs, became a so-called landmark of the Ukrainian ethnic consciousness. All of these factors have created the background for today's dominant tendency to examine human-nature relations in contemporary Ukrainian literature.

The Chernobyl theme in Ukrainian literature is one of the acute sites where the fight for the Truth in literature is taking place in this society. This fight enables the Ukrainian literature to demonstrate its civic inclination, its ability to analyze society, and its intellectual honesty. This body of writing about Chernobyl serves to refresh and energize the ethnic and social consciousness of Ukrainian readers and urges citizens to take steps that will avoid «future Chernobyls» and shape a new cultural consciousness based on the strong principles of human morality.

The ethnic peculiarities – uniquely Ukrainian – deal with the dual vision of Chernobyl accident: on one hand, the Chernobyl genre highlights heroic behavior of firefighters at the nuclear station as well as journalists who consciously risked their lives in order to film documentaries about the Chernobyl for their descendants as well as civil people who demonstrated their highly moral and heroic features as well as their sacrifice under such circumstances. But it was the function of mass media – at that times they depicted vivid pictures of heroic actions in Chernobyl without having opportunity to write the entire truth about the accident. On the other hand – Chernobyl genre reveals thriflessness of building a nuclear station in the densely-populated region near the capital of Ukraine and mismanagement of its functioning and naïve nonchalance of concealing the truth about the premises, background and the first stages of the catastrophe [10, p. 113]. Chernobyl genre has a unique feature – the authors in the poetic forms and memoirs tried to reveal the truth under circumstances of the total secrecy and gossips about the Chernobyl accidents.

The specific tendencies of the Ukrainian way of thinking should be taken into consideration in order to work out Ukraine's own model of stable economic development. Neglecting these peculiarities will certainly undermine the effectiveness of ecological cultural development and the formation of new ecological consciousness [12, p. 39].

The analysis of Ukrainian ecological consciousness shows that it is characterized with the lack of trust to governmental and administrative authorities and the low level of social activity, which is based on the lack of information policy in the environmental protection sphere. But the deep ties with the surrounding nature encourage the further development of eco-friendly paradigm within the Ukrainian *mentality* [4, p. 98].

In order to overcome the gap between the irrational consumer society and the alternative civilization type, Ukraine should implement ecological behavior and develop ecological culture and discussion of current ecological problems in fiction/nonfiction texts [4, p. 99].

Chernobyl literature is closely connected with historical, cultural as well we philosophical contexts in Ukraine. Chernobyl literature reminds about this fact and calls for further humans' actions to avoid the similar situations. Chernobyl literature commemorates those who died immediately in the accident, those, who slowly and grievously died after the accident, and those, who are dying now – about 30 years after the nuclear catastrophe. Cancer deaths are is increasing every year, which comes as no surprise. Inevitability/imminence of coming death becomes a common feature of contemporary ecological consciousness of people who live in the contaminated territory (which is much wider than 30-kilometer Chernobyl zone).

Bibliography

1. Clark T. The Cambridge Introduction to Literature and Environment / Timothy Clark. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 254 p.

2. Ecoambiguity, Community, and Development: Toward a Politicized Ecocriticism (Ecocritical Theory and Practice) / Ed. by Lexington Books/Rowman & Littlefield's new Ecocritical Theory and Practice Series. – Lexington books, UK, 2014. – 242 p.

3. Асманн Я. Культурная память / Ян Асманн. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 344 с.

4. Варго О. Динаміка екологічної свідомості в Україні / Олександра Варго // Науковий вісник Харківського державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди. Серія: Філософія. – 2004. – № 15. – С. 95–99.

5. Горболіс Л. Екокритичні виміри української літератури: доцільність і прийнятність застосування (на прикладі «Лісової пісні» Лесі Українки) / Лариса Горболіс // Філологічні трактати. – 2011. – № 3. – С. 5–10.

6. Дьяченко І. Мемуарна література про Чорнобиль як засіб формування моральної особистості / Ірина Дьяченко // Наука. Релігія. Суспільство. – 2008. – № 1. – С. 210–213.

7. Йовенко С. Вибух / Світлана Йовенко // Вітчизна. – 1987. – № 5. – С. 2–21.

8. Качак Т. Своєрідність інтеграції традицій і новаторства у «жіночій прозі» 80–90-х років XX століття / Тетяна Качак // Філологічні студії. Науковий часопис. – 2004. – № 3. – С. 172–183.

9. Костенко Л. Зона відчуження / Ліна Костенко // Літературна Україна. – 1996. – 25 квітня. – С. 5.

10. Салига Т. Поема: шлях крізь досвід / Тарас Салига // Жовтень. – 1988. – № 5 – С. 110–118.

11. Стеценко О. Біблійні мотиви, образи і сюжети у творчості Л. Костенко / Олена Стеценко // Біблія і культура. – 2000. – № 2. – С. 73–78.

12. Тагліна Ю. Національний характер українського етносу та його вплив на екологічну культуру / Юлія Тагліна // Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна. Філософські перипетії. – 2004. – № 638. – С. 38–42.

13. Чернобыль: трагедия, подвиг, предупреждение / под ред. В. Яворовского. – М.: Прогресс, 1988. – 124 с.

14. Щербак Ю. Чорнобиль / Юрій Щербак // Вітчизна. – 1988. – № 4. – С. 19.

15. Яворівський В. Марія з полином при кінці століття / Володимир Яворівський // Вітчизна. – 1987. – № 7. – С. 16–19.

Досліджуються передумови формування екокритичного наративу з акцентом на тематичному компоненті «ядерна енергія», який охоплює творчі напрацювання митців кінця XXI ст., які стали відгуком на аварію на Чорнобильській АС (1986) та викликали неоднозначну реакцію у тогочасному суспільстві. Окреслюються національні особливості екокритичної візії концепту «ядерна катастрофа» у контексті формування екокритичних імперативів української літератури кінця XXI ст. в аспекті їх впливу на формування екологічної свідомості українського етносу. Така візія проблеми обумовлена провідними ідеями екокритичного доробку сучасних українських літературознавців, які і репрезентують сферу та стан функціонування «екокритики» у сучасному українському літературному контексті.

Ключові слова: екокритика, екокритичний наратив, «ядерна енергія», екосвідомість, екокритичні імперативи.

Исследуются предпосылки формирования экокритического нарратива с акцентом на тематическом компоненте «ядерная энергия», который охватывает произведения украинских авторов конца XX в., которые стали реакцией на аварию на Чернобыльской АС (1986) и вызвали неоднозначную реакцию общества в то время. Представлены национальные особенности экокритической визии концепта «ядерная катастрофа» в контексте формирования экокритических императивов украинской литературы конца XX в. в аспекте их влияния на формирование экологического сознания украинского этноса. Такая визия проблемы обусловлена идеями экокритических работ современных украинских литературоведов, которые и представляют сферу функционирования «экокритики» в современном украинском литературном контексте.

Ключевые слова: экокритика, экокритический нарратив, «ядерная энергия», экосознание, экологическая этика, экокритические императивы.

Одержано 21.10.2014.

УДК 82.0 + 821.161.3.09

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

ЭКФРАСИС В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ И НАРРАТИВНАЯ ФУНКЦИИ

В статье рассматривается функциональное значение экфрасиса в литературном произведении. Анализируется связь между изобразительной и нарративной функцией экфрасиса. Выясняется роль экфрасиса в соотношении описания и нарратива как основных структурных компонентов произведения. Многофункциональное использование экфрасиса раскрывается на материале творчества белорусских прозаиков.

Ключевые слова: экфрасис, описание, нарратив, текст, литературное произведение, художественный мир, изображение, портрет, художественное видение

Экфрасис исследуется в современном гуманитарном дискурсе активно и многосторонне. Проблеме экфрасиса посвящаются научные конференции, симпозиумы, публикуются многочисленные статьи, в которых анализируется это явление, рассматривается его роль в выявлении особенностей взаимодействия литературы и изобразительного искусства, в становлении индивидуального стиля писателя.

Повышенный интерес к экфрасису обусловлен, по-видимому, возросшим значением визуальности в культуре нашего времени. Жизнь современного человека повсеместно сопровождается визуальными образами и знаками, порой довольно причудливо соединяющимися с текстами. В литературе сегодня все заметнее проявляются признаки данной тенденции. Надо при этом признать, что вербальное и визуальное начало довольно активно взаимодействовали в литературе и прежде, так как описательность, изображение посредством слова зрительно представимых образов является одним из основных свойств художественной литературы, свидетельством синтетического характера ее природы. Экфрасис как художественный прием описания также известен издавна. В качестве показательного примера часто ссылаются на описание щита Ахиллеса в гомеровской «Илиаде». Появление данного приема описания можно с уверенностью отнести к тому давнему времени, когда у человека впервые возникла необходимость выразить словом свои впечатления от произведений изобразительных, пластических искусств.

Экфрасис предстает в современных исследованиях явлением многоаспектным и полифункциональным. В большинстве работ типологизация экфрасиса проводится на материале творчества того или иного писателя, однако многими исследователями обращается также внимание и на общие свойства экфрасиса как процесса совмещения в вербальном дискурсе иконических и знаковых образов.

Экфрасис обычно трактуется как описание артефактов, т. е. произведений живописи, графики, скульптуры, архитектуры и т. п. Таким образом, это один из видов описания, объектом которого является художественная реальность, мир, преображенный сознанием и интуицией, творческим воображением и интенциями художника. Т. е. экфрасис представляет собой как бы *сдвоенное* описание, изображение уже изображенного. В другом (сло-

© *Е.А. Городницкий, 2014*

весном) материале воплощается то, что до этого было уже воплощено в материале, свойственном творчеству живописца или ваятеля.

Описание в литературном произведении исполняет прежде всего изобразительную функцию, давая возможность читателю наглядно представить в хронотопно ориентированном воображении то, что было запечатлено в слове. Однако любое описание, не только экфрасисное, обладает в определенной степени и нарративными свойствами. Вопрос о соотношении описания и повествования остается открытым в современном литературоведении. Пожалуй, преобладающей в нарратологии является точка зрения, согласно которой описание и повествование (или нарратив) предстают как отдельные, хотя и взаимодействующие явления. Нарратив – это рассказ и с ним связывается событийность как сюжетообразующая инстанция. Описание же рассматривается как своеобразная антитеза событийности нарратива. Однако существует и иная точка зрения, в соответствии с которой в нарратив также включается и описание. Как нам представляется, у такого подхода есть свои основания, особенно если нарративность рассматривать в расширительном смысле, не отождествляя ее исключительно с событийностью.

Экфрасис, по нашему мнению, является как раз такой формой словесного выражения, описательность и изобразительность которой имеют определенное значение для нарративного содержания произведения. Данный ракурс рассмотрения проблемы экфрасиса находится в соответствии с тенденцией к сближению визуального и вербального, характерной для современных интердисциплинарных исследований. Показательно, что искусствоведы со своей стороны отмечают возможность рассмотрения образов изобразительного искусства как проявлений своеобразной нарративности. Вошел, например, в обращение такой термин, как *визуальный нарратив* (Н.В. Злыднева). Тем самым подчеркивается, что изображенное на картине художника или в другом жанре пластических искусств выстраивается в виде своеобразного нарратива, имеющего определенную сюжетную структурированность.

Изобразительная функция экфрасиса реализуется в контексте художественного целого произведения, в соотнесенности с общей концепцией автора. Экфрасис, в отличие от пейзажного описания, более тесно связан с сюжетными коллизиями литературного произведения, часто имеет в нем сюжетообразующее значение. Прежде всего необходимо выделить такое свойство экфрасиса, как его способность *оживления* изображенного в словесной форме. Это очень важное качество, имеющее непосредственное отношение к нарратологической сфере литературного произведения. Представляя описываемый и изображаемый им артефакт как будто утерявшим свою художественную условность и ставшим фактом действительности, автор расширяет рамки художественного мира создаваемого им произведения, делает границы между искусством и реальностью менее контрастными, легко преодолимыми.

Одним из ярчайших примеров подобного приема оживления артефактов в литературном тексте с помощью экфрасиса является один из эпизодов в рассказе В. Шукшина «Стенька Разин». Выдающийся русский писатель, для которого образ Разина всегда имел первостепенное значение и который задумывался как режиссер над его воплощением в кино, в данном рассказе именно через экфрасис сумел передать предельную эмоциональную близость к своему герою.

Степан Разин не показан в произведении Шукшина как реальное действующее лицо, его образ воплощен только в виде фигурки, вырезанной из дерева народным умельцем Васёкой. Однако это описание в процессе реализации экфрасиса *замещается* повествователем описанием реальных событий, представлением того, что *виделось* резчику во время его упорного и вдохновенного труда над произведением. Труд наконец завершен, и Васёка предъявляет его на обозрение старому учителю Захарычу. Вслед за фразой «Вот что было на верстаке» дается, по сути, целый рассказ, в котором разыгравшаяся драма изображена как бы с точки зрения реального наблюдателя. «…Стеньку застали врасплох. Ворвались ночью с бессовестными глазами и кинулись на атамана. Стенька, в исподнем белье, бросился к стенке, где висело оружие. <…> Он кинулся к оружию… но споткнулся о персидский ковер, упал. Хотел вскочить, а сзади уже навалились, заламывали руки… Завозились. Хрипели. Негромко и страшно ругались» [1, с. 42–43].

Картина, представленная в такой динамике, будто оживает перед глазами читателя. Художественный эффект достигается в данном случае контрастным противопоставлением статичности описания и динамизма нарратива, которые объединяются в одном приеме. Экфрасис реализуется здесь как переход от описания к нарративу, как нарочито акцентированное столкновение непосредственно явленного в художественной форме с тем, что является трансцендентным по отношению к ней.

Экфрасис, как репрезентация в литературном произведении произведений других видов искусства, значительно расширяет нарративное пространство. Происходит как бы соединение, удвоение художественных миров, каждый из которых обладает своей убедительностью и собственными средствами воздействия на реципиента.

Чаще всего экфрасис встречается в тех литературных произведениях, в которых одной из основных тем является тема искусства, поскольку именно в них артефакты не только представляют характерный фон действия, но могут также выступать в роли сюжетообразующего фактора. Описания произведений изобразительного искусства даются зачастую через восприятие героя, их созерцающего и, что еще важнее, переживающего как явление своей духовной экзистенции. Порой такое соприкосновение с прекрасным может стать одним из ключевых моментов жизни героя.

В романе белорусского писателя В. Короткевича «Нельзя забыть» жизнь главного героя наполнена искусством, размышлениями и спорами с друзьями о путях его развития. Образ любимой Гринкевича с самого начала ассоциируется с высоким искусством и духовностью. Этому содействует та возвышенно-таиственная атмосфера, в которой происходит их знакомство. Определенную роль в эпизоде знакомства (Гринкевич – слушатель Высших литературных курсов, Горева – преподаватель) играют эффекты преломления, проекции визуальных образов, накладывающиеся на образы аудиальные. Лекцию преподаватель Горева читает, используя наглядные средства, показывая с помощью проектора на экране в затемненной аудитории изображения памятников архитектуры и произведений искусства.

Когда опоздавший Гринкевич пришел на лекцию, «в аудитории было совсем темно. На стене, в светлом четырехугольнике плавало отражение одного из рельефов Пергамского алтаря. Битва богов с титанами» [2, с. 81]. И далее образ женщины, еще невидимый глазу, будет постепенно складываться в воображении героя, как бы выплывая из некоей зыбкой, переменчивой, наполненной бликами, туманности. Вначале ему слышен только ее голос, и по оттенкам этого голоса он будет пытаться представить себе ее облик. «Она смолкла на мгновенье. Андрей напрасно пытался рассмотреть ее. Слышал только голос, чудесный по мягкости и глубине. Да еще, когда она показывала что-то на экране, видел узкую руку с длинными, тонкими на концах пальцами» [2, с. 82].

Эта тонкая женская рука в свете проектора воспринимается Гринкевичем как примета волшебного мира искусства, в котором все приобретает необычное значение. Об этом притягательном мире свидетельствуют и слова, произносимые в аудитории. Рассказ о художественном творении древних представлен в виде экфрасиса. Автором он дается с того момента, когда его начинает слышать герой: «…и вы попадаете в самую средину ужасной, смертельной схватки. Вы сразу лишаетесь слуха, оглушенные воем, ревом, скрежетом. Вы чувствуете даже запах потных тел. Дети Геи-земли – титаны и боги (также дети Геи) начали сражаться» [2, с. 81].

Талантливая преподавательница стремится с помощью экфрасиса еще более оживить изображение, которое и так отличается динамизмом и экспрессией. В экфрасисе в данном случае находит выражение отношение к искусству слова как особенному миру, в который человек входит как в реальный.

Довольно часто объектом экфрасисного описания в литературном произведении становится портрет как жанр живописи. Данные описания определенным образом соотносятся с портретными характеристиками героев. Общее для все видов портретирования (и в изобразительном искусстве, и в литературе) – это сконцентрированность на личности отдельного человека, индивидуума. Общее проявляется и в приемах изображения в вербальном тексте людей, уже до этого изображенных на живописном полотне, и персонажей, населяющих художественный мир литературного произведения. В каком-то смысле

изображенные на живописных портретах, подвергаясь *вторичному* изображению в текстовом пространстве, становятся в один ряд с персонажами литературного произведения, включаются в сюжет, охватываются нарративом.

В своих произведениях В. Короткевич часто обращался к портретным экфрасисам, что обусловлено жанрово-тематическими особенностями его творчества. Искусство живописного портрета у него, как писателя исторического жанра, ассоциируется с определенной социальной средой, а именно, с аристократическим светом, с жизнью белорусских магнатов и шляхты. Предметом изображения в произведениях писателя становится домашнее портретное собрание, как визуально воспринимаемый, художественно интерпретируемый образ исторической преемственности многих поколений аристократического рода (роман «Колосья под серпом твоим», повесть «Дикая охота короля Стаха» и др.). В последнем из названных произведений описание фамильных портретов имеет концептуальное значение и оказывает существенное влияние на ход сюжета. Партретная галерея, которую осматривает случайно попавший в имение Болотные Ялины собиратель фольклора Андрей Белорецкий, выразительно свидетельствует о духовной деградации некогда знаменитого рода. Род пришел в упадок, последняя его представительница – Надежда Яновская, нынешняя молодая владелица имения. На ее хрупкие девичьи плечи ложится груз накопленного предшественниками негативного исторического опыта.

Всматриваясь в изображенные на портретах фигуры, Белорецкий как будто проходит вместе с ними их непростой жизненный путь, наполненный борьбой за выживание, стремлением к господству над другими. История рода, его расцвета и упадка, раскрывается перед героем во всей своей наглядной очевидности, воплощенная в своеобразии поз, одеяний, выражений лиц портретируемых. Люди, изображенные на портретах «в тяжелых черных рамах» предстают в экфрастическом описании как соположные времени нарации. Герой пытается увидеть не только характерность их обликов, но и груз прожитых ими лет. «Оставшись один, я начал рассматривать портреты, которые тускло поблескивали на стенах» – сообщает герой-повествователь, замечая, что «это было тоскливое зрелище» [3, с. 259]. Белорецкий не просто рассматривает портреты, но как бы ведет с изображенными людьми разговор, комментируя увиденное со своей точки зрения, высказывая свои впечатления.

«Вот какой-то дворянин чуть ли не в тулупе – одна из самых старых картин, – лицо широкое, мужицкое, здоровое, с густой кровью в жилах.

А вот другой, уже в сребротканом кафтане, широкий бобровый воротник падает на плечи (хитрая ты был протобестия, парень!)…» [3, с. 259].

Особенное впечатление на Белорецкого производит портрет одной из женщин, который заставляет его остановиться с удивлением и восхищением: «Я стоял возле одного такого портрета, очарованный той удивительной непонятной улыбкой, которую так неподражаемо воссоздавали порой наши старые мастера. Женщина смотрела на меня сочувственно и загадочно» [3, с. 259]. Этот взгляд, обращенный непосредственно к созерцающему, эта таинственная улыбка дают основания для развертывания в сознании героя воображаемого диалога. То, что воспринимается визуально и интуитивно, воплощается в форме обращения загадочной женщины с портрета к герою. «Ты – маленький человек, – как будто говорил ее взгляд, – что ты изведал в жизни? О, если бы ты знал, как пылают факелы на стенах зала для пиров…» [3, с. 259].

Портрет, на котором акцентируется внимание, играет определенную роль в развитии сюжета повести, в основанном на детективной интриге сложном переплетении социально-психологических коллизий современности с наслоением сословных предрассудков и легендарных представлений прошлого. Почему Белорецкий остановился как раз у этого портрета? Наверное, потому, что тот притягивал к себе какой-то необыкновенной экспрессией, чем-то, затаенным в глубинах минувшего времени, но способным при определенных условиях воздействовать и на современность, и даже на будущее.

Вскоре как раз открывается такая возможность соединения прошлого с настоящим. Белорецкий знакомится с Надеждой Яновской, портрета которой нет среди изображений ее предков, но которая производит на гостя потрясающее впечатление своим сходством с той, чей портрет он недавно рассматривал. «Я был ошеломлен, – замечает герой-

повествователь. – Мне показалось, как будто тот портрет, который только что разговаривал со мною, внезапно ожил и женщина, что стояла здесь, за моей спиной, сошла с него» [3, с. 260–261].

По ходу действия в поле зрения возникае еще один портрет, чье появление оказывается неслучайным. Это портрет того предка Яновской, который обесчестил себя предательством и накликал, согласно семейной легенде, проклятие на свой род «до двадцатого колена». Как выясняется в финале (в той *объяснительной* части произведения, которая является неотъемлемым элементом жанровой принадлежности детективной литературы), этот портрет умышленно используется шляхтицем Дуботовком с целью оказания на Яновскую психологического воздействия. Все очень тонко и коварно рассчитано этим оборотнем, который стремится завладеть чужой собственностью, доведя девушку, наследницу родового имения, до затмения разума или даже летального исхода.

Экфрасис занимает особое место в литературных произведениях, посвященных собственно теме изобразительного искусства, жизни и творчеству художников. Необходимо заметить, что эстетические приоритеты самого писателя, его отношения к определенному творческому методу и художественному направлению могут довольно рельефно проявиться именно тогда, когда он размышляет над приемами и средствами выражения, характерными для других видов искусства.

Рассказ Я. Скригана «Досада» посвящен художнику, не названному по имени. Прежде чем познакомиться с произведениями этого художника, автор имел возможность наблюдать, хотя и издали, за ним в реальной жизни. Остальное дорисовывает фантазия в соответствии с представлениями автора о настоящем искусстве. Ему представляются даже те живописные полотна, которые могли бы принадлежать этому художнику. «Это были полотна необыкновенной яркости, глубины и силы», – говорит он об этих воображаемых произведениях [4, с. 237]. И тут же называет классиков русской живописи, с творчеством которых, по его мнению, могут ассоциироваться эти воображаемые картины. Характерно, что это художники, принадлежащие к реалистическому направлению в живописи, в произведениях которых воплощаются реальные приметы социальной жизни и природной среды. «В них читалась эпоха и судьба народа, как у Репина, Сурикова или Серова; или волновала до боли знакомая и только теперь увиденная красота нашей природы, как у Левитана» [4, с. 237]. Мы видим, что классически уравновешенное, реалистически предметное искусство, которое исходит из жизненных реалий, наиболее близко автору-повествователю, пережившему, между прочим, в двадцатые годы период авангардистских художественных исканий.

И вот автор попадает на выставку, где очень широко представлено такое непосредственно связанное с жизнью искусство. На картинах изображены большей частью последствия окончившейся войны, так как время написания второго варианта рассказа относится к началу пятидесятых годов: «…на полотнах дымились пепелища сел, гневно немели руины городов, в воздух взлетали стальные фермы мостов, как обрубки рук, поднимали в небо оголенные сучья опустошенные леса…» [4, с. 237]. Использование такого обощающего экфрасиса, метафоричность, густота глагольного ряда придают данному описанию динамичность восприятия. На этом фоне весьма контрастно выглядит одна картина, на которую обращает внимание автор и возле которой посетители ведут оживленные споры.

Эта картина, «написанная наспех, резкими мазками акварели», явно приходится повествователю не по нраву. «Вначале она воспринималась как набор случайных суетливых красок и пятен, и только постепенно можно было разобрать, что пятна означали восход солнца, реку и, видимо, какие-то детали пейзажа и являлись фоном для главной – фигуры на переднем плане» [4, с. 238]. Исходя из данного описания, можно сделать вывод о том, что произведение принадлежит не к реалистическому направлению, что оно импрессионистично по своему стилю. Фигура женщины, которая могла бы стать воплощением жизнеподобия, на самом деле оказывается далекой от реалистических принципов изображения действительности. «…написанная в манере небрежной легкости, она выглядела как нечто очень условное, умышленно болезненно нарушенное и преувеличенное в своих пропорциях и формах, так, как это бывает, когда видишь отражение в неспокойной, мутной воде» [4, с. 238].

Как видим, писатель, придерживающийся принципов реалистического изображения, не может принять иной поэтики выражения, каковая представляется ему небрежной и непонятной. «Небрежная легкость», «болезненно нарушенное» – довольно резкие характеристики в духе того времени, когда писался этот рассказ. Вместе с тем за ними чувствуется и личное отношение повествователя, его собственный художественный опыт. «Да это же что-то очень беспомощное», – так формулирует он суть своих отношений к подобного рода произведениям.

В результате неприятия акварели, созданной тем самым художником, личность которого ранее была такой притягательной, меняются отношения автора к нему как к человеку. Автор замечает даже во внешности былого кумира нечто отталкивающее: «И в выбритом бронзовом черепе, и в походке, и в фигуре, и даже в складках пальто я увидел напыщенность, самодовольное мещанство и пустоту» [4, с. 238]. В начале рассказа художник оценивается совсем по-другому: «В этом человеке я видел воплощение всех лучших качеств: скромность, духовное совершенство, ясность ума, волю – все то, что составляет высокое человеческое достоинство. Обычно чаще всего я видел на нем легкое пальто свободного покроя, и даже складки, что свободно ниспадали с плеч, также нравились мне» [4, с. 236].

Рассказ Я. Скригана «Досада» является выразительным примером активного выявления писателем своего отношения к изобразительному искусству, исходя из определенной эстетической позиции. Писатель-реалист и в других видах искусства принимает только то, что ему близко эстетически и мировоззренчески. Можно, конечно, упрекнуть его в некоторой узости художественного видения, но не в неискренности. Наглядно выразить свое отношение помогает автору в данном случае экфрасис.

Таким образом, экфрасис в литературном произведении исполняет различные функции, во многом зависящие от авторской художественной установки, жанра, места и значения в общей системе повествования.

Список использованных источников

1. Шукшин В.М. В профиль и анфас: рассказы / В.М. Шукшин. – М.: АСТ: Зебра Е, 2006. – 574 с.

2. Караткевіч У. Збор твораў: у 8 т. / Уладзімір Караткевіч. – Т. 3. Раман. Аповесці. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 543 с.

3. Караткевіч У. З вякоў мінулых. Апавяданні, аповесці / Уладзімір Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1978. – 440 с.

4. Скрыган, Я. Некалькі хвілін чужога жыцця: Апавяданні, успаміны, роздум / Ян Скрыган. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 358 с.

У статті розглядається функціональне значення екфрасіса в літературному творі. Аналізується зв’язок між образотворчою та наративною функцією екфрасіса. З’ясовується роль екфрасіса у співвідношенні опису та наративу як основних структурних компонентів твору. Багатофункціональне використання екфрасісу розкривається на матеріалі творчості білоруських прозаїків.

Ключові слова: екфрасіс, опис, наратив, текст, літературний твір, художній світ, зображення, портрет, художнє бачення.

The functional meaning of the ecphrasis in a literary work is regaded in the article. The relationship between the pictorial and narrative function of the ecphrasis is analyzed. The role of the ecphrasis in the correlation of description and narrative as the main structural components of the work is explained. Multifunctional using of the ecphrasis is disclosed on the material of the Belarusian prose writers.

Key words: ecphrasis, description, narrative, text, literary work, art world, image, portrait, artistic vision.

Одержано 5.11.2014.

УДК 82.09 (479.24)

Ш. ГУММЕТОВА,
научный сотрудник Института рукописей имени М. Физули
Национальной академии наук Азербайджана (Баку, Азербайджан)

«ВЗГЛЯД НА АЗЕРБАЙДЖАНСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ» ЮСИФА ВЕЗИРА ЧЕМЕНЗЕМИНЛИ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье говорится о произведении «Взгляд на азербайджанскую литературу» Юсифа Везир Чеменземинли (1887–1943) и его месте в истории литературы. Будучи одной из жертв кровавых репрессий прошлого века, Ю.В. Чеменземинли (Юсиф бек Везиров) был не только ученым, писателем в истории науки и культуры Азербайджана, но и сыграл достойную роль в общественно-политической жизни.

Ключевые слова: история литературы, азербайджанская литература, Юсиф бек Везиров, Стамбул, общественно-политическая личность.

Фирудин бек Кочарли, Узеир бек Гаджибеков, Джалил Маммедкулизаде, Гусейн Джавид, Ахмед Джавад, Микаил Мушфиг, Джафар Джабарлы, Абдуррагим бек Ахвердиев и другие выдающиеся представители азербайджанской литературы, в числе которых есть и Юсиф Везир Чеменземинли, жили и творили в первой половине XX в. Значительную часть богатейшего научно-литературного наследия великого писателя занимают исследовательские работы, посвященные изучению истории азербайджанской литературы. Фактически одним из главных вопросов, стоявших перед большинством просветителей Азербайджана начала XX в., была проблема написания истории литературы. Этот период «являлся уникальным периодом, когда наряду с формальным существованием тезкироведения (М. Муджтагизаде, Мир Мохсун Навваб) появлялись первые проекты и схемы историй литературы типа западной критики (Ф. Кочарли, А. Сур, Юсиф Везир)» [1, с. 78]. Кроме этого, работы таких известных просветителей эпохи, как Р. Эфендиев, А. Шаиг, М.А. Расулзаде, А. Заядхан и др. в сфере изучения и распространения нашей литературы (публикации разнообразных статей, очерков и сборников), напрямую способствуют изучению ее истории, создавая тем самым основу для будущих исследований в этом направлении таких ученых литературоведов, как С. Мумтаз, М.Ф. Кепрюлюзаде, И. Хикмет и др.

Написание и издание истории литературы был основным вопросом, волновавшим Ю.В. Чеменземинли еще с молодых лет. Ю. Везир высоко ценил Ф. Кочарли, имеющего незаменимые услуги в этой сфере. Позже между ними имела место переписка, Ю. Везир послал также ему в подарок свои книги. Ознакомившись с трудами молодого писателя, Фирудин бек заявил, что возлагает большие надежды на его перо. Созданный еще со студенческих времен Везиря в Киеве «Издательский состав» в первую очередь обращается к Ф. Кочарли с предложением об издании его произведений, касающихся биографий азербайджанских поэтов и их творчества. Юсиф Везир придавал особое значение написанию и изданию истории литературы, лично занимаясь этим ответственным и важным делом; после долгих лет и напряженных поисков написал исследовательский труд «Взгляд на азербайджанскую литературу» и издал его в Стамбуле в 1921 г.

Как видно из названия, исследовательская работа «Взгляд на азербайджанскую литературу» является лишь взглядом на нашу литературу. Но этот взгляд ценен тем, что принадлежит просветителю, который исследовал и изучал глубины нашей истории и литературы.

© *Ш. Гумметова, 2014*

Ю.В. Чеменземинли причину написания данной книги, предполагаемой как 1/15 часть произведения «Азербайджан и азербайджанцы», которое он хотел написать, объясняет таким образом: «Два года назад в одной из крымских газет я опубликовал ряд статей "Азербайджан и азербайджанцы". Возникла необходимость в расширении исследований каждой из частей этих статей, содержащих краткую информацию об истории, литературе, искусстве, социальной и общественной жизни Азербайджана. Таким образом и появился "Взгляд на азербайджанскую литературу"» [3, с. 6].

В предисловии произведения, написанного на основе ценнейших источников, рукописей, автор с благодарностью упоминает стамбульские библиотеки, к которым обратились для использования первоисточников и в которых их ждал радушный прием, особенно отмечает незаменимость библиотек таких почтенных личностей, как Али Эмири Эфенди, Мухаммед Тахир бек из Бурсы. В предисловии автор обращается к произведениям предшествовавших ему исследователей (А. Берже, М.М. Навваб, М.А. Муджтахидзаде, Ф. Кочарли, А. Крымский и др.), проводит научные сравнения. В произведении «Взгляд на азербайджанскую литературу» в очередной раз становимся свидетелями того, как высоко Юсиф Везир ценил труд Фирудин бека Кочарли: «Единственный, кто подробно изучил всю азербайджанскую литературу, это – Фирудин бек Кочарли, который написал "Историю азербайджанской литературы" в трех томах. Как известно, первый том "Истории" посвящен народной литературе, второй том – письменной литературе, начиная с Вагифа, а третий – новой литературе» [3, с. 7].

Произведение «Взгляд на азербайджанскую литературу» Ю. Везиря состоит из трех частей: в первой части говорится об «устной и письменной литературе», во второй части – об «азербайджанских авторах, появившихся в Османском государстве», и, наконец, в последней части – об «азербайджанских авторах, появившихся в России». Не ограничившись заключениями Ф. Кочарли, который начал нашу историю письменной литературы с Молла Панаха Вагифа, Юсиф Везир во время написания этого произведения исследовал различные источники, связанные с историей литературы, глубоко изучил произведения таких просветителей, как А. Крымский, Мюллер, Мирза Казым бек, Мухаммед Фуад Кепрюлюзаде. По мнению писателя, «литература каждой страны должна быть такой же древней, как ее история» [3, с. 5].

В то же время он учитывает небольшой фактор, немного меняющий эту действительность. Этим фактором является интеллектуальный уровень народа данной страны. «Интересно, с кого и с какого времени нужно считать начало действительной азербайджанской литературы?» – чтобы ответить на этот волнующий вопрос, Юсиф Везир обратился к произведениям, предшествующих ему исследователей, ученых (Фирудин бек Кочарли, А. Крымский, Мирза Казым бек, Мюллер, М.Ф. Кепрюлюзаде и др.). Инициатива в процессе выявления древнейших памятников литературы не показала определенных результатов, что заставило Юсиф Везиря прийти к заключению: «Можно отметить, что литература периода до XII в. по хиджру не тронута, не разработана. Хотя и произносим множество имен того периода, подробной информации о них нету» [3, с. 6]. Ученый-исследователь, отмечающий исследования литературы, начиная с эпохи М.П. Вагифа, обращает наше внимание на работы, ведущиеся в этом направлении.

После предисловия произведения «Взгляд на азербайджанскую литературу», в котором говорится об изучении и издании истории литературы, следует заголовок «Устная и письменная литература», где автор высказывает мнение о каждом из этих видов литературы, об их истории создания и развитии. Оценивая устную литературу как «продукт силы мысли и интеллекта» нашего народа, автор пишет, что эта ветвь литературы «такая же древняя, как тюркский народ» [3, с. 8]. Письменная литература, будучи под влиянием персидской культуры и до недавнего времени украшавшая торжественные приемы в больших дворцах, со временем, передав нашей литературе свою простоту и дух «с размещением тюркского течения, все больше стала снисходить с дворцов до народа». Отмечая долгую борьбу между персидским бюрократизмом и тюркским демократизмом, этот долгий процесс, закончившийся победой тюркского народничества, Ю. Везир, для изучения пройденного пути нашей литературой, обращается к иточникам об Азербайджане. «Джаханнуме» Катиб Челеби, «Гамус-уль-елам» Шемсаддина Сами, «Саяхатнаме» Овлия Челеби,

«Джамеун-Низаир» Гаджи Камала, «Тезкире» Гиланлы Садига стали объектами исследования ученого. И тем не менее, богатейшие источники, ценнейшие рукописи и печатные книги все же не удовлетворяли ученого, он затруднялся прийти к окончательному решению об истории письменной литературы до тех пор, пока не будут исследованы все источники и пока не будет собрано достаточной информации.

«... Нельзя выдвигать окончательный приговор до тех пор, пока не будут собраны диваны, или стихи тех, у которых нет диванов» [3, с. 10]. Также своей оригинальностью интересно одно из заключений об истории письменной литературы Юсифа Везиря. Считая невозможным дать точное определение начала азербайджанской литературы, основываясь на незначительные сведения, писатель отмечал: «Письменная литература не начиналась с появлением письменных произведений. Литературу может начать сильная личность, стойкое перо» [3, с. 10]. Основываясь на этом соображении, Юсиф Везир, наконец, приходит к такому заключению: «...Если уж полученная нами информация не может в достаточной степени отобразить начальный этап истории литературы, основателем литературы можем считать лишь Насими». Таким образом, I часть главы «Устная и письменная литература» под названием «Письменная литература» ученый-исследователь начинает сведениями о Насими. По его мнению, это и есть основоположник азербайджанской литературы. Считая главой литературной эпохи Насими, ученый условно делит историю литературы на восемь периодов (период Насими, Хатаи, Физули, Вагифа, М.Ф. Ахундова, Закира, С.А. Ширвани и Сабира) и дает сведения о каждом периоде, точнее, о главе каждого литературного периода.

Во второй части произведения «Взгляд на азербайджанскую литературу» Ю. Везир говорит об «азербайджанских авторах, появившихся в Османском государстве». Ученый отметил, что данная им информация об авторах отражена в произведении «Османские авторы» Мухаммед бек Тахира из Бурсы, а также, позаимствовав из данного источника сведения о 17 азербайджанских авторах, включил их в книгу.

Ограничившись сведениями, данными Мухаммед бек Тахиром из Бурсы о Ширванлы Сеид Яхья Джелаледдин (Сеид Яхья Бакуви), Ширванлы Фатуллах Махмуд бин Мухаммед Дилшад Ширвани, Юсифе, Зияеддин Махдуме, Баба Нематулла Махмуд Нахчивани, Мухйиддин Мухаммед Гарабаги, Азери Ибрагим Челеби, Молла Ахмед Шамседдин Гарабаги, Ширванлы Абдуррахим, Ушшаги Шамседдин Ширвани, Мухаммед Емин бин Седреддин Ширвани, Садиг Ефенди Ширвани, Юсиф бин Ибрагим Ширвани, Абу-Бекр бин Рустам Ширвани, Хамза Нигари Гарабаги (Сеид Нигари), Ахмед Хамди Ефенди Ширвани и Ширванлы Мухаммед Халис, особое место в исследовании отводит еще одному азербайджанскому просветителю, «появившемуся в Османском государстве» – Али беку Гусейнзаде. В своем примечании автор обещает более подробную информацию об Али беке в главе «Азербайджанская пресса» [3, с. 92].

В последней, самой маленькой главе, Юсиф Везир говорит об «азербайджанских авторах, появившихся в России», отмечая при этом трех известных ученых – Мирза Казым Бек, Будагова и Михаила Лазарева. Будагов представлен автором «азербайджанским армянином», а Лазарев – как «христианин из Маку (ассириец, или же армянин), из иранского Азербайджана» – причина внимания Юсиф Везиря к их творчеству вызвана тем, что оба были из Азербайджана, а также их исследованиями в области азербайджанского языка и составленными словарями [3, с. 94–95].

В заключение произведения «Взгляд на азербайджанскую литературу» автор поместил «Краткий словарь», в котором даются объяснения 131 слова на азербайджанском языке.

Изданная в 1921 г. в Стамбуле книга Ю.В. Чеменземинли «Взгляд на азербайджанскую литературу» еще в бытность самого автора пользовалась большой популярностью у научно-литературной общественности, после публикации известными литературоведами были написаны отзывы. Авторами этих отзывов, опубликованных в газетах «Игдам» и «Илери», в прессе Турции, являются М.Ф. Кепрюлюзаде и А. Шунаси. Высоко оценив произведение Ю.В. Чеменземинли, выдающийся тюрколог, ученый литературовед Мухаммед Фуад Кепрюлюзаде писал: «Как видно из названия книги, Юсиф бек Везир не склонен систематически писать историю азербайджанской литературы, если исключить начатую не-

сколько лет назад в "Тюркском мире" и незаконченную "Историю азербайджанской литературы", впервые знакомит нас с азербайджанской литературой, о которой никаких исследований до сих пор не было... Мы будем ждать такого рода произведений, которые еще больше введут в нашу среду очень дорогой и любимый братский Азербайджан» [4].

Известный литературовед Абдульхаг Шунаси в своем отзыве, прежде всего, благодарит автора за ценное произведение: «будучи автором «Автономия Азербайджана» (Баку, 1917), «Кто мы и чего хотим?» (Баку, 1920) и других книг, на этот раз Юсиф бек Везиров в Стамбуле издал «Взгляд на азербайджанскую литературу». Чтобы понять значимость этого произведения, просто подумайте, что на сегодняшний день мы не имеем другой книги, которая содержит такого рода свод информации, хотя Кепрюлюзаде Мухаммед Фуад в газете «Тюркский мир» начал публикацию «Истории азербайджанской литературы», но с закрытием газеты была приостановлена и она…» [5].

Как отмечали авторы обеих статей, самая большая значимость этого произведения состояла в том, чтобы заполнить информационную пустоту в научно-литературной общественности в тот период касательно нашей страны, ее истории и особенно – литературы. Напомним, что именно с этой целью Юсиф Везир представляет сведения о стране, ее истории, литературе, искусстве, экономике и др. в серии статей под названием «Азербайджан и азербайджанцы», опубликованных в 1918 г. в Крыму, в газете «Миллят» («Нация»).

В газете «Илери» после А. Шунаси были опубликованы и другие отзывы об этом произведении Ю.В. Чеменземинли. В опубликованной от 10 августа 1921 г. номере газеты статье «Азербайджанские книги» неизвестного автора встречаем такую информацию: «Юсиф бек Везиров. О прекрасном и полезном произведении бывшего посла Азербайджана Юсиф бек Везирова, раскрывающего историю азербайджанской литературы, будем говорить в отдельной статье» [6, с. 7]. Возможно, из информации в данном номере газеты «Илери» (в номере от 10 августа 1921 г., в котором опубликована статья «Азербайджанские книги») следует, что существует еще один отзыв в прессе Турции о произведении «Взгляд на азербайджанскую литературу» Юсиф Везиря.

Отметим, что ценное произведение Ю.В. Чеменземинли об истории нашей литературы вызвало интерес не только в Турции, но и в литературном обществе Европы. В получении европейскими читателями первичной информации о произведении особую роль сыграл младший брат Юсиф Везиря Мири бек (Мирабдулла), который в то время учился в Париже. «Азербайджанская литература» («La litterature de l'Azerbaidjan») в 20 страниц, написанная как аннотация Мири беком на «Взгляд на азербайджанскую литературу» Ю. Везиря, в 1922 г. в сокращенном виде был переведен Люсьеном Бува и опубликован в сборнике «Revue du monde musulman» («Мусульманский мир»). Позже, учитывая научную значимость статьи, была издана в отдельной книжке.

Также отметим, что исследователи, обсуждавшие «Взгляд на азербайджанскую литературу», ознакомительный материал, опубликованный в сборнике «Revue du monde musulman», называют переводом произведения и, в особенности, забывают заслугу в этом деле Мирабдуллы Везирова. В конце информации заключительного характера о произведении Юсиф бека Везирова «Взгляд на азербайджанскую литературу» в книжке, хранящейся в личном фонде просветителя, отмечены имена автора и переводчика [8].

А. Крымский, высоко оценив книгу Чеменземинли «Взгляд на азербайджанскую литературу», отмечает, что востоковеды Европы также заинтересовались ею и предлагает просмотреть журнал востоковеда Фридриха Крелитса, изданный в Вене [9]. Следует отметить, что в результате исследований мы смогли заполучить статью венского ученого профессора Ф. Крелитса, опубликованную в журнале «Mitlenluqen Zur Osmanişen qeşixte» [10]. В заключение своей статьи «Критические заключения», в которой профессор Ф. Крелитс отмечает, что до настоящего времени очень мало монографий написано об азербайджанской литературе, высоко оценивая этот труд Юсиф Везиря, высказывает следующее: «Очень полезная книга, составленная с огромным вниманием и большой любовью к родине. Будем надеяться, что будучи превосходным владельцем широких знаний, автор будет радовать нас новыми публикациями» [11, с. 175].

В то время как книга «Взгляд на азербайджанскую литературу» с большим интересом воспринималась на Востоке и Западе и высоко была оценена уже со времени издания,

то есть с начала 20-х годов, в Азербайджане она долгое время оставалась вне поля зрения научно-литературной общественности. Только в 1925 г. в статье «Точка зрения об азербайджанской литературе» А. Музниб отмечает произведение Ю.В. Чеменземинли. Как отмечал профессор Т. Гусейн оглу, причиной служила «без сомненья, связь жизни и деятельности Ю.В. Чеменземинли с Азербайджанской Демократической Республикой, партией «Мусават» и проживание определенное время далеко от родины – за границей [12, с. 25].

Начиная лишь с 60-х гг. прошлого века, исследователи, ученые-литературоведы (К. Талыбзаде, К. Маммедов, Т. Гусейноглу и др.) высказали значительные мнения о ценном произведении. Трансфонелитерация произведения «Взгляд на азербайджанскую литературу» с алфавита арабской графики на современный алфавит впервые была сделана профессором Д. Гахрамановым, с сокращениями, последний в статье ознакомительного характера «Ценное произведение» писал: «Ю.В. Чеменземинли был грамотным просветителем своей эпохи. Это произведение было написано, исходя из научного уровня европейского литературоведения того периода, следовательно, стоит выше тезкире средних веков и XIX–XX вв., не ограничивается лишь перечнем фактов, освещает автора и его творчество, отслеживает литературный процесс научно-аналитическим путем, социально-общественная среда каждого автора и литературные направления рассматриваются с правильной методологической позиции» [13, с. 152]. Профессор Т. Гусейн оглу, говоря о научной ценности произведения «Взгляд на азербайджанскую литературу», особо отметил историко-хронологический принцип, на котором основывался Ю. Везир в своем исследовании: «Ценность и значимость его произведения была связана с диалектическим содержанием историко-хронологического принципа, на котором основано исследование» [12, с. 300].

Произведение «Взгляд на азербайджанскую литературу», которое Юсиф Везир написал в самый волнующий и напряженный период своей жизни, ценно не только с научной точки зрения, но и с общественно-политической значимости. После низложения Азербайджанской Демократической Республики, данное произведение, опубликованное в 1921 г. в Турции, явилось ярким изложением неисчерпаемой веры в возвращение своей правовой свободы и веры в будущее родины, у которой забрали независимость. В произведении «Взгляд на азербайджанскую литературу», ставшей 1/15 частью большой будущей книги «Азербайджан и азербайджанцы», которую мечтал написать Ю.В. Чеменземинли, сожалея о том, что книга не совершенна так, как бы ему хотелось, писал: «эта книжка, которая была 1/15 частью книги «Азербайджан и азербайджанцы», к сожалению, не получилась такой полной, как бы хотелось» [3, с. 4]. Автора, по известным причинам отдалившегося от родины и из-за этого не имевшего возможности использовать все нужные источники для своего произведения, нельзя строго судить.

Напомним, что о многих просветителях, выдающихся личностях Юсиф Везир хотел написать в другой части книги «Азербайджан и азербайджанцы». Таким образом, главы «Театр и музыка», «Проблема хуруфата», «Азербайджанская пресса», которые были обещаны в примечаниях подтекста книги, в действительности, как видно из названий, относятся к другим частям книги «Азербайджан и азербайджанцы» об азербайджанской культуре, прессе.

Юсиф Везир хотел предоставить сведения о выдающихся просветителях, «писателях азербайджанского театра» Наджафе беке Везирове, Солтане Меджиде Ганизаде, Нариманe Нариманове, а также известных деятелях в сфере печати – Гасане беке Зардаби, Ахмед беке Агаеве, Джалиле Маммедкулизаде, но к сожалению, этого не удалось. Выдающийся просветитель смог продолжить исследования лишь во время своего проживания во Франции в 1923–1925 гг. и после возвращения на родину в 1926 г.

Научно-теоретические, литературно-критические статьи, написанные просветителем в сфере фольклора, письменной литературы, всего литературного наследия, сохранившиеся в его архиве, записи, собранные с целью исследования, говорят о желании выдающегося просветителя написать большую и безупречную исследовательскую работу – «Историю азербайджанской литературы». Но жизнь Юсиф Везиря, как и большинства известных просветителей – жертв жестоких репрессий была скоропостижно прервана и мечты его не реализовались в жизнь.

Нужно признать, произведение «Взгляд на азербайджанскую литературу», «сыгравшее положительную роль в развитии науки литературоведения, достоверно освещавшее путь развития национальной литературы» [14, с. 257], более чем достаточно для признания Ю.В. Чеменземинли ученым-литературоведом. «Взгляд на азербайджанскую литературу», изданный в 1921 г. в Стамбуле, оцененный как «одно из интересных и ценных достижений реалистического демократического литературоведения» [15] касательно происхождения истории литературы, является первым и достоверным источником, сохранившим на сегодняшний день свою научную значимость.

Список использованных источников

1. Гахраманлы Н. История национальной литературы: генезис, развитие, проблемы периодизации / Н. Гахраманлы. – Баку: Гартал, 1977. – 115 с. (на азерб. яз.).

2. Чеменземинли Ю.В. «Если хотим независимость...», (составитель, автор трансфонелитерации, введения и примечаний А. Байрамоглу) / Ю.В. Чеменземинли. – Баку: Гянджлик, 1994. – 72 с. (на азерб. яз.).

3. Везиров Ю. Взгляд на азербайджанскую литературу / Ю. Везиров. – Стамбул: Матбеи-Амира, 1337 (по хиджру). – 103 с. (на азерб. яз.).

4. Кепрюлюзаде Ф. Взгляд на азербайджанскую литературу / Ф. Кепрюлюзаде // Газета «Икдам». – № 8708. – 1921. – 12 июня. – Стамбул.

5. Шинаси А. Наши книги (Ю. Везиров: «Взгляд на азербайджанскую литературу») / А. Шинаси // Газета «Илери». – № 1229. – 1921. – 1 июля. – Стамбул.

6. Азербайджанские книги // Газета «Илери». – 10 августа. – 1921.

7. Альбом (состоит из отрывков из газет и разных документов). – Институт рукописей им. М. Физули НАНА, личный фонд Ю.В. Чеменземинли. – Фонд 21. – Е. сохр. 395.

8. Везиров Ю. Взгляд на азербайджанскую литературу (от Л. Бувье) / Ю. Везиров. – Париж: Мусульманский мир, 1922. – 101 с.

9. Абдулла А. Азербайджан и А. Крымский / А. Абдулла, В. Марченко // Газета «Литература и искусство». – 22 июля. – 1972.

10. Ана (Гумбатли) Ш. Нераскрытые страницы из жизненной книги Юсиф Везиря Чеменземинли / Ш. Анна (Гумбатли) // «Факты». – 10–16; 17–23 октября. – 2009 (на азерб. яз.).

11. Kraelitz-Greifonhorst F. Bespreshungen / F. Kraelitz-Greifonhorst // Mitteilungen zur Osmanischen Geschichte. – Wien, 1921/22. – Band 1. – S.174–175.

12. Гусейноглу Т. Живу литературой / Т. Гусейноглу. – Баку: Азернешр, 1993. – 326 с. (на азерб. яз.).

13. Гахраманов Д. Ценное произведение / Д. Гахраманов // Азербайджан. – 1989. – № 8–9. – С. 152 (на азерб. яз.).

14. Талыбзаде К. Азербайджанская критика (1905–1917 годы) / К. Талыбзаде. – Баку: Из-во АН Азербайджана, 1966. – 539 с. (на азерб. яз.).

15. Бабаев Н. Литературные дискуссии (Формирование азербайджанского советского литературоведения) / Н. Бабаев. – Баку: Языч ы, 1986. – 179 с. (на азерб. яз.).

У статті йдеться про твір «Погляд на азербайджанську літературу» Юсиф Везир Чеменземінлі (1887–1943) і його місце в історії літератури. Будучи однією з жертв кривавих репресій минулого століття, Ю.В. Чеменземінлі (Юсиф бек Везіров) був не тільки вченим-письменником в історії науки і культури Азербайджану, а й відіграв гідну роль в суспільно-політичному житті.

Ключові слова: історія літератури, азербайджанська література, Юсиф бек Везіров, Стамбул, суспільно-політична особистість.

The article refers to the work «A look at the Azerbaijani literature» Yusif Vazir Chamanzaminli (1887–1943) and his place in literary history. Being one of the victims of the bloody repression of the last century, Y.V. Chemenzeminli (Yusuf Bey Vezirov) was not only a scientist and writer in the history of science and culture in Azerbaijan, but also played a decent role in the socio-political life.

Key words: history of literature, Azerbaijani literature, Yusuf Bey Vezirov, Istanbul, social and political identity.

Одержано 5.11.2014.

УДК 82.09 (100)

О.В. ЗОЗУЛЯ,
аспірант кафедри прикладної лінгвістики
Черкаського державного технологічного університету

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ПАРОДІЇ: ОСНОВНІ ПРОБЛЕМНІ ПІДХОДИ І ДИСКУСІЇ

У статті розглядаються основні підходи сучасного літературознавства до трактування пародії в постмодернізмі. Автор статті аналізує найновіші концепції вітчизняних та зарубіжних вчених, які займалися дослідженням пародії. Сучасна літературна пародія представлена у світлі провідних напрямів мистецтва ХХ ст. Постмодерністська пародія розглядається в її зв'язку з теоріями висловлювання та діалогізму. Особливий акцент зроблено на характері відношень постмодерністської пародії до її претексту, а пародійного модусу художнього мислення – з історіографією та культурологією.

Ключові слова: постмодернізм, пародія, комічне, діалогізм, гра, інтертекстуальність, пуста/сатирична пародія, пастиш.

Дискусії довкола пародії в художній літературі характеризуються діаметральністю думок та оцінок вчених, але особливо малодослідженою залишається проблема пародії в контексті постмодерністського дискурсу. Науковий корпус поглядів на її характер в постмодернізмі спрямований на аналіз пародії в основному у світлі вже існуючих концепцій та класифікацій або ж на перегляд концепцій провідних дослідників пародії з метою доповнення чи уточнення деяких аспектів. Пародія, пародійність та пародіювання продовжують зберігати свою актуальність як об'єкти дослідження, особливо в площині полемік навколо постмодернізму.

Пародія та категорія комічного завжди співіснували в літературі, причому пародійний модус літературного твору й до сьогодні визначається в контексті обов'язкової наявності сатирично-комічного, кумедного та іронічного у художньому тексті. Проблемним вважають питання розмежування цих категорій, зважаючи на їх близькість і взаємодію. Метою багатьох сучасних досліджень пародії в постмодернізмі є встановлення характерних домінуючих та відмітних рис комічного, а також характеру зв'язку пародії з ними [1; 2; 10–14; 16]. Комічне, на думку більшості науковців, в широкому розумінні використовує пародію в літературі як засіб відображення світоглядно-естетичних інтенцій письменника. Деякі вчені скептично оцінюють сміх і смішне в пародії, і, як наслідок, в самому комічному схиляються бачити прояв амбівалентного начала [1; 2]. За своєю природою сміх – явище дуалістичне, оскільки не все смішне є комічним, а отже, існує й інший бік сміху – прихований трагізм. Пародія якнайкраще слугує письменнику як важливий інструмент, що допомагає йому втілити часто приховані наміри, завдати нищівної критики тим явищам та реаліям сьогодення, які викликають його несприйняття. Як відомо, постмодернізм заперечує існування певного порядку та ієрархії цінностей, тому й ієрархія жанрів й стилів, які використовують письменники-постмодерністи, руйнує саме поняття закономірності й логічності і, як наслідок, позбавляє твори «класичності» у традиційному розумінні цього терміну.

У пошуках місця пародії та її функціональних характеристик в літературі цікавою і науково переконливою все ще залишається концепція В. Проппа, який закликав уникати абстрактного тлумачення комічно-пародійних явищ в літературі. У монографії «Проблеми комізму та сміху» В. Пропп радить зіставляти факти і через їх порівняльний аналіз доходити

© *О.В. Зозуля, 2014*

висновків щодо феномену комічного. Окрім фольклорних джерел та класичної літератури, найголовніше в пізнанні сутності комічного, а отже, і пародії, є детальне вивчення «повсякденної, поточної продукції гумористичних та сатиричних журналів, газетних фейлетонів. Саме життя підлягає такому ж прискіпливому вивченню, як і мистецтво. Необхідно враховувати не тільки вузьку літературну творчість, але й цирк, естраду, кінокомедію, прислухатись до розмов у різноманітних сферах» [2, с. 7].

Якщо в такому ракурсі розглядати творчість відомого американського постмодерніста Д. Бартельма, то пародійний характер його романів та оповідань впадає в око вже при побіжному ознайомленні з ними. Критики наголошують на імітації ним газетного стилю й мови ділових паперів, вживанні канцеляризмів, різних видів анкетування, опитування, гри зі шрифтами [3; 4]. Проте коло досліджень бартельмівської пародії обертається в основному в полі використання й наслідування ним класичних зразків письма чи фольклору, як, наприклад, відомої казки «Білосніжка» (роман-пародія «Білосніжка»), легенд про Короля Артура й лицарів круглого столу (роман «Король») чи творчості Р. Сабатіні (оповідання-пастиш «Капітан Блад») (праці Т. Денисової [3], Д. Еггерса [6], Д. Гейтса [7], М. Хадженса [8]).

Письменники іноді виступають з критичною ревізією літературних творів або стилів, до того ж часто виражають за допомогою пародії своє бачення тих актуальних питань, які турбують сучасників. В інтерв'ю для видання «Paris Review» Д. Бартельм висловлював своє ставлення до мистецтва взагалі й літератури зокрема. Подібний матеріал розширює грані розуміння специфіки його пародії і, на нашу думку, є серйозним підґрунтям для подальшого дослідження пародійного характеру творів письменника. Д. Бартельм неодноразово підкреслював своє обурення стосовно того, що образ автора в його прозі майже завжди асоціюють із самим письменником. Крім того, теза про автобіографічність деяких його творів заперечується самим Д. Бартельмом. Стосовно ж питання про наслідування або імітацію своїх попередників, Д. Бартельм називає це не просто пародією, а захопленням й «більше хвалою або вираженням своєї поваги до тих, кого він пародіює» [9]. Тому для письменника творчість інших авторів є лише поштовхом для створення нових зразків письма або навіть метаповіствування: «Велике захоплення примушує знаходитись осторонь від твору, що подобається, і в той же час впливає по-новому. Тільки справжній твір мистецтва створює новий продукт творчості» [9]. Д. Бартельм сприймає мистецтво в цілому не як «прогрес», а як «рух», колізії якого породжуються підсвідомими імпульсами та поодинокими подіями з життя автора. Хоча письменник й не заперечує, що відчуває насолоду від впливу (the pleasure of influence) неперевершених шедеврів філософії, літератури, мистецтва, кіно та архітектури (творчість Хемінгвея, К'єркєгора, Сабатіні, Кафки, Рабле, Грейя, Бунюеля, Райта, та ін.).

У постмодерністській пародії однозначно присутній комізм вищого та нижчого гатунку, а тому гостро стоїть питання про визначення функції «низового» комізму, в якому грубість та збочення співіснують з тілесно-фізіологічним. Такі елементи пародійного дискурсу прирівнюються до викривлення і загострення негативного в суспільних явищах, які є об'єктом сатиричного сміху письменника. Постмодерністська пародія стирає межі високого та низького, й складність для дослідника полягає у встановленні моральної цінності та вагомості сміху в такому літературному творі. Отже, комічне та смішне – два поняття, які мають бути чітко обґрунтованими особливо у світлі постмодерністських концепцій пародії.

Наявність перебільшення в пародії, яке розкриває комічне, є тавтологією [1], тому що перебільшення часто пов'язують з карикатурою. Остання є частиною комічного, але викликає інший сміх, ніж пародія. Якщо за Проппом, «пародія є засобом розкриття внутрішньої неспроможності того, що пародіюється» [1], то приклад пародії Д. Бартельма повністю заперечує цей постулат.

Л. Гатчен – найавторитетніша дослідниця пародії в постмодерністському дискурсі. Її позиція досить чітко окреслює основні тенденції, які необхідно враховувати для теоретизації проблеми пародії в постмодернізмі. По-перше, на її думку, важливим є розуміння сутності постмодернізму як культурно-естетичного явища XX ст.; по-друге, для правильного сприйняття літературної пародії не слід відокремлювати й розглядати її незалежно від інших важливих мистецьких явищ історико-культурного процесу, таких як архітектура, кінематограф, скульптура, графіка, образотворче мистецтво, телебачення тощо.

Своє тлумачення пародії Л. Гатчен розпочинає з аналізу архітектури постмодернізму, оскільки, як вона вважає, «це те єдине мистецтво, в якому форма беззаперечно співвідносна з його узгодженим корпусом досліджень» [10, p. 180]. Дослідниця закликає уникати узагальнюючих полемік в питанні теоретизації постмодерністської пародії, оскільки така стратегія викликає відчуття заперечення або негативного протиставлення пародії до визначальних категорій сучасного мистецтва. Парадокс постмодернізму, за Гатчен, полягає у використанні пародії не для руйнування минулого, а для того, щоб його зберегти й потім піддати сумніву [11, p.126]. Ілюстрацією такого підходу слугує творчість багатьох знаних письменників-постмодерністів американської літератури другої половини XX ст. – Д. Барта, Д. Бартельма, Т. Пінчона, Д. Хоукса, Д. Донліві, К. Кізі.

Квінтесенцією постмодернізму є вивчення продукту цієї епохи та його рецепція в такому контексті, а також залежність пародії від мистецтва минулого. Л. Гатчен схильна не заперечувати минуле, з яким сучасна пародія надто близька: «Пародія вказує, наскільки сучасні твори породжені попередніми, і які ідеологічні наслідки ми маємо від такої традиційності й відмінності» [12, p. 89]. Запропонована концепція ставить багато запитань до проблеми оригінальності та неповторності будь-якої художньої форми, але, як стверджує Л. Гатчен, «це не означає, що мистецтво втратило свою значущість та мету, але неминуче перед нами з'являється нова відмітна значущість» [12, p. 90]. Дослідниця полемізує з іншими літературознавцями щодо правомірності існування постулату про «постмодерністську пародію як проблематичну, денатуралізовану форму визнання історії (засобами іронії) політикою репрезентації» [12, p. 90]. Підтвердження цього вона знаходить у С. Рушді, А. Картер та ін.

У цьому ракурсі сприйняття пародії співзвучне з так званою теорією діалогізму М. Бахтіна. У світлі парадоксів, що мають місце в тлумаченні пародії в постмодернізмі, точка зору М. Бахтіна стосовно пародії не тільки знаходить своїх продовжувачів, а й уточнюється. Щодо зарубіжних праць з теорії пародії в постмодернізмі, особливо в дослідженнях вчених зі США, окрім Л. Гатчен, знаходимо розвідки таких вчених, як С. Дентіт, М. Роуз, які в основу своїх концепцій пародії поклали саме погляди М. Бахтіна стосовно діалогізму, мовної комунікації та теорії вислову. Адже пародія, як і мова, існує у декількох вимірах, зокрема в усному й письмовому, й залежно від локусу пародії, належне її розуміння залежить саме від певної мовної комунікації, діалогу культур, а також діалогу між письменником, літературним критиком та читачем. Етап розуміння постмодерністської пародії – це своєрідний діалогічний рух, а поліфонічність стилю письменника є сутністю його художнього бачення реалій людської свідомості. Як Л. Гатчен, так і С. Дентіта, (інший дослідник пародії) хвилює питання автентичності сучасних мистецьких форм пародії. Актуальним тут є не просто окреслення конкретного кола митців, письменників-авторів пародії, а осягнення такого мистецтва, як домінуючого на терені сучасних дискусій стосовно специфіки постмодерністського художнього дискурсу.

Не дивно, що С. Дентіт велику увагу відводить значущості вислову як одиниці мовного спілкування, яке включає як слово, так і речення в постмодерністському тексті. Свою концепцію пародії він розглядає як спробу довести, наскільки читач/критик спроможний осягнути літературну пародію (written parody) в контексті послідовних ланцюгів висловлювань (the chain of utterances) і яке оціночне відношення має кожний співрозмовник цього ланцюга висловлювання [13, p. 4]. У цьому плані Дентіт називає пародію специфічним використанням мови, оскільки остання включає в себе явища імітації та трансформації слів іншого [13, p. 3].

Водночас дослідник критикує постмодерністську концепцію пародії Ф. Джеймісона, який вважав, що пародіювати можливо лише унікально-неповторне [14]. Контраргументом Дентіта є наявність вищої (художня проза, галерейне мистецтво, архітектура, театр, кінофільми) та нижчої (культура мас-медіа, телебачення, Інтернет) форм мистецтва. Найголовнішим тут є таке питання: чи являє собою пародія сучасну культурну домінанту та наскільки вона відрізняється від своїх попередніх форм [13, p. 160]? Слушним зауваженням також є співвіднесенням постмодерністської пародії зі словом «заперечення» (rejoinder) або «передражнювання» (mocking response). На практиці письменники, що використовують пародію в своїй творчості, буквально перетворюють її на так звану полемічну зброю (polemical attack). Остання, в свою чергу, залучає елемент гри та інтертекстуальність, здійснює «ата-

ку» засобами сатири на тексти-попередники (precursor texts), повязуючи їх з реаліями сьогодення. Відповідно в пародію необхідно включати натяк на імітацію, але з уточнюючим доповненням того, що функція пародії не є запереченням свого претекстового матеріалу, а створенням нового контексту, нової «реальності» на його основі [13, p. 9].

Пародія в постмодернізмі тісно пов'язана з явищем інтертекстуальності. Поліморфність інтертекстуальності, її багатоаспектний та багатогранний характер дозволяють деяким дослідникам саме в ній бачити витоки постмодерністської пародійності. С. Дентіт, наприклад, пропонує у цьому плані визначення інтертекстуальності в контексті «відкритості» постмодерністського тексту, його початковій зорієнтованості на інший текст або тексти, оскільки, як вважає дослідник, «у глибшому розумінні інтертекстуальність – алюзії, з яких створюється окремий текст й який розбудовує свій простір з уже готових мовних кліше, жаргонізмів, сленгу та інших шаблонних фраз та висловів» [13, p. 6].

Постмодерністський текст використовує за допомогою пародії допоміжні засоби (гра, нелінійний сюжет, фрагментарність, алюзії, пастиш), серед яких інтертекстуальність займає провідне місце і є важливим чинником для текстуальних експериментів письменника. Інтертекстуальність за таких обставин уможливлює порушення канонів літератури й дозволяє письменнику звільнитись від певного мовного «тоталітаризму». В результаті письменник вдається до децентрації й моделює певну хаотичну структуру тексту, в якому звичайними мовними знаками створюється нова текстова реальність або мікронаратив. Таке своєрідне використання інших текстів або фрагментів письма насправді є запозиченням або «передражнюванням», наслідуванням й осміюванням, що, у свою чергу, суголосне явищу пародіювання в літературі.

Постмодерністський наратив, за визначенням Л. Гатчен, є «історіографічною метапрозою» [12]. Якщо ж у центрі уваги постмодерніста є минуле, то це переважно відбувається на тлі брутально-жорстоких реалій минулого, які «пом'якшуються» завдяки функціональній ролі іронії як «посередника» в цьому процесі. А це, у свою чергу, є ознакою парадоксальності наративу в постмодернізмі, оскільки, засуджуючи минуле, пародія знаходить «новий ґрунт» в тому, що сама й заперечує.

У пошуках нових форм репрезентації постмодерністська модель повістування доповнюється таким феноменом як пастиш. За Джеймісоном (інший відомий дослідник постмодернізму), пастиш, або «пуста пародія» **(blank parody)**, є ідіосинкретичним продовженням пародії, який, набуваючи нових рис та ознак у контексті постмодернізму, дозволяє говорити про неможливість існування пародії в її традиційному смислі. Іншими словами, йдеться про заміщення пародії пастишем. Пастиш тут – це «імітація окремого унікального стилю, одягання стилістичної маски, мовлення мертвою мовою. Це нейтральна мімікрія, без прихованого мотиву пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху. Пастиш – це біла пародія, яка втратила власне почуття гумору» [14].

При виявленні причинно-наслідкових зв'язків появи пастишу в постмодернізмі критики вказують на його інтертекстуальний характер та особливу манеру письменника, який свідомо позбавляє свій твір іронічності [15]. Формат пастишу розбудовує власний текстовий оригінал, використовуючи або запозичуючи інший/інші текст/тексти або стилі.

У працях багатьох літературних критиків декларується тенденційне спрямування постмодерністського художнього тексту до пастишу завдяки інтертекстуальності: «В пастиші немає комічного. Водночас як пародія повторно переписує концепцію культурного порядку або ієрархії суджень, пастиш розчиняється й переходить в еклектизм: відтворює суррогат загальних конвенцій, медіа, високого/низького мистецтва, трагічного з комічним. За своєю природою постмодерністський пастиш цілковито інтертекстуальний» [15, p. 229].

Ф. Джеймісон розрізняє пародію злу та доброзичливу, але зазначає, що «сатиричний імпульс усвідомлено виникає не в усіх формах пародії» [14]. Він констатує, що «великий пародист мусить мати приховану симпатію до оригіналу, так само як великий мім повинен зуміти поставити себе на місце імітованої особи» [ibid.]. Далі науковець доходить висновку про паралельне існування «мовної норми», яку імітує, наслідує й висміює пародист.

Водночас деякі теоретики постмодерну (Л. Гатчен [11], Р. Нич [16]), пов'язуючи пародію з інтертекстуальністю, говорять про так звану «конструктивну» деконструкцію в постмодернізмі, що якнайкраще передає сутність постмодернізму в літературі. Базуючись на

протиріччі й протиставленні, втілюючи стандарт подвійності й сумнівності, руйнуючи традиційні погляди на світ, постмодерністський текст продукує нову реальність, що заперечує власну причетність до її творення, а також, декларуючи параліч духовності, паралельно доводить абсурдність таких спроб.

У постмодернізмі відбувається переоцінка світоглядно-естетичних та філософських цінностей у суспільстві. Зміни, як відомо, розпочались у постіндустріальний період із поступового заперечення модерністських постулатів в культурі та мистецтві й до повної відмови від них. Модерністські засади не відповідали викликам нового часу; кардинальні зрушення стосувались трансформацій у межах уже наявних досягнень інтелектуальної думки. Ідеологією заперечення позначений початок таких змін і у відношенні до пародії. Пошук її місця в естетиці художнього мислення значною мірою змінив оціночний контекст пародійного модусу в літературі постмодернізму. Оскільки постмодернізму приписують характерні лише йому риси подвійності й плюральності, пародія не лишилась осторонь таких еволюційних перетворень. Пародія доповнила літературу постмодернізму такими характерними рисами, які вже стали типовими в епоху постмодернізму, а саме: еклектизм, амбівалентність, фрагментарність, хаос, шизофренія, пастиш. Крім того, пародія ініціювала формування нового типу читача, увага якого прикута до нових кодів та символів, які також говорять й мають свою знакову мову в постмодерністському творі. Роль автора зміщується через ефект його маскованої присутності; активним учасником подій та роль судді відводиться саме читачеві.

Список використаних джерел

1. Борев Ю. Комическое / Ю. Борев. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.

2. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В. Пропп. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.

3. Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання: навчальний посібник / укл. та заг. редакція О.В. Пронкевича, О.О. Старшова. – Миколаїв: вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. – 248 с.

4. Гиленсон Б.А. История литературы США / Б.А. Гиленсон. – М.: Академия, 2003. – 704 с.

5. Зверев А. Модернизм в литературе США / А. Зверев. – М.: Наука, 1979. – 320 с.

6. Eggers D. Introduction / D. Eggers // Barthelme D. Forty Stories. – New York: Penguin Classics, 2005. – 272 p.

7. Gates D. Introduction / D. Gates // Barthelme D. Sixty Stories. – New York: Penguin Books, 2003. – 480 p.

8. Hudgens M.T. Donald Barthelme: Postmodernist American Writer (Studies in American Literature) / Michael Thomas Hudgens. – Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 2001. – 220 p.

9. Barthelme D. The Art of Fiction No 66 / D. Barthelme. – Режим доступу: http://www.theparisreview.org/interviews/3228/the-art-of-fiction-no-66-donald-barthelme

10. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism: Parody and History / L. Hutcheon // Cultural Critique, Winter, 1986–1987. – No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. – P.179–207.

11. Hutheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – Taylor and Francis Group: e-Library, 2004. – 268 p.

12. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism / L. Hutcheon. – London: Routledge, 2002. – 222 p.

13. Dentith S. Parody / S. Dentith. – London: Routledge, 2000. – 212 p.

14. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society / F. Jameson // H. Foster. (ed.) The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. – Port Townsend, WA: Bay Press, 1983. – P. 111–126.

15. March-Russell P. The Short Story: An Introduction / Paul March-Russell. – Edinburgh: Edinburgh university Press, 2009. – 305 p.

16. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.

В статье раскрываются основные подходы современной литературной критики к трактовке пародии в постмодернизме. Автор статьи анализирует новейшие концепции отечественных и зарубежных ученых, которые занимались исследованием пародии. Современная литературная пародия представлена в разрезе ведущих направлений искусства XX века. Постмодернистская пародия рассматривается в ее связи с теориями высказывания и диалогизма. Особый акцент сделан на характере отношений постмодернистской пародии с претекстом, а пародийного модуса художественного мышления – с историографией и культурологией.

Ключевые слова: постмодернизм, пародия, комическое, диалогизм, игра, интертекстуальность, пустая/сатирическая пародия, пастиш.

The article analyses the main approaches of recent literary studies concerning the definition of parody in postmodernism. The author of the article highlights the newest concepts of parody among home and foreign critics. Contemporary literary parody is represented in the spotlight of the leading artistic trends of the XXth century. Postmodern parody is linked to two theories: that of utterance and of dialogism. Special emphasis is given to the character of the relations between postmodern parody and its pretext, and the parodic mode of artistic thought – with historiography and cultural studies.

Key words: postmodernism, parody, comic, dialogism, play, intertextuality, blank/satiric parody, pastiche.

Одержано 5.11.2014.

УДК 82.0

В.И. СИЛАНТЬЕВА,
доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой зарубежной литературы
Одесского национального университета имени И.И. Мечникова

ТЕОРИЯ ПЕРЕХОДНОСТИ: ТРАДИЦИОННЫЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ И СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ

Работа посвящена теоретическому осмыслению актуальной сегодня проблемы переходного художественного мышления. Показаны традиционный литературоведческий и синергетический к ней подходы. Материалом исследования стал литературный процесс конца XIX начала XX, а также конца XX начала XXI вв.

Ключевые слова: переходность, синтетизм, синергетическая парадигма, кризис-хаос-саморегулирование материи.

Вопрос о рубежном и переходном художественном сознании с особой остротой встал в 90-е годы XX в. в связи с ощутимым общественным кризисом и торжеством постмодернизма, который, активно отрицая прошлое, бесконечно «играл» его осколками. Осознавая, что в любой исторической и художественной эпохе борьба Хаоса с Гармонией неизбежны, философы и культурологи, искусствоведы и литературоведы постарались разобраться в природе нового типа их взаимоотношений. Работая над проблемой, мы выяснили, что переход от кризиса-хаоса к оформлению новой эстетической системы неизменно заявляет о себе на «сломе эпох». Одной из таких эпох перехода был рубеж XIX–XX вв., когда «золотой» реалистический век перетекал в «серебряный» модернистский. Но, как оказалось, многие черты перехода «той» эпохи, заявили о себе и в «нашей». Таким образом, проблема переходности претендует на универсальность и глубокое теоретизирование. В нашей статье собран и обработан обширный материал по проблеме «переходное художественное мышление». И в этом мы видим актуальность предложенной работы.

Литературоведческий аспект проблемы

Уже общеизвестно, что хаос-переходность характеризуют такие качества, как ***драматизм, конфликтность, противоречивость.*** Графическая модель этого процесса уже определяется и прорисовывается. Мы говорим о волновом развитии искусств и периодической повторяемости его форм. Принята к сведению и одобрена многими учеными теория «длинных волн развития» Н.Д. Кондратьева, в которой показаны закономерности «циклических колебаний» всего происходящего на Земле [15]. Философы, культурологи и филологи обращаются к теории «взрыва» Ю.М. Лотмана [20]; как, впорочем, и к теории «резонирующих объектов» С.П. Курдюмова, опять-таки объясняющей повторяемость режимов стабильности-обострения-самоорганизации темпомиров [14]. В общем, речь идет об умозаключениях исследователей, которые рядом со словами «стабильность» и «постоянство» поставили слова «кризис», «хаос» и подтвердили периодичность смены одного явления другим.

© *В.И. Силантьева, 2014*

Подчеркнем, что теория взрыва Ю.М. Лотмана оказалась сопоставимой и с «гештальт-теорией» немца Макса Вертгеймера [2], а также американца Рудольфа Арнхейма [1]. Для искусствоведов особенно важными в этой области являются работы Г. Вёльфлина. Он, анализируя барокко, пришел к выводу: этот «недостиль», каковым долгое время и называли барокко, неся в себе признаки причудливых и странных сращений, как раз и демонстрирует искусство периода хаоса и переориентирования. В нем являют себя признаки поиска и неожиданных решений синтетического свойства [3]. Совершенно очевидно, что искусство, рожденное в периоды кризиса и переориентирования, обязательно продемонстрирует свою эклектичность и непредсказуемость форм.

Синтетические формы, демонстрирующие себя в искусстве переходного времени, рождают чувство не только эксперимента, но и саморазвития. В переходности существует и своя этапность. Сначала авторы произведений еще подвержены устоявшейся традиции, но пытаются видоизменить знакомые формы и жанры. Свою задачу они видят в демонстрации неисчерпаемых возможностей устоявшихся форм искусства и пытаются сместить в них художественные акценты. К наиболее известным писателям такого рода в русской литературе конца XIX – начала XX вв. можно отнести А.П. Чехова, И.А. Бунина, А.И. Куприна. Их жанровое реформаторство, создание особой формы рассказа (новеллы) романного содержания и лиризацию сюжетного пространства произведения сейчас воспринимается как образец литературного творчества переходных периодов.

Самой радикальной формой «отказа от прошлого» являются эпатажно-скандализированные формы творчества. Здесь эксперимент нацелен только на разрушение. К такой форме общения с читателем можно отнести произведения тех, кого называли «декадентами», а в конце 90-х годов XX в. подобную особенность переориентирования продемонстрировал постмодернизм. Отметим также, что в такие времена авторы часто «заигрывают» со среднестатистическим читателем, как следствие – рождаются не произведения, а «чтиво». Уже поэтому сегодняшний период переходности в литературе отмечен множеством «завлекающих» сюжетов в ярко-обложечном оформлении, а также детективно-сериальным «разгулом».

И все же только что названные процессы важны и показательны. Потому что на пересечении одного и другого рождается новый код искусства, соответствующего новой эпохе. Обобщая, можем утверждать, что переходность в современных научных изданиях воспринимается: а) как драматический этап ломки устоявшихся представлений о жизненных (и художественно-эстетических) ценностях; б) как этап кризисного порядка, в котором большое место принадлежит хаосу; в) как период прогнозируемых перемен, провоцирующий человека на множественные эксперименты. Основополагающими чертами «безвременья», или «времени поиска и ошибок», можно считать идейный разброд в обществе и неоднозначность искусства; активный скепсис по отношению к заветам «отцов»; расцвет мещанской идеологии; констатацию и даже поэтизацию безобразного; устойчивое «усреднение» художественных вкусов, предполагающее «заигрывание» с массовым читателем.

Научные исследования на данную тематику, созданные в контексте обострившегося чувства «крушения» и «перехода» конца XX – начала XXI вв., позволили систематизировать наиболее важные особенности произведений «переходного времени». Это:

– ***Подведение итогов, переосмысление прошлого*** и активное его отрицание; частые попытки синтеза нового со старым.

– ***Дробность картины мира, импрессионистичность мышления***, когда жажда гармонии оборачивается поэтизацией короткого мгновения.

– Активное использование всех вариантов смеха (***смех развлекающий, отрицающий, созидающий)***.

– ***Новый виток мифологизации прошлого,*** множественные попытки утверждения/самоутверждения «новых кумиров» и поиск новых героев «растерянного (утратившего ориентиры) времени».

– ***Новый синтез конкретного и общего***, предполагающий онтологический принцип «всеобщего понятия бытия» и позволяющий объединить материализм с мистикой.

– ***Сублимация***, то есть перетекание свойств одного вида искусства в другой (отсюда – синестезия и артсинтез).

– ***Концентрация содержания и симультанность строения***: итоговое, многоярусное соположение пластов произведения, предполагающее усиление роли культурных ассоциаций и аллюзий.

Необходимость обоснование проблемы рубежного и переходного сознания заявила о себе и в культурологии, но чуть позднее, нежели в литературоведении, – в 2000-е гг.

Так, О.А. Кривцун в статье «Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблемы идентификации» (2001) начал разговор о переходности как повторяющемся и закономерном «историческом бездорожье», отметив при этом, что в подобные времена особенно очевиден «многоликий хор толпящихся, наплывающих друг на друга голосов». Этот хор, – писал О.А. Кривцун, – создает «ощущение стихийной магмы, движущейся вне ясного фарватера и соединяющий всё со всем» [16, с. 24]. Исследуя искусство перехода от средневекового типа культуры к барокко, ученый подчеркивал: «Завершение власти одной художественной эпохи и воцарения другой зачастую объясняется способом, который Бахтин (…) определил как “инициативную случайность”». Одним из показателей «слома» и перехода в иную данность, заметил он, можно считать часто встречающиеся в комментариях к текстам словосочетания: «…а в то же самое время…»; «…вдруг на привычном фоне…»; «…именно в этот момент возникает фигура…» и т. п. [16, с. 37]. Формулой “перехода”, настаивал О.А. Кривцун, «становится взаимовлияние стилей и объединения компонентов, исходя из принципов синтетизма: «последовательное развитие (…) сменяется их параллельным, взаимодополняющим сосуществованием» [16, с. 17].

Задавшись вопросом, в чем же состоит момент созидания во времена торжествующего бездорожья, О.А. Кривцун писал об актуализации «инициативной случайности» (М.М. Бахтин) и о том, что «время слома» «разрушает *автоматизм* восприятия»; в такие периоды художник «освобождается от пуповины группы, диктата родоплеменных регулятивов» [16, с. 18]. Перспектива? – Растет уровень самосознания, так как «теперь требуется сделать выбор». Последствия? – Заявляет о себе «возможность формирования авторских стилей» [16, с. 18]. Общий вывод исследователя находим в его учебном пособии «Эстетика» (2000): «Наряду с устойчивым этапом (…) в историческом процессе выделяются переходные периоды, когда (…) вызревают новые способы ориентации, формируются элементы становящейся картины мира. Вариативность возможностей, рождающихся в горниле переходной эпохи, делает ее наиболее интересной для эстетического исследования» [17]. Эта мысль была развита и поддержана в работах литературоведов.

Одним из первых современных исследований, посвященных проблеме переходности в искусстве (литература и живопись), стала наша работа о «рубежном» варианте художественного сознания тех, кто решился корректировать традицию Тургенева-Достоевского-Толстого (соответственно Перова-Крамского-Сурикова-Шишкина) и в поисках новейших средств отражения шел к мировидению нереалистического типа [25]. Параллельно, исследуя феномен постмодернизма, к идее «переходности» пришли и те ученые, которые попытались определить место и значение этого явления в общем литературном потоке конца XX – начала XXI вв. [21]. И если в 90-е гг. постмодернизм воспринимался явлением, похожим на «недостиль», которым в свое время окрестили барокко, то в следующем десятилетии литература рубежа XX–XXI вв. рассматривается как искусство переходного типа, как явление, которое отражает масштабные мировоззренческие и эстетические сдвиги. Об этом работы Н.Л. Лейдермана [18; 19]; А.Ю. Мережинской [21; 22], Н.А. Хренова [30], М.Н. Эпштейна [33].

Их обобщения подтверждает и Т.И. Гундорова – автор исследования «Транзитная культура» (2013), посвященного мироощущению украинцев, переживающх переход от колониального (советского) периода жизни к постколониальному ее этапу. Естественно, что этот переход находит отражение как у старшей, так и у младшей генерации писателей. Литературу этапа переходности Т.И. Гундорова определяет понятием «транзитная», то есть проходящая (в основе своей недолговечная, но соответствующая времени всеобщей растерянности, колебаний и неясных надежд).

Итак, подтвердив тот факт, что транзитная культура «разворачивается в пространстве, где ощутимо присутствие прошлого в настоящем, но существует и угроза того, что будущее может стать повторением прошлого» [5, с. 10], исследовательница постаралась выделить

ведущие особенности «постравматического синдрома», присутствующие в искусстве переходного типа. На уровне тематики, пишет она, наиболее заметными оказались: а) тема «разрыва поколений и недоверия к опыту старших»; б) проблема «лузера и кризиса маскулинности»; в) проблема поиска символического центра и «отцовского закона» [5, с. 10–12]. Если назвать предпочтительные формы художественного отражения, то общую тенденцию в наибольшей степени определяет понятие «литературная ярмарка» как «топос усредненной культуры» [5, с. 255–382]. Уровень усредненности, замечает Т.И. Гундорова, граничит с китчем и часто переходит эту границу – отсюда столь неожиданная популярность Верки Сердючки с ее псевдофольклорным творчеством [5, с. 459–489].

Почему еще недавний «высокий стиль» украинской литературы так быстро сдает свои позиции и «усредняется»? На этот вопрос есть несколько ответов, но главный из них, по-видимому, следующий. Вектор неоднозначности и связанного с ней недовольства как фактор разброса предпочтений оказался определяющим как общественной, так и культурной жизни всего XX в. Как следствие, искусство этого столетия несло на себе печать «переходности». К концу такого века неизбежно накапливается «нетерпение от непостоянства», и момент «пульсара», «взрыва» рождает свой «гештальт». В данном случае – нетерпения и, как следствие, «усреднения» («омассовления»).

В защиту версии «XX в. – век переходной культуры» говорит еще и тот факт, что в работах современных литературоведов, посвященных специфике литературного процесса рубежа XX–XXI вв. очень часто всплывает термин «необарокко» [9]. И так же, как Г. Вёльфлин считал барокко стилем «неустоявшейся эпохи» XVII в. и сравнивал его с маньеризмом, точно так же, например, И.С. Заярная пишет о необарокко как стиле, отвечающем современности и утвердившемся в ней по законам диахронического соответствия [9, с. 7–8]. В защиту своей версии она приводит одно из обобщений Д.С. Затонского: «… ведь и постмодернизм – искусство отнюдь не жизнеподобное, но ему органически чужд пророческий экстремизм, он насмешлив, терпим и плюралистичен. А из приведенных цитат неоспоримо следует, что маньеризм и барокко были во многом такими же» [8, с. 194–195]. К подобным выводам И.С. Заярную подталкивает и Умберто Эко, который характеризует постмодернизм переименованием маньеризма как метаисторической категории [32, с. 425–467].

Аргументы многих современных исследователей, в их числе Н.Л. Лейдермана, заставляют к себе прислушаться. Называя искусство слова всего XX в. «литературной эпохой особого, а именно *переходного* типа» [19], он замечает: своеобразие столь бурного и динамичного художественного развития, каким был отмечен этот век, в дальнейшем может быть оценено только в контексте Большого Времени.

Итак, явным и особенно ярким показателем смены художественных ориентиров, утверждают литературоведы, является резкая корректировка традиции. Эту особенность смены художественных парадигм когда-то отметил Ю.М. Лотман [20, с. 614]. В наше время эта проблема оказывается эпатирующе острой и, к сожалению, право на кардинальное переосмысление и отрицание прошлого защищается в нетерпящем возражения тоне. И, тем не менее, отмечает В.Е. Хализев, «литературная эволюция совершается на некой устойчивой, стабильной основе. В составе культуры (искусства и литературы, в частности) различимы строго индивидуальные и динамичные, с одной стороны, с другой же – структуры универсальные, надвременные, статичные, нередко именуемые топикой (…). Топосы составляют фонд преемственности, без которого литературный процесс был бы невозможен» [29, с. 357]. Эту мысль, исследуя поэзию XX в., подтверждает Н.И. Ильинская. Размышляя о природе переходности, чреватом непостоянством предпочтений и вкусов, которое особенно ранит современного человека, она подчеркивает: рядом с многочисленными «однодневками» в современном искусстве (в том числе, в поэзии) обязательно существуют и доказывают свою своевременность многие образцы высокой культурной преемственности [12, с. 433].

Завершая разговор о природе и морфологии переходности, обратим внимание на кардинальный вопрос, связанный с этим процессом, – речь идет о герое времени, а в нашем сегодняшнем варианте – о главном персонаже «растерянного», или «утратившего ориентиры» мира. В этом отношении ценным вкладом в теорию переходности можно считать вывод А.Ю. Мережинской: «Целостная концепция человека будет создана на пере-

сечении *различных* культурных традиций, и в ее рамках реализуется “оправдание” человека и существенное повышение его экзистенциального статуса. Именно эти тенденции демонстрирует проза 90-х годов, причем независимо от стилевых доминант. В модели мира основными интенциями станут обновление и гармонизация, соединенные с пристальным вниманием к национальной типике» [21, с. 413].

Синергетическая парадигма перехода и рубежа

Эта область постнеклассического научного познания оказалась в зоне повышенного внимания гуманитариев тоже с 90-х гг., когда вопрос о «хаосе», «сломе сознания» заявлял о себе повседневно. В конце XX в. истолкование термина «синергетика» предложил немецкий ученый Герман Хакен, один из «отцов» междисциплинарного нелинейного подхода и теории развития сложных систем. Термин утвердил себя в области физики в конце 60-х, затем осваивался гуманитариями. Современную его трактовку можно свести к следующему:

– Синергетика – фундаментальное направление научного мышления, имеющее *междисциплинарный характер* и объединяющее естественно-научное и гуманитарное знание.

– Это теоретическая основа естественных и гуманитарных наук, связанная с идеями системности, нелинейности, нестабильности и способности систем к саморазвитию [11, с. 98].

В монографиии Т.И. Домброван «Язык в контексте синергетики» (2013) статус синергетики в современной научной литературе определяется почти двадцатью позициями. Органичными для литературоведов можно считать: а) «новое научное направление»; б) новый стиль научного мышления»; в) «картина мира»; г) «дискурс науки эпохи постмодернизма» [6, с. 30–32]. Как бы там ни было, синергетический подход к объекту изучения означает осознание его позиции в неустойчивом мире как открытой сверхсложной системе, способной к саморегулированию. Произведения, созданные в нестабильное время, содержанием и особенно формой будут отражать эти процессы.

Итак, синергетика (от греч. «совместнодействие») занимается проблемами кризиса, хаоса и самоорганизации материи, то есть теми процессами, которые с особой наглядностью демонстрируют себя в периоды утраты постоянства и являет собой фазовые переходы от стабильности к непостоянству и наоборот. Синергетика исследует процессы формирования «нового порядка из хаоса» и, как следствие, переориентирования. Бельгийский ученый русского происхождения И. Пригожин, развивая и углубляя идеи Г. Хакена, сформулировал ряд понятий, связанных с процессами нестабильности и саморегулирования. Его открытие вошло в обиход как фундаментальное явление постнеклассического периода развития точных, естественных и гуманитарных наук. Основной ряд понятий, связанный с синергетикой, можно представить так:

– ***Нестабильность*** (кризис-хаос-переходность): неустойчивость времени, неравновесность систем.

– ***Нелинейность*** процессов, предполагающая многовариантность эволюции и возможность неожиданной изменений темпа и направления процессов эволюционирования.

– ***Колебательный*** (диссипативный, диссипирующий) контур, обозначающий вибрацию и неустойчивость в развитии той или иной части материи.

– ***Самоорганизация,*** или спонтанное упорядочение элементов системы в моменты фазовых переходов от порядка к хаосу и наоборот.

– ***Бифуркация, флуктуация, аттракция*** как понятия, обозначающие фазы существования хаоса и порядка.

– ***Эмерджентность*** (динамическая иерархичность): элемент системы, проявляющий себя скачкообразным вектором движения. Своего рода моментальный и недолговечный «порядок», вытекающий из разрушения какой-то глубинной подсистемы.

– ***Границы хаоса и порядка,*** обозначающие точки колебания (кризис – хаос; хаос – порядок).

– ***Фракталы (фрактали).*** Главный конструкт синергетики, утверждающий позитив хаоса. Это «часть», «осколок», возникающий из целого в процессе хаотических перемещений по принципу «самоподобия».

И. Пригожин и его многочисленные последователи достигли многого: его нетрадиционное теоретизирование в области хаоса и нестабильности дает хорошие результаты – рассмотрены и обобщены процессы нелинейной динамики, происходящие в хаосе; предложена система понятий, связанных с нелинейным течением времени (эволюция и коэволюция); уже сказано о нелинейной природе связей между прошлым, настоящим и будущим. Но наиболее важным аспектом исследований нестабильности представляются выводы о природе хаоса, которые мы приводим ниже:

– «Хаос изначален. Таковы уж вещи по природе, что их поведение пронизано случайностями, спонтанно, в значительной мере непредсказуемо, хаотично».

– Даже в мифологии хаос похож на бездну и разверзнутую пропасть, «изначальную темноту, глубинную нерасчлененность и недифференцированность».

– «Хаос многолик. Он может выступать не только как нечто разрушающее, угрожающее, связанное болезнью, преступлением, стихийным бедствием, но и как нечто конструктивное для жизни и творчества. Эту амбивалентную – созидательную и разрушительную – природу хаоса раскрывает, в частности, А.Ф. Лосев…»

– «Хаос – это «виртуальный мир, мир кишащих потенций, бездна потаенных возможностей мира» [14, с. 147–148].

Итак, синергетика считает своей задачей создание модели мировидения на основе философии общей нестабильности и саморегулирования элементов материи в пространстве Вселенной. Материя может быть разной – как физической, так и художественной. Защищая право гуманитариев пользоваться выводами данной отрасли знаний, заметим, что Г. Хакен настаивал на том, что синергетика – это *междисциплинарное* поле, в рамках которого исследуются системы, состоящие из большого числа элементов [28, с. 296–297].

Утешительным фактором для современного человека, уставшего от ощущения кризиса-хаоса-смены общественно- и человечески- значимых параметров бытия, является осознание границ хаоса и порядка. В 90-е гк. об этом, стремясь отметить положительное в жизни своих современников, писал Л.Г. Андреев. Он утверждал: на «переходе», «на границах» с особенной силой проявляют себя формирующиеся перспективные качества, превосходящие лабильность цивилизованных и устоявшихся систем [23]. Именно над этой проблемой успешно работал авторский коллектив В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе [10]. В подобные времена, говорят только что названные исследователи, параметрами *порядка* в культуре, в литературе и вообще в искусствах способны выступить константы национальной концептосферы. Обратившись к работам Ю.С. Степанова – исследователя, который видел в концептах «сгусток культуры в сознании человека», а также «то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»; который предупреждал о том, что «тонкая пленка цивилизации» [27] не может воспрепятствовать глобальному хаосу, названные авторы пришли к важным для нас выводам. Каким?

В наибольшей степени, утверждают они, неустойчивости подвержены «подсистемы», олицетворяющие собой потребителей артефактов – то есть людей, утративших ориентиры и частично (или полностью) «потерявших себя». Поглотившая всё противоречивая и разнородная информация, характерная для периодов рубежа и перехода, провоцирует недоверие и волнообразное отрицание. Но в это же время представители «тонкого слоя цивилизации», диссипируя вместе со временем и противопоставляя сиюминутным лозунгам ментально выношенные положительные концепты бытия, все-таки способны увидеть и познать процесс самоорганизации, саморегулирования бушующей материи. Они могут выстоять.

В этот момент о своей важности и заявляет момент *эмерджентности*. Эмерджентное свойство выявляет себя в «скачкообразном» возникновении новых (чаще всего сиюминутных) систем в ходе саморегулирования и саморазвития. Вот эта способность «перенастраиваться» и важна в современной литературе, демонстрирующей непостоянство и переходность как состояние. Размышляя об этом, В.Г. Зинченко цитировал сербского постмодерниста М. Павича, который в интервью журналу «Voyage» (март 2002) подчеркивал, что современная литература должна уметь «перенастраиваться», так как она находится в поиске новых средств отражения (изменяется мир – должны изменяться способы его отраже-

ния) [24]. Это, в итоге, ведет к образованию метажанровых структур, столь характерных для синтеза периодов переходности.

Для литературоведов очень важны вопросы закономерностей литературного процесса, эволюции художника и художественных идей конкретного исторического времени. В ситуации «рубежа» и «перехода» не особую актуальность приобретает фактор случайности. Но, как оказалось, и логически непоследовательные явления, могут иметь свою градацию. Этапы развития хаоса и саморегулирования сегодня определяются терминами *«бифуркация», «флуктуация», «аттракция».* Были предприняты попытки использовать этот терминологический ряд и в литературоведении. Подтверждая сказанное, приведем пример использования синергетической парадигмальной матрицы при анализе художественного текста.

Как представитель искусства переходного времени, А.П. Чехов может прочитываться в контексте теории неравновесных систем. Мир его произведений открыт для широкого истолкования уже потому, что «…в нелинейных ситуациях нестабильности и ветвления путей эволюции человек играет решающую роль *в выборе желаний*» [26, с. 12]. Само построение чеховского произведения (рядоположенность текста, основанная на присутствии лирического подтекста), заставляет говорить о многослойном и открытом его пространстве, а также о возможности неоднозначного восприятия как подтекста, так и финала. Уже этим подтверждается справедливость вывода синергетиков, которые предлагают анализировать только становящийся мир как систему принципиально открытую. Их постулат: «Никто не обладает абсолютной истиной, насколько вообще такое утверждение имеет смысл» [26, с. 20], конечно же, перекликается с чеховским: «Ничего не разберешь на этом свете» [31: Соч.7, с. 140], «Никто не знает настоящей правды» [31: Соч.7, с. 455].

В системе Хакена-Пригожина ***бифуркацей*** определяют момент переориентации и начавшегося дробления старых форм. Это показатель неустойчивости дряхлеющей системы, обозначающий момент ее ветвления. В литературе подобная ситуация давно обозначена словом «распутье». Его природу иллюстрирует добрый молодец, оказавшийся на перекрестке трех дорог и в ситуации выбора неизвестного пути. Подчеркнем, что даже в фольклорных текстах эта ситуация выглядит драматической, и герою все сочувствуют.

В варианте чеховского творчества словом «бифуркация» можно обозначить неожиданные для современников А.П. Чехова «ветвления», которыми отличалось как самое авторское мышление, так и жанрово-стилистическое разрешение его произведений. Он начинал работать в «осколочных изданиях», где от Чехонте-Чехова ждали развлекательных миниатюр, написанных по принципу «летают и пляшут стрекозы» (В.В. Ермилов), а могли получить «Злоумышленника», рассказывающего о непроходимой тупости, рожденной непреодолимой бедностью. Или «Унтера Пришибеева», в иронических тонах повествующего о жажде доносительства как родовой черте русского человека. Ждали сочувствующего рассказа о «маленьком человеке», а читали «Толстого и тонкого» – рассказ о подхалимстве, которое девальвирует душу этого самого «маленького» чиновника. Молодому Чехову подсказывали, что ему нужно заявить о себе «большой вещью» (то есть романом), а получали пейзажно-философскую повесть «Степь», написанную столь оригинально, что огромное количество негодующих и недоумевающих откликов на повесть литературоведам пришлось комментировать почти весь XX век. Если А.П. Чехов писал рассказы-новеллы, признанные позднее шедеврами, то их называли «безыдейными» и указывали на отсутствие «положительного» героя; если столичный петербургский театр ставил «Чайку», то следовал провал; если Л.Н. Толстой читал «Три сестры», то, не выдержав, писал ее автору недовольное письмо и давал советы, как исправить действие. Всё так, говорят синергетики, но закономерность состоит в том, что в «открытом тексте», созданном в нестабильное время, всегда присутствует «конец определенности» [30, с. 17]. С одной стороны, это означает отказ от традиции (что в большом искусстве выглядит кощунством), а с другой – указывает на жизнеспособность искусства, возможность коррекции и художественного переориентирования, заложенной в нем.

Флуктуация. Она имеет отношение к микрокосму повествования и отвечает за выбор той жизнеспособной ветви, которая возникает после точки бифуркации (то есть начала ветвления традиционной системы). Синергетики в этом случае говорят о «мгновенном откло-

нении от среднестатистической нормы». В литературоведении это означает «мельчание» жанров, «девальвирование» старых принципов письма, отказ от традиции. Наступает момент «всеобщей усредненности» и очевидного «торжества серости». Потом, как бы нечаянно, начинается отклонение от среднестатистического канона. Причем, в противоположных направлениях. Одни ищут способ обрести новый вектор элитарного художественного мышления, другие – начинают активно обслуживать «среднего читателя». Таким образом, флуктуация – явление разновекторное. С одной стороны отклонение от «средней нормы» может привести к созданию шедевров, олицетворяющих собой время смены художественных парадигм и жизненных ценностей. А с другой – «средний слой искусства» может девальвировать и стать тривиальным, олицетворяющим собой «массовое чтение».

А.П. Чехов, воспринимаемый нами писателем переходной поры, в противоположность своим литературным спутникам оказался способным предложить читателю неожиданные рассказы, повести и драмы, определяемые сейчас *как* ***фракталы (фрактали***). Почему так случилось? Во-первых, в его произведениях соблюден принцип *комулятивности* – то есть способности накапливать позитивные элементы прошлого опыта, не отбрасывая традицию, а подчиняя ее запросам нового времени. Во-вторых, этот автор, попав в ситуацию нестабильности, или, как говорят синергетики, вынужденный «подчиниться колебаниям», даже формой повествования отразил неоднозначность времени. Концептом произведений А.П. Чехова стала формула открытого финала и напряженного поиска героем своего места в изменяющемся мире. Причем совершая ошибки и отказываясь от многих идеалов прошлого. Часто решения чеховских героев казались странными: учитель Никитин порывался бежать от любимой Манюси и «нештукатуренного дома», ставшего семейным очагом. Мисаил Полознев ценой собственной жизни был вынужден подтвердить, что только незаконнорожденная племянница, оставленная ему умершей сестрой, может составить праведный смысл его жизни. Лаевский пришел к «поискам правды» только после того, как изверился в прошлых своих героях (например, в Печорине). Доктор Астров сажал деревья; сестры Прозоровы хотели видеть Москву архетипом счастья; семья Гаевых-Раневских, отправляясь «в никуда», грезила вишневым садом и т. д. Только что названных героев *можно было* назвать «ноющими и тоскующими», но дело в том, что человек, оказавшись в гуще перемен и на пороге нового, растерян и, по мысли А.П. Чехова, не может не вызывать сочувствия. Мудрым и простым было его решение: музыка вечности входила в тексты и становилась камертоном происходящего. Ее тональность была неизменно элегической – а как еще может осознавать себя человек, утратив опоры прошлого и вынужденный искать гармонию в хронотопе распутья?

Аттракция. Этим словом определяется процесс стягивания, склеивания компонентов в малопредсказуемых вариантах. Периоды переходности, какими бы они ни были – большими или малыми – всегда богаты эклектическими сращениями. В системе синергетики аттрактор – это своего рода «цель», «направленность» поведения нелинейных, логически не прогнозируемых движений; в общем, – тот момент первичного созидания, на который нацелен «человек растерянный» и художник, оказавшийся в ситуации глобальной переориентации. Момент аттракции может демонстрировать так называемые «промежуточные» или «спонтанные» формы порядка, а может – фракталы (фрактали). В нашем варианте это явления, например, художественной культуры, которые воспринимаются потом как ключевые, поворотные моменты в жизни автора, оказавшегося в ситуации распутья, но создавшего нетривиальные формы произведений. И снова пример из творческой биографии А.П. Чехова: между Чеховым-юмористом и Чеховым-прозаиком конца 1890 – начала 1900-х пролегли годы спонтанной эвристичности, когда, как казалось, неожиданно рождались образцы необычной для современников лиризованной прозы А.П. Чехова. Это случилось во II пол. 80-х – этот период в биографии писателя уже давно назван «переломным».

Как показал И. Пригожин, процессы бифуркации, флуктуации, аттракции подвержены закономерности, которую определяет чередование позиций рассеивания и промежуточного порядка. Когда последний начинает демонстрировать способность к длительной устойчивости, тогда и наступает момент перелома; в этом случае «спонтанный порядок» уступает место «устойчивому равновесию». Вот в такой период и моделируется новый тип познания мира на новом витке его развития. В искусстве «устойчивое равновесие» прогно-

зирует появление новых эстетических систем, которые у современников вызывают неоднозначные чувства – от неприятия до восхищения. В то же время в художественной культуре переходного времени всегда присутствует пласт, восходящий к уже оформившейся традиции, которая еще вчера казалась незыблемой, но сегодня ведет себя иначе – вдруг оказывается, что старые формы искусства ищут способы своего обновления.

Человек в ситуации нестабильности. В подобные периоды он ощущает «турбулентные вихри коловращения» (Д.В. Затонский). К тому же хаос обостряет «границы чувств» (эмоций и страстей), вблизи которых поведение человека становится «нелогичным» и «неадекватным». Не поддержанный привычной логикой жизненных ценностей, человек полагается на случайность.

Главной фигурой периодов нестабильности и перехода из одной системы мировидения в иную становится ***«человек растерянный»,*** подверженный фактору *«неустойчивого сознания».* В это время, утверждает И.А. Евин, – «синергетика мозга базируется на идее параллельной обработки (информации)» [7, с. 309]. Подтверждение этому находим и в работах И. Пригожина и Г. Хакена: они не раз отмечали, что в ситуации переходности человек начинает воспринимать происходящее как череду изменяющихся, повторяющихся и самоорганизующихся явлений, а все его «поведенческие функции описываются как неравновесные фазовые переходы» [28, с. 309]. Естественно, что в такой ситуации усиливается чувство порога и «критического состояния», естественно, что все происходящее воспринимается в свете неожиданных контрастов.

Путеводителем в поиске себя, предпринимаемом «человеком растерянным», оказывается уже не столько сознание, сколько подсознание. Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов утверждают, что «человек нестабильный» утрачивает чувство «единственного темпомира», и накопление энергии, чреватой взрывом, становится его повседневной реальностью. Развивая эту идею, Н.А. Герасимова отмечает: в таком состоянии обостряется процесс «самовсплывания знаков памяти» и «невозможности диалога» [4].

«Следы памяти». В названной ситуации «коловращения» человек постоянно возвращается на структуру-аттрактор (то есть он живет в состоянии постоянного ветвления и неустойчивости). Закономерно поэтому, что «непроявленное», то есть следы прежних событий-поступков-настроений-обид, вновь всплывает и становится «проявленным»: «Свернутое и глубоко скрытое развертывается и выходит на поверхность» [13, с. 144]. Естественно, что при таком положении дел человек чувствует себя неуютно, он уходит от решений, а потому и отчаивается.

Подсознание. Как отмечают исследователи, многим кажется, что «ушедшее в подсознание» никак «не влияет на сознательную жизнь человека», но на самом деле, «колебания, ставшие сутью жизни, искривляют и эти представления» [13, с. 141]. В связи с этим можно сказать, что коррекция давно увиденного, исходя из опыта сегодняшнего дня, происходит по принципу *«самовсплывания структур памяти»* [13, с. 140–144]. В этой ситуации заявляет о себе «смежное» сосуществование структур, которые «как бы живут в разных темпомирах» [13, с. 140]. В общем, они существуют, «не чувствуя» друг друга [13, с. 140]. И если даже человек попадает в ситуацию, когда он вынужден сочетать давно ушедшее и сиюминутное, то констатация факта «темпомиры разные» неизбежна [13, с. 140].

Итак, хаос разрушителен. Нестабильность – коловращение – диссипация рождают вихревые потоки, в которых трудно удержаться без очевидных потерь. Они лишают человека линейной перспективы и затрудняют ориентирование во времени и пространстве. В такие периоды формируется только сиюминутный, спонтанный, но самоорганизующийся «порядок из хаоса». Конечно, хаос не располагает к созиданию, но он подталкивает к поиску и эксперименту. Он предельно обостряет отрицание, но, тем не менее, не лишает человека права на новый виток узнавания мира.

Нестабильное время формирует «человека растерянного». Отсутствие однозначной правды и «недоконченные идеи», сопряженные с отчаянием и непониманием момента, становятся его судьбой. Особенно драматическими оказываются судьбы незаурядных личностей, так как «следы памяти», связанные с положительным опытом прошлого, долго довлеют над ними и мешают «подстраиваться» и «пристраиваться». Но и в этой ситуации обя-

зательно находятся люди, способные осознать свое время и выработать стратегию обновления.

Конечно, сохранение личностного начала даровано не всем и не каждому. Но оно дано тем, кто понимает: «тонкая ткань культуры» способна удержать душу в рамках вечных ценностей человеческой жизни. В общем, нестабильное время, оказывается, требует и от самых лучших и подготовленных к переменам корректировать порывы и жажду самореализации; оно ориентирует человека на смирение и способность обрести себя в «тихом подвиге». Такое время не только корректирует личность, но и укрепляет самосознание; оно не только демонстрирует и отбрасывет «человеческую шелуху», но и поддерживает тех, кто способен на дальнейшее созидание.

Список использованных источников

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – 176 с.

2. Вертгеймер М. Продуктивное мышление [пер. с англ. / общ. ред. С.Ф. Горбова и В.П. Зинченко] / М. Вертгеймер. – М.: Прогресс, 1987. – 336 с.

3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – 428 с.

4. Герасимова Н.А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования / Н.А. Герасимова // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 126–142.

5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т., 2013. – 548 с.

6. Домброван Т.И. Язык в контексте синергетики: монография / Т.И. Домброван. – Одесса: КП ОГТ, 2013. – 346 с.

7. Есин И.А. Принципы функционирования мозга и синергетика искусства / И.А. Есин // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 307–321.

8. Затонский Д.С. Постмодернизм в историческом интерьере / Д.С. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 194–195.

9. Заярная И.С. Необарокко в русской поэзии второй половины ХХ столетия: динамика эстетических систем: учебн. пос. / И.С. Заярная. – К.: Логос, 2009. – 224 с.

10. Зинченко В.Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме: учеб. пос. / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 224 с.

11. Зинченко В.Г. Словарь по межкультурной коммуникации. Понятия и персоналии / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе, Г.П. Рябов. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 136 с.

12. Ильинская Н.И. Религиозно-философские искания, концептосфера, типология: монография / Н.И. Ильинская. – Херсон: Айлант, 2005. – 468 с.

13. Князева Е.Н. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – СПб.: Алетейя, 2002. – 414 с.

14. Князева Е.Н. Синергетика. Нелинейность времени и ландшафты коэволюции / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – М.: КомКнига, 2007. – 272 с.

15. Кондратьев Н.Д. Большие циклы конъюнктуры и теория предвидения. Избранные труды / Н.Д. Кондратьев. – М.: Экономика, 2002. – 767 с.

16. Кривцун О.А. Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблемы идентификации / О.А. Кривцун // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 17–39.

17. Кривцун О.А. Эстетика / О.А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.

18. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950–990-е годы: учеб. пособие [для студ. высш. учеб. заведений] / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий: в 2 т. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 688 с.

19. Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Н.Л. Лейдерман // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 3–41. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/ voplit/2002/4/lei.html

20. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман // Семиосфера: Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 12–149.

21. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов ХХ века: монография / А.Ю. Мережинская. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

22. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература: учебник / А.Ю. Мережинская. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2007 – 335 с.

23. На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности: сб. науч. раб. / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Экон, 2000. – 256 с.

24. Павич М. Горячая картошка от Милорада Павича, или Краткая история человечества [Электронный ресурс] / Милорад Павич. – Режим доступа: http://www.pavic.ru/place-ar-name-379/

25. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): монография / В.И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.

26. Синергетическая парадигма. Вып. 2. Нелинейное мышление в науке и искусстве: [Отв. ред. В. А. Копцик]. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.

27. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю.С. Степанов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.

28. Хакен Г. Синергетика и некоторые ее применения в психологии [Пер. Е.Н. Князевой] / Г. Хакен // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 296–309.

29. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 437 с.

30. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н.А. Хренов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

31. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: в 12-ти т. Сочинения: в 18-ти т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983.

32. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 425–467.

33. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М.Н. Эпштейн – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

Роботу присвячено теоретичному осмисленню актуальної сьогодні проблеми перехідного художнього мислення. Показано традиційний літературознавчий та синергетичний до неї підходи. Матеріалом дослідження став літературний процес кінця XIX початку XX, а також кінця XX початку XXI ст.

Ключові слова: перехідність, синтетизм, синергетична парадигма, криза-хаос-самоврегулювання матерії.

The article is devoted to theoretical judgement actual today problem of transitive art thinking. Traditional literary and synergetic approaches to it are shown. A material of research became literary process of the end XIX of the beginning XX, as well as the end XX of the beginning of XXI centuries.

Key words: transitivity, synthetism, synergetic paradigm, crisis-chaos-self-regulation of a matter.

Одержано 21.10.2014.

УДК 821.222

Х.У. ХАКГУФАХР,
кандидат филологических наук,
докторант Института рукописей имени М. Физули
Национальной академии наук Азербайджана (Баку)

К ПРОБЛЕМЕ ЗАРОЖДЕНИЯ В ИРАНЕ ИНДИЙСКО-ИСФАГАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

Проблема зарождения индийско-исфаганского художественного стиля и характер этого процесса отражены в истории литературоведения. Вместе с тем среди исследователей нет единодушия относительно первых художественных произведений, написанных в этом стиле. Исследование показало, что у каждого стиля есть характерные черты, которые с особой выразительностью проявляются в произведениях того или иного автора. Однако это не дает основания считать того или иного автора единственным творцом какого-либо стиля. Это относится и к указанному стилю.

Ключевые слова: художественный стиль, иранская литература, индийский стиль, творчество, Хагани, Баба Фегани.

Прежде всего создается впечатление, что период зарождения этого стиля более близок к современности, нежели прочие стили. Именно поэтому мы можем обладать относительно его истории развития более обширной информацией. Однако в действительности это далеко не так. В этом стиле больше неопределенностей и сложности в становлении, нежели в других стилях. Отметим, что на сегодняшний день мы обладаем более точной информацией о хорасанском и иракском стилях, нежели индийско-исфаганском. Основная причина в том, что иранские исследователи не совсем согласны с концептуальными основами в теории данного стиля или не принимают его в целом.

В итоге получилось так, что данный стиль исследовали малое число литературоведов, потому системность и глубина исследований здесь явно недостаточная [13, с. 14].

Отдельно существует также и чисто индийский стиль, относительно которого проведен достаточно глубокий анализ. Здесь, прежде всего, необходимо уделить внимание процессу формирования с IX в. внутри иракского стиля нового, индийского, изменениям, которые свидетельствовали об эволюции его. Ряд исследователей, в том числе Геп, Браун, д-р Сафа, Гусейн Хатиби и др. считают, что этот стиль начал свое существование после смерти Джами (1414–1492). Впоследствии этот стиль был усовершенствован и успешно развивался.

Анализ научных источников показывает разнообразие подходов и точек зрения относительно данного стиля. Можно выделить четыре разных направления исследований данного языкового явления:

а) исследователи, считающие данный стиль естественным развитием персидского стихосложения в его исфаганском варианте.

После Хафиза в поэзии господствовало подражание, стереотипы в языке стиха и его содержимом. Это единогласно подчеркивают все исследователи. Подражание было широко распространено до формирования школы реализма и становления индийского стиля в художественной литературе. В таком случае естественно, что поиск выхода из сложившегося положения овладел умами поэтов и литературоведов. Желание уйти от подражатель-

© *Х.У. Хакгуфахр, 2014*

ства стало основным фактором грядущих изменений в персидской поэзии. Среди ведущих исследователей, стоящих на данной позиции, следует выделить доктора Шафии Кадкани. Он подчеркивал, что «индийский стиль был естественной попыткой уйти от подражательства в период Теймуридов» [7, с. 16].

Шафии Кадкани, защищающий в персидской поэзии естественный принцип бегства от подражательства, считал, что первыми вступили на путь самобытности в творчестве именно Хагани и Анвари. Он писал, что «Стихи Биделя (поэт, представитель индийского стиля) являются естественным следствием влияния творчества Санаи, а в некоторых отношениях также и последствием реформ, проводимых в поэзии Хагани и Анвари» [8, с. 16].

Амири Фирузкухи так пишет во введении к сборнику (дивану) Саиби: «индийский стиль является следствием естественного развития словесного творчества, желания использовать различное содержание слов и терминов, выявить необычные смыслы и выражения. В этом стиле творческое воображение поэта может уйти на необычайную глубину мысли и рассуждений, к страсти найти еще не открытые тайные смыслы, к желанию искусно использовать рациональное и эмоциональное многообразие содержания, чтобы выйти за рамки традиций, чтобы использовать в стихотворчестве много различных настроений и эмоций, создавая при этом нечто необычное, чтобы оттачивать слова и выражения, уделяя при этом внимание полисемии; все это было фактически продолжением и совершенствованием предыдущего стиля» [11, с. 18]. В своей статье «Исфаганский стиль в персидской поэзии» Насиреддин шах Гусейни пишет, что «древнеиранский стиль окончательно получил свое становление после формирования иракского стиля. Этот стиль правильно именовать исфаганским, но не индийским. Ведь в данном стиле писали и творили в Иране сефевидские поэты, писатели, представители других территорий страны; это факт» [6, с. 13].

б) предпочитают именовать стиль индийским.

В отличие от Сируса Шамиса, Куламрза Сотудэ подчеркивает, что подавляющее большинство древних и современных исследователей персидского языка считают этот стиль индийским.

Причиной тому называют то, что этот стиль зародился, получил развитие и свое продолжение на территории Индии, то, что самые яркие, талантливые представители этого стиля жили и творили в Индии. В период, когда в персидской поэзии этот стиль был широко представлен, к нему обращались и многие представители иранской поэзии на территории страны. В то время как среди поэтов, писавших в индийском стиле, были поэты, никогда не покидавшие пределы Индии и, наоборот, не покидавшие пределы Ирана, все же были некоторые представители поэзии, покинувшие Иран и жившие и творившие в Индии [15, с. 4].

г) исследователи, считающие, что индийский (исфаганский) стиль возник в результате развития социальной среды и ряда факторов, т.е. является историческим процессом на основе синтеза иранской и индийской эстетической мысли.

Индийский стиль был широко распространен в Иране и Индии. Отсюда многие исследователи сделали вывод о том, что возникновению его способствовала среда и ряд социальных факторов. Шемс Лянгаруди считает, что индийский стиль сформировался непосредственно в Иране и связан со стремительным ростом городов в период Сефевидов: «Индийский стиль не является чисто индийским или чисто иранским явлением. Эта литературная школа возникла в процессе исторического развития под влиянием персидской литературы и индийского изобразительного искусства. Здесь произошел синтез этих двух форм искусства. Исторические обстоятельства сефевидского правления, а именно: внутренние проблемы, формирование в Индии новой социальной среды в виде ускоренного строительства городов и проч. привели к формированию указанной школы именно в этот период» [14, с. 64].

Шемс Лянгаруди считает, исходя из принципа синтеза указаных процессов, что «Баба Фагани, хотя и не является основателем указанного стиля, тем не менее есть первая искра этого стиля, его сияние и первый представитель. Его творчество в конечном счете завершилось формированием индийского стиля» [там же]. Лянгаруди подчеркивает, что прогресс в

данном литературном стиле, его развитие было обеспечено стараниями таких исследователей и поэтов, как Урфи, Назири, Келим и Саиб.

д) исследователи, связывающие индийский стиль только со средой и общественными факторами, что видно из творчества ряда поэтов и писателей.

Указанные исследователи считают, что индийский стиль является производным от классической персидской поэзии в виде ответвления, стебля. Основным доводом в пользу данного утверждения является то, что особенности индийского стиля имеют место и в классическом стихосложении. Согласно их мнению, основателями и основными представителями индийского стиля являются следующие поэты:

Хагани. Этот знаменитый поэт из Ширвана (Северный Азербайджан) жил намного раньше периода зарождения индийского стиля, однако он также является его представителем. Исследователь Али Дести так обосновывает свою мысль: «рассматривая сборник поэзии Хагани, можно прийти к выводу о том, что первым создателем знаменитого индийского стиля в истории литературы является именно Хагани» [3, с. 45].

Хафиз: следующим знаменитым представителем индийского стиля в поэзии считается именно он, Хафиз Ширази. Иногда это утверждение считают связанным с тем, что Саиб очень благоволил к Хафизу. На основе всего лишь одного бейта (двустишия) Саиб стремится доказать, что Хафиз творил именно в индийском стиле:

به فکر صائب از آن می کنند رغبت خلق / که یاد میدهد از طرز حافظ شیراز

Саиба мнение народ поддержит потому,
Что учит он их стилю Ширази [16, с. 351].

В некоторых моментах стихи Хафиза отличаются специфическими особенностями, не соответствующими поэтическому языку персидского языка. это и есть доказательство вышеотмеченного утверждения. Об этом исследователи пишут, что «в действительности он (Хафиз), выйдя раньше Фегани, Келима, Назири и Саиба из окружения литераторов и ученых, донес всю прелесть газелей посетителям меджлисов, служителям культа и воинам» [4, с. 282].

Баба Фегани многими исследователями считается основателем этого нового стиля. Доктор Гемер Ариян также относится к числу тех, кто относит Баба Фегана к основателю индийского стиля:

«Первая реакция на иракский стиль последовала со стороны Баба Фегани. Он не владел научными тонкостями, занимался изготовлением ножей. Его стиль был народным, который был присущ простым людям, он привнес в газели народное воображение и выражения» [2, с. 263].

Доктор Зерринкюб так пишет об этом: «Впоследствии в газелях привился стиль, который назывался реалистическим и который считался провозвестником индийского стиля. Стихи Фегани стали источником подражания в период династии Сефевидов, и поэты стали больше предпочитать именно эту форму. Простой невзыскательный стиль Фегани и тонкость воображения оказали значительное влияние на последующие поколения представителей художественного пера» [5, с. 100].

Исследователи также отмечают, что «Фегани, который считался одним из ведущих поэтов X столетия, зажег новый факел поэзии. Впоследствии этот стиль был назван индийским. Именно поэтому Фегани, безусловно, можно считать основателем этого стиля» [12, с. 414]. Исследователь Сефа фактически в своих исследованиях представил основателем индийского стиля уже Хадже Гусейна Сенаи. Так, в пятом томе своих произведений он пишет: «Это был первый человек, который начал писать в новом стиле и положил конец классическому» [531/1 همان، ج 5، بخش].

Эту же мысль, но более осторожно высказывает Шебли Нёмани: «Особенности, свойственные индийскому поэтическому стилю, проявляются в творчестве Фегани на среднем уровне. Вместе с тем не стоит забывать, что отмеченные особенности свойственны также Юрфи Ширази, Назири Нишапури, Шарафу Газвини и т. д.» [17, с. 23].

Считается также, что «все стараются найти основы индийского поэтического стиля в творчестве поэтов-классиков. Однако ни один из них не является творцом индийского сти-

ля в чистом виде. В лучшем случае их всех вместе в равной степени можно считать основателями указанного стиля» [9, с. 26].

Самая большая проблема в указанном вопросе – это односторонний подход в ее рассмотрении. Нет единого подхода в оценке творчества поэтов с точки зрения принадлежности к тому или иному стилю. Еще проблема в том, что однозначно нельзя отнести творчество, к примеру, Хагани к тому или иному стилю, поскольку он творил в самых разнообразных их проявлениях. Здесь мы встречаем то мощь и решимость, свойственные хорасанскому стилю, то точность и нежность, размышления, текучесть воображения, присущие иракскому стилю, то неожиданные переходы и смыслы, свойственные исфаганскому стилю [1, с. 106].

Отмечается, что «если даже поверить, что происхождение индийского стиля следует искать в произведениях поэтов-классиков, то тогда следует согласиться также и с тем, что этот обширный и многообразный в своих проявлениях стиль нельзя относить к творчеству лишь одного поэта, т. е. считать его детищем. Поэты, творившие в индийском художественном стиле, использовали некоторые элементы творчества предыдущих авторов, однако и создавали новые. Об этом в статье «Индийский стиль и его проповедники» отмечается, что в некоторых моментах роль отдельных поэтов следует оценивать следующим образом:

а) в сфере языка Баба Фегани сыграл определяющую роль в формировании персидского языка, как простого наречия, так и общенародного;

б) поиск неординарных смыслов у Хагани и Анвери превратился в стимул вдохновения и новых достижений;

в) что же касается прочих характеристик, к примеру, таких, как уравнение и числовая зависимость, то следует отметить, что до формирования указанного художественного стиля подобное не было замечено в творчестве его представителей. Отмеченные черты в их творчестве стали стимулом для формирования черт, свойственных уже новому стилю.

Шафии Кядкяни так пишет о первоначальной основе индийского стиля: «те принципиальные различия, которые существуют в подходах к анализу индийского стиля, связаны с началом развития и становления его в творчестве Хагани, а также Фегани, Рудаки, и т. д., что свидетельствует о некоторой поспешности в анализе и исследовании авторов» [8, с. 40].

Относительно вышеизложенного можно сделать следующие выводы. Известно, что в процессе социально-культурных изменений происходит непрерывное становление и формирование нового. Процесс появления на исторической сцене новых литературных стилей не является моментальным или мгновенным. Он постепенно внедряется в сознание людей и в практику. Именно поэтому нет никаких оснований считать какого-либо поэта или писателя основателем целого стиля. Естественно, что у каждого стиля есть характерные черты, которые с особой выразительностью проявляются в произведениях того или иного автора. Однако это не дает основания считать того или иного автора единственным творцом какого-либо стиля. В целом Баба Фегани не является непосредственно создателем индийского стиля. Он был просто одним из первых провозвестников и представителей этого стиля, сыграв своеобразную роль в истории литературно-художественных стилей. Результаты, полученные при этом, уже принадлежат истории.

Список использованных источников

1. احمد سلطانی؛ منیره، 1377،قصیده فنی و تصویرآفرینی خاقانی شروانی؛ تهران،کیهان.
2. آریان،قمر، 1352 ، ویژگی‌ها و منشاء پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحول شعر فارسی، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی مشهد،س9،ش2.
3. دشتی،علی؛ 1381 ، خاقانی شاعری دیرآشنا؛تهران، امیرکبیر.
4. زرین کوب؛ عبدالحسین، 1372 : با کاروان حله،تهران،انتشارات علمی.
5. زرین‌کوب،عبدالحسین،1367، سیری در شعر فارسی، تهران:نوین.
6. شاه‌حسینی،ناصرالدّین: 1350،سبک اصفهانی در شعر فارسی،مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات،ش18.
7. شفیعی کدکنی ، محمدرضا ،1368، شاعر آینه‌ها، چ دوم، تهران، آگاه.
8. شفیعی کدکنی ؛محمدرضا، 1384 : شاعر آینه‌ها؛ چ چهارم، تهران، آگاه.

9. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، 1378، ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، تهران، نشر نی.
10. شمیسا،سیروس، 1386، سیر غزل درشعرفارسی ،چ7 ، تهران،نشرعلم.
11. صائب،1345، دیوان، مقدمه امیری فیروزکوهی،تهران، چاپ انجمن آثار علمی.
12. صفا، ذبیح‌الله: 1382، تاریخ ادبیات ایران، ج چهارم، تهران، انتشارات فردوس،
13. غنی‌پورملکشاه، احمد: تابستان 1387 ،سبک هندی و مدعیان پیشوایی آن، فصلنامه پژوهش‌های ادبی،سال5، شماره 20
14. لنگرودی: شمس،1367 ، گردباد شور جنون، چ دوم، تهران: چشمه.
15. مرسلین،محمد،1338،محمد طالب آملی،شرح حال و آثار او؛ پایان‌نامه دوره‌ی دکترا،دانشگاه تهران،کتابخانه‌ی دانشکده‌ی ادبیات‌وعلوم انسانی.
16. مؤتمن: زین‌العابدین، 1352، تحوّل شعر فارسی، تهران، طهوری.
17. نعمانی، شبلی ، 1334، شعرالعجم، ترجمه‌ی سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی،تهران،ابن‌سینا،5جلد،ج سوم.

Проблема зародження індійсько-ісфаганського художнього стилю і характер цього процесу відображено в історії літературознавства. Разом з тим серед дослідників немає одностайності щодо перших художніх творів, написаних у цьому стилі. Дослідження показало, що у кожного стилю є характерні риси, які з особливою виразністю проявляються в творах того чи іншого автора. Однак це не дає підстави вважати того чи іншого автора єдиним творцем якого-небудь стилю. Це стосується і зазначеного стилю.

Ключові слова: художній стиль, іранська література, індійський стиль, творчість, Хагані, Баба Фегані.

The problem of origin of the Indo-Isfahan art style and character of this process is reflected in the history of literary criticism. However, there is no general consensus on the first literary works written in this style. The study found that each style has characteristics that are manifested with particular clarity in the works of an author. However, this does not give reason to believe this or that author only the creator of a style. This also applies to the specified style.

Key words: art style, Iranian literature, Indian style, creativity, Hagani Baba Fegani.

Одержано 21.10.2014.

НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 811.29:821:177.61

В.Е. ТУРЕНКО,
кандидат філософських наук (м. Київ)

КОНЦЕПТ ФІЛІА В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ ДОКЛАСИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ФІЛОСОФІЇ

У статті аналізується концепт φιλία у світлі літератури та філософії архаїчної доби давньогрецької культури. Розгляд літературної спадщини цього періоду доводить, що лексемами «філічного словника» позначаються не лише дружні стосунки між особистостями, але й інші прояви любові (подружня любов, любов між богами і людьми). Натомість висвітлення φιλία в докласичній філософії здійснюється не лише в онтологічному, але й також в антропологічному контексті.

Ключові слова: φιλία, ἔρος, дружба, любов, досократики, докласична давньогрецька література, людина.

Давньогрецька мова є унікальним феноменом у світі. Адже її розвиток, еволюція, словник наповнений багатьма поняттями та категоріями, які вплинули на всю європейську філософію та культуру. Одним з таких понять є φιλία. Загальновідомо, що φιλία – давньогрецьке слово, що часто перекладається як «дружба» або «любов», але не має абсолютно точної відповідності в інших мовах. Воно позначає не лише «дружбу», але і «дружність», «тяжіння», «потяг», «любов». Іменник φιλία має своє дієслово (давньогрец. φιλέω) – «дружу», «люблю».

В сучасній науковій літературі є достатня кількість праць, які аналізують концепт φιλία на різних етапах античної традиції. Зокрема їх можна виділити в окремі групи:

I. Аналіз специфіки та особливостей концепту φιλία представлений фундаментальними науковими публікаціями російських та західних вчених Р. Апресяна [1], А. Собла (A. Soble) [21], П. Тілліха [6], П. Флоренського [7], Р. Хайат (R. Hyatt) [15], О. Чанишева [8] та інших. Однак ми не брали до уваги останню, адже хоча й досліджується детально концепт «філії», але фактично не торкається античної традиції (за винятком Стагірита).

II. Герменевтика φιλία в архаїчну добу античності представлена перш за все науковими розвідками таких французьких та англійських дослідників, як Ж. Баладьє [2], Е. Бенвеніст [3], П. Людвіг (P. Ludwig) [18], А. Чрьоуст (A. Chroust) [12] та інших. Однак в останньому дослідженні увагу більше звернено на ерос, тоді як про філію інформація досить побіжна.

III. Розуміння φιλία в платонівському корпусі творів висвітлено такими англомовними дослідниками: Д. Беан (J. Beane) [10], Л. Броуменс (L. Brooymans) [11], Д. Волфсдорф (D. Wolfsdorf) [22], У. Камінс (W. Cummins) [14] тощо.

IV. Висвітлення концепту φιλία у спадщині Аристотеля представлене науковими студіями таких західних вчених: М. Капферберг (M. Kupferberg) [16], Т. Коннолі (T. Connoly) [13], М. Лопез (M. Lopez) [17], А. Нехамас (A. Nexamas) [19], Е. Салім (E. Salim) [20].

Однак незважаючи на велику кількість фундаментальних наукових досліджень, все ж слід відзначити очевидну основну прогалину в них. Наявна лише незначна кількість західних науковців, які висвітлювали φιλία через призму докласичної літератури і філософської спадщини досократиків.

© *В.Е. Туренко, 2014*

В цьому ж дослідженні пропонується вирішення таких завдань:

1) з'ясувати основні конотації φιλία у докласичній літературі (епосі та ліриці);

2) розрізнити та визначити сутність онтологічного та антропологічного аспектів концепту φιλία у фрагментах досократиків.

Φιλία у докласичній літературі

Уперше у докласичній літературі ми зустрічаємо концепт φιλία в епосах Гомера. В «Іліаді» та «Одіссеї» споріднені з ним слова вживаються для позначення саме чуттєвих (інтимних) стосунків: «Тож кожен розсудливий чоловік і порядний дбає про жінку свою і кохає її так же само, як покохав я душею оту, хоч придбав її списом» (ἐπεὶ ὅς τις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρω τὴν αὐτοῦ φιλέει καὶ κήδεται, / ὡς καὶ ἐγὼ τὴν ἐκ θυμοῦ φίλεον δουρικτητήν περ ἐοῦσαν) [Il. IX 341–343][1] та «Й за Одіссеєм, за мужем коханим, там плакала, доки сон їй солодкий на вії звела ясноока Афіна» (κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα φίλον πόσιν, ὄφρα οἱ ὕπνον ἡδὺν ἐπὶ βλεφάροισι βάλε γλαυκῶπις Ἀθήνη) [Od. XVI 450–451]. Проте в гомерівських епосах лексемами «філічного словника» позначаються й інші прояви любові:

1) любов між богами та людьми;

«О, якби так полюбила й тебе ясноока Афіна / Як Одіссеєм славетним дбайливо вона піклувалась / В краї троянськім, де стільки, ахеї, ми горя зазнали, – / Я-бо не бачив, щоб смертного мужа боги так любили, / Як Одіссеєві явно сприяла Паллада Афіна, – / Зволила б так і тебе любити вона й піклуватись. / То не було б уже в них і згадки про те женихання» (εἰ γάρ σ' ὣς ἐθέλοι φιλέειν γλαυκῶπις Ἀθήνη, ὡς τότ' Ὀδυσσῆος περικήδετο κυδαλίμοιο δήμῳ ἔνι Τρώων. ὄθι πάσχομεν ἄλγε' Ἀχαιοί οὐ γάρ πω ἴδον ὧδε θεοὺς ἀναφανδὰ φιλεῦντας, ὡς κείνῳ ἀναφανδὰ παρίστατο Παλλὰς Ἀθήνη· – εἴ σ' οὕτως ἐθέλοι φιλέειν κήδοιτό τε θυμῷ, τῶ κέν τις κείνων γε καὶ ἐκλελάθοιτο γάμοιο) [Od. III, 218–224]. З приводу цього російський дослідник Т. Мякін зазначає, що у відносинах між людьми та богами мова йде про дії божества, яке бере під свою охорону людину, яка була йому до цього зовсім чужою [4, с.17]. Відповідно, для Гомера концепт φιλία означає акт трансформації відносин вищих сил до нижчих, зі стану відчуження до дружніх почуттів між ними.

2) батьківська любов:

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

3) сексуальна подружня любов.

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

У працях Гесіода фактично така ж сама ситуація стосовно конотацій лексем «філічного словника» [Theog. 97–98, 125, 132, 177, 206, 306]. Ми не будемо занурюватись у детальний аналіз семантики та конотацій «філії» та «філічного словника» у давньогрецьких епосах, адже найбільш ґрунтовно це дослідив і проаналізував французький вчений Е. Бенвеніст [3, с. 222–232].

У представників античної лірики також досить цікаво відображені конотації концепту φιλία. Серед багатьох античних ліриків докласичної доби, є доречним, на нашу думку, присвятити увагу саме спадщині Сапфо та Феогніда. Оскільки саме в їх віршах найбільш повно розкриваються лексеми «філічного словника». Слід окремо зупинитися на творчій спадщині поетеси Сапфо. У фрагментах її праць присутні такі конотації:

I) любов до багатства «Я ж полюбляю розкіш – цей блиск мені та красу сонця дав у володіння Ерос» (ἔγω δέ φ φίλημμ` ἀβροσύναν τοῦτο καί μοι τὸ λάμπρον ἔρος... ἀελίω καὶ τὸ κάλον λέλογχεν) [Sapph. fr.58 V 25–26];

II) любов до богів – «Псапфо, дуже полюбила тебе, Афродіту, Кіпрську царівну» (Ψάπφοι σέ φίλης` ἔξοχα καλλίφρονος `Αφροδίτα Κύπρω βασίλη) [Sapph. fr. 65, 5-6 V];

[1]Цитування творів Гомера та Гесіода, а також представників античної лірики здійснюється за загальноприйнятою міжнародною пагінацією.

III) друг-гість: «Якщо ти нам друг, / то займай ліжко з більш молодою» (ἔων φίλοσ ἄμμιν [ἄλλο] λέχοσ ἄρνυσω νεώτερον οὐ) [Sapph. fr.121, 1–2 V];

Таким чином, дієслово φιλειν для Сапфо (незалежно від контексту, весільного чи ні) вживається нерозривно з поняттям, образів друга, або подружки, відповідно до чуттєвого наповнення чи обставини [4, с. 18–19].

Φιλία – і це видно у фрагментах Сапфо – це, перш за все, схильність, прив'язаність, любов, предмет любові, дружба. Φιλία протистоїть μΑσος – ненависті. Так само, як ἔρως, φιλία спонтанна, природна, але, на відміну від першого, φιλία – це схильність, народжена внутрішньою спонукою, душевною прихильністю, почуттям близькості і спільності. На близькість і відкритість почуття φιλία вказує і споріднене слово φίλημα – поцілунок. Ця спільність є цінною сама по собі і тому – самодостатньою. Слово φιλία охоплює і базовані на сильній прихильності відносини, такі як сімейні або любовні стосунки, і звичайне знайомство, і відносини, що були базовані на вигоді. Також ним позначали відносини взаємної користі і довіри, що породжують особливого роду зобов'язання, (зокрема, союзи, що заключають з політичних міркувань), і піднесено-духовні відносини. У більш широкому плані це слово могло позначати відносини спільності або навіть просто співвіднесеності (в просторі або діяльності) [1, с. 28, 30].

Феогнід теж активно користувався цим концептом, але, як і Сапфо, використовував лексеми «філічного словника» лише в антропологічному вимірі:

1) Дружніх відносин – «Або люби мене чистим розумом, або ж відречись та ворогуй, вчинивши сварку» (ἤ με φίλει καθαρὸν θέμενος νόον, ἤ μ' ἀποειπώνἔχθαιρ' ἀμφαδίην νεῖκος ἀειράμενος) [Thgn. 88–89]; «Тільки побачать друзі, що справи у мене кепські, відвернуться, дивитися не бажаючи; а якщо звідки гідне випало, що зрідка буває, – скільки вітань і яка любов!» (Τῶν δὲ φίλων εἰ μέν τις ὁρᾶι μέ τι δειλὸν ἔχοντα, αὐχέν' ἀποστρέψας οὐδ' ἐσορᾶν ἐθέλει·ἢν δέ τί μοί ποθεν ἐσθλόν, ἃ παυράκι γίνεται ἀνδρί, πολλοὺς ἀσπασμοὺς καὶ φιλότητας ἔχω) [Thgn. 856–860].

2) Приязні до городян – «Ні до кого з цих городян довірливо назустріч не йди, чи з приязні або клятви вірної, хоч би Зевса, безсмертних царя, поручителем брав найбільшим, що вірність зберігає» (Ἀστῶν μηδενὶ πιστὸς ἐὼν πόδα τῶνδε πρόβαινε μήθ' ὅρκῳ πίσυνος μήτε φιλημοσύνῃ, μηδ' εἰ Ζῆν' ἐθέλῃ παρέχειν βασιλῆα μέγιστον ἔγγυον ἀθανάτων πιστὰ τιθεῖν ἐθέλων) [Thgn. 283–286].

3) Дружньої любові – «Погано у мене на душі від нашої любові – ненавидіти не можу, як і любити, знаючи, як тяжко одного ненавидіти, як тяжко і любити проти волі» (Ἀργαλέως μοι θυμὸς ἔχει περὶ σῆς φιλότητος οὔτε γὰρ ἐχθαίρειν οὔτε φιλεῖν δύναμαι, γινώσκων χαλεπὸν μέν, ὅταν φίλος ἀνδρὶ γένηται, ἐχθαίρειν, χαλεπὸν δ' οὐκ ἐθέλοντα φιλεῖν) [Thgn. 1091–1094].

4) Любові бога до людини – «Нехай перебуватиму ще в юності і нехай любить мене Феб Аполон» (ἥβης μέτρον ἔχοιμι, φιλοῖ δέ με Φοῖβος Ἀπόλλων)» [Thgn. 1119].

Усі ці конотації φιλία у Феогніда можна звести до висновку, що головний душевний стан – «духовний спокій», внутрішня близькість, взаєморозуміння, що, однак, не означає холодного розрахунку чи сліпої імпульсивної пристрасті. Таким чином, φιλία означає духовну, відкриту любов, яка базується на внутрішній симпатії і виражає поєднання подібних (тоді як ерос – це поєднання і боротьба протилежних принципів). Більш спокійною за природою є φιλία. Іменник φιλία має своїм дієсловом «філео». У такій любові набагато більший спектр значень, ніж у понятті «ерос». Такою любов'ю можна любити багато явищ і предметів: гори, брата, батьків, цінності, вади, речі тощо. Звідси «фактично ерос – похідний від філії, адже з лінгвістичної точки зору останнє – є ширшим поняттям» [8, с. 45].

Два вектори концепту «φιλία»у філософів-досократиків

Для античного світогляду, на перший погляд, здається, що базовим концептом світопорядку та людського буття був ἔρως. Однак, на нашу думку, це не зовсім відповідає дійсності, оскільки концепт φιλία для давніх греків теж займав значне місце для розуміння буття (космології) та відносин між людьми. У фрагментах-досократиків (DK) лише концепт φιλία вживається понад 200 разів. Відповідно, на наш погляд, варто виокремити у спадщині філософів-досократиків два аспекти вживання концепту φιλία: як онтологічний та антропологічний принципи.

Φιλία як онтологічний принцип

За переказами, першим мислителем, який увів термін φιλία для позначення згоди (як між елементами, складовими всього, що у світі, так і міжособистісних відносинах) у всіх можливих значеннях цього слова, був Піфагор. Так, згідно з вченням Піфагора, φιλία об'єднує безсмертних богів і простих людей (через благочестя і служіння людей богам), а в людині φιλία пов'язує його дві частини – тіло і душу, в душі ж – розумну її частину з нерозумною (до цього покликана філософія). В основі зв'язку – φιλία в суспільстві лежать закони; народи з'єднуються, дізнаючись про один одного; в сім'ї чоловік пов'язаний з дружиною і всі домочадців один з одним; в організмі всі його частини з'єднує здоров'я [Gorg. 507e]. Іншими словами, φιλία для Піфагора – це універсальний принцип єднання у всьому: не тільки домочадців, друзів, співгромадян, а й богів і людей, людей і всіх живих істот і, ширше, всіх частин світобудови. Це – принцип, що забезпечує гармонію Космосу [9, с. 136].

Сучасні французькі дослідники зазначають: «грецька мова дуже чітко розрізняє два способи любити: ἔράν та φιλείν. Вона має дієслово, а також цілий термінологічний комплекс для кожного з цих полюсів, які більшість сучасних мов розрізнює тільки за додатковим позначенням. Φιλείν – «любити як друга», «піклуватись» (cherir), «любити щось робити». Це добровільна дія чи діяльність, що розгортається зсередини характеру (етичного) чи позиції (політичної, соціальної); вона визначає стосунки, якщо й не завжди симетричні, то принаймні взаємні та обопільні, коли йдеться про подібність, рівність чи про сумірність. Це прояснює різницю між ἔρος та φιλία чи φιλότης, які в давніх космогоніях є первісними силами; обидва слова найчастіше перекладають як amour – «любов» (напр. Жан Болдак, перекладач Емпедокла). Гесіодів ἔρος «розтрощує члени» (λυσιμελής; Theog. 121) та сприяє переходу від партогенезу в обійми Землі та Неба (137 і далі); у «Поемі» Парменіда [18 B 12 DK] ἔρος змушує розгортатись, розходитись елементарні полярності. Навпаки, Φιλότης (любов) Емпедокла поєднує подібне з подібним, а розбрат, Νείκος, роз'єднує знову [Напр. 21 B 22 DK]» [2, с. 460]. Це наштовхує на думку, що навіть у космологічному контексті ἔρος та φιλία є фактично абсолютно протилежними. На підтвердження цьому видатний західний мислитель П. Тілліх, досліджуючи поняття любові у давньогрецькій мові, зауважує: «Ерос протистоїть філії як якості любові. Ерос являє собою трансперсональний полюс, тоді як філія характеризує особистісний полюс» [6, с. 153]. Фактично ἔρος парменідівський (його сенс та значення в бутті) у емпедоклівській онтології фактично виконує Νείκος. На нашу думку, доцільно було б більш детально зупинитися на розумінні концепту φιλία в Емпедокла.

Перед тим як досліджувати взагалі вчення акрагантського мислителя, варто сказати про його теоретичні джерела. Західний вчений А. Чрьоуст у своїй статті, присвяченій впливу зороастризму на вчення Платона і Аристотеля, приділяє кілька сторінок в цьому ж ключі ранній грецькій філософії. На його думку, відоме твердження Геракліта Ефеського, а саме, що «війна є батьком усього» [22 B53 DK], співвідноситься з вічною боротьбою між Ахурамаздою і Ахріманом, як і твердження Емпедокла, що Любов і Ворожнеча є двома основними принципами або факторами, які керують всесвітом, домінуючи по черзі. Ці два приклади, які можуть бути значно збільшені і розширені, повинні дійсно доводити, що деякі (ранні) грецькі філософи були знайомі з вченням Зороастра більшою чи меншою мірою [10, p. 354–355]. Відповідно до цього можна говорити про східні, а точніше, близькосхідні впливи на дуалістичну космогонію ранніх грецьких філософів.

Натурфілософ Емпедокл розвиває у своїй праці «Про природу» («Περὶ φύσεως») своє вчення про любов таким чином: світ складається не лише з чотирьох стихій, він ще керується всесвітнім законом – двома силами, Любов'ю та Ворожнечею (Φιλία *και Νεῖκος*), які поперемінно змінюють одна одну: «І цей безперервний обмін ніяк не може зупинитися: то ваблене Любов'ю, все сходиться в єдине, то ворожістю Ненависті знову женеться у різні боки одне від одного» (καὶ ταῦτ' ἀλλάσσοντα διαμπερὲς οὐδαμὰ λήγει, ἄλλοτε μὲν Φιλότητι συνερχόμεν' εἰς ἓν ἅπαντα, ἄλλοτε δ' αὖ δίχ' ἕκαστα φορεύμενα Νείκεος ἔχθει) [21 B 17 DK].

Ця думка Емпедокла з приводу місця та ролі любові у світі, відобразилась пізніше не один раз в історико-філософському дискурсі. Зокрема у праці видатного італійського мислителя Марсіліо Фічіно «Тлумачення на Платонів «Бенкет» наголошується, що «любов – це найміцніший обруч, який поєднує світобудову в чудову будівлю, а людей у всезагальне братство» [5, с. 111]. Головною ж заслугою сицилійського філософа (*Акрагант – місто на*

о. Сицилія – В.Т.) полягає в тому, що в нього ідея любові як онтологічний принцип стала дійсно філософською, адже до цього у досократиків (зокрема у Парменіда і Піфагора) любов була як ерос (напівміфологічне сприйняття любові), тоді як у Емпедокла онтологічний принцип Любові виражений виключно у понятті φιλία.

Отже, концепт φιλία в онтологічному контексті, для філософів-досократиків, виступає протилежністю еросу. Для докласичної філософії трансформація онтологічного принципу з ἔρος до φιλία означає в цьому контексті перехід в рефлексіях мислителів-досократиків «від міфу до логосу». Саме цей перехід в онтологічному вченні справив значний вплив на весь подальший розвиток античної філософії (особливо, що стосується онтології класичного періоду давньогрецького філософського дискурсу). Проте слід відзначити, що φιλία застосовувалось у філософів докласичної доби античності не лише в онтологічному контексті, але й в антропологічному.

Концепт φιλία*: міжособистісний аспект*

Взагалі варто зазначити, що міжособистісними відносинами, які давні греки позначали концептом φιλία, могли бути пов'язані люди, які проживають в одному господарстві, партнери, оскільки проваджують суспільні справи і ті, яких справедливо вважають мудрецями, оскільки їх з'єднує чеснота. У дружні відносини вступають, укладають мирні угоди, що утворюють політичні союзи, які вчиняють торгові угоди. При цьому дружність з'єднує як рівних, так і нерівних, супроводжується прихильністю або вільна від неї. Р. Хайат, говорячи про дохристиянські дискусії щодо дружби в грецькій та римській думці, пропонує скористатися принципом піраміди для розгляду усього розмаїття феноменів, розкритих словом φιλία, або «amicitia» (лат.). На рівні підстави піраміди він розташовує природні відносини залежно від блага: в найнижчому рівні – політичні, господарські, вище – сімейні, відносини за спільністю інтересів і, нарешті, вінчають піраміду стосунки людей абсолютно доброчесних, або мудреців [11, p. 3–4].

Етико-соціальні погляди Демокріта дозволяють виявити в його вченні про моральність деяке уявлення про φιλία. Виходячи з цього вчення, той не гідний жити, у кого немає гарного друга. Демокріт особливо виділяє справжню і розумну дружбу, що єдина є гідною шанування. Розумність як розумова і моральна якість висувається філософом на перше місце: «Дружба однієї розумної людини є дорожчою за дружбу усіх нерозумних» (Ἑνὸς φιλίη ξυνετοῦ κρέσσων ἀξυνέτων πάντων) [5564 DK][2]. При цьому Демокріт стверджує, що справжню дружбу створює лише «однодумність» [Stob. II, 33, 9]. Найважче у дружбі – це вміти відрізняти справжніх друзів від уявних, для чого потрібна мудрість.

Як ми бачимо, концепт φιλία включений не тільки в низку грецьких слів, що позначають любов. Воно виявляється ще й у ряді тих слів, які позначають відносини між своїми, тобто близькими людьми. Друг – це, звичайно, «свій», але це «властивість» особливого роду. Воно не обмежується властивістю-спорідненістю, знайомством, спільністю в якій-небудь справі (соратництво, співпраця, співучеництво, бенкетувати і т. д.), союзництво. Друг у такого виду відносинах – це товариш, що і позначається словом «εταίρος [7, с. 400–403]. Лише довірений товариш (πιστός εταίρος) – це один (Φίλος).

Поряд з прославлянням корисності та необхідності дружби Демокріт говорить ще й про її нестійкість (мінливість), попереджаючи про можливу підступність і невірність друзів: «Багато хто відвертаються від своїх друзів, якщо останні, загубивши майно (багатство), потребуватимуть допомоги» (Ἐκτρέπονται πολλοὶ τοὺς φίλους, ἐπὴν ἐξ εὐπορίης εἰς πενίην μεταπέσωσιν) [55 B 67 DK]. Але, незважаючи на хиткість і крайню нестабільність дружніх відносин, Демокріт все ж вважає, що дружба – один з найяскравіших і важливих видів зв'язку між людьми: «Не варто жити тому, у кого немає жодного справжнього друга» (Ζῆν οὐκ ἄξιος, ὅτωι μηδὲ εἷς ἐστι χρηστὸς φίλος) [55 B 65 DK].

Відповідно, концепт φιλία в антропологічному контексті для філософа-досократика, означає зв'язок індивідів, який обумовлений соціальним або особистим вибором. Це внутрішня схильність, потяг, який зростає з інтимної близькості та уваги до конкретної особистості. Φιλία зачіпає відносини близьких один до одного людей; вона зазвичай задовольня-

[2]Цитування фрагментів ранніх давньогрецьких мислителів подано за класичним та фундаментальним виданням Дільса-Кранца. Переклад сентенцій Демокріта зроблено автором статті.

ється присутністю людини, яку любить певний суб'єкт, та розвитком природних почуттів. Це почуття, які з'являються без особливих зусиль в процесі комунікації, їх цінність у тому, що вони необхідні людині як цілісній особистості, а не як узятій в окремих її особливостях. «Любов-дружба» – це потяг до самого предмету любові, який виростає із спільного життя, взаємної єдності поглядів на безліч речей та явищ [8, с. 45]. Тому «філія залежить від еросу; вона передбачає простоту у відносинах з об'єктом любові» [6, с.154].

Проте варто підкреслити те, що для повної картини розуміння φιλία в докласичну добу слід розглянути давньогрецьку літературу, яка створювалась, а саме епоси та лірику.

Таким чином, дослідивши концепт φιλία у докласичній літературі та філософії, можна дійти таких висновів:

1) У філософії досократиків φιλία розглядається не лише в онтологічному контексті, як основа світопорядку, але й як антропологічний концепт, яким позначаються міжособистісні відносини, в переважній більшості – дружні, відносини з близькими нам людьми.

2) В докласичній літературі концепт φιλία представлений досить багатоманітно. Лексемами «філічного словника» в епосах та ліриці архаїчного періоду позначені різні прояви любові. Варто зауважити, що саме цим концептом позначаються не лише дружні відносини між людьми (соціально рівних між собою особистостей), але й сексуальні, між олімпійськими богами та людьми, а також прив'язаність до речей.

Список використаних джерел

1. Апресян Р.Г. Слова любви: agape, eros, philia / Р.Г. Апресян // Философия и культура. – 2012. – № 8 (56). – С. 27–40.

2. Баладьє Ж. Європейський словник філософій / пер. з франц. В. Артюха; за ред. А. Васильченка та А. Баумейстера / Ж. Баладьє, Ф. Бютген, К. Оврей-Ассея, Б. Кассен, Б. Любити. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – Т. 1. – С. 451–463.

3. Бенвенист Э. Philos. Словарь индоевропейских социальных терминов. Пер. с франц. / общ. ред. и вступ. ст. Ю.С. Степанова / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс – Универс, 1995. – С. 220–232.

4. Мякин Т.Г. Через Кельн к Лесбосу: встреча с подлинной Сапфо / Т.Г. Мякин. – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т. 2012. – 172 с.

5. Нарский И.С. Тема любви в философской культуре Нового времени / Философия любви. – Под общ. ред. Д.П. Горского; сост. А.А. Ивин / И.С. Нарский. – М.: Политиздат, 1990. – Т. 1. – С. 110–148.

6. Тиллих П. Любовь, сила и справедливость / Трактаты о любви. Сост. О.П. Зубец / П. Тиллих. – М.: ИФ РАН, 1994. – С. 147–157.

7. Флоренский Ф. Письмо одинадцатое: Дружба / П. Флоренский // Столп и утверждение истины: в 2 т. Т. 1. – М.: Правда, 1990. – С. 393–463.

8. Чанышев А.Ф. Любовь в Античной Греции / Философия любви. – Под ред. Д.П. Горского; сост. А.А. Ивин / А.Ф. Чанышев. – М.: Политиздат, 1990. – Т. 1. – С. 36–67.

9. Ямвлих Колхидский. Жизнеописание Пифагора / Пер. с древнегреч. и комм. В.Б. Черниговского. – СПб.: Алетейя, Новый Акрополь, 1998. – 248 с.

10. Beane J.M.C. Charis and Philia in Plato's Gorgias / J.M.C. Beane. – Iowa State University, 1996. – 194 p.

11. Brooymans L. Philia, Eros and Philosophy: Socrates' Search for the Friend in Plato's Lysis / L. Brooymans // Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts Department of Political Science Brock University St. Catharines, Ontario. – 115 p.

12. Chroust A.-H. The Influence of Zoroastrian Teachings on Plato, Aristotle, and Greek Philosophy in General / A.-H. Chroust // New scholasticism. – Washington, 1980. – Vol. 54. – № 3. – P. 342–357.

13. Connoly T. Friendship and Filial Piety: Relational Ethics in Aristotle and Early Confucianism / T. Connoly // Journal of Chinese Philosophy. – 2012. – № 39 (1). – P. 71–88.

14. Cummins W.J. Eros, Epithumia, and Philia in Plato / W.J. Cummins // Apeiron. – 2011. – Volume 15. – Issue 1. – P. 10–18.

15. Hyatte R. The Arts of Friendship: the Idealization of Friendship in Medieval and Early Renaissance Literature / R. Hyatte. – Leiden: Brill, 1994. – 249 p.

16. Kupferberg M.I. Philia and Eros in Plato and Aristotle / M.I. Kupferberg. – State University of New York at Binghamton, Department of Philosophy, 1986. – 132 p.

17. Lopez M. A reapropriação macIntyriana da noção de philia aristotélica: o animal político? / M. Lopez // Doispontos. – 2010. – № 7 (2). – P. 32–50.

18. Ludwig P.W. Eros and Polis / P.W. Ludwig. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 398 p.

19. Nexamas A. Aristotelian Philia, Modern Friendship / A. Nexamas // Oxford Studies in Анціент Philosophy 2010. – № 39. – P. 213–248.

20. Salim E. Embracing the half: Aristotle`s revision of platonic eros ans filia / E. Salim // A Thesis Submitted to the Office of Graduate Studies of Texas A&M University in Partial ful fillment of the requirements for the degree of Master of Arts. – Department of Philosophy. – Texas: A&M University, 2006. – 144 p.

21. Soble A. Eros, agape, and philia: readings in the philosophy of Love / A. Soble. – New-York: Paragon House, 1989. – 305 p.

22. Wolfsdorf D. Philia in Plato's Lysis / D. Wolfsdorf // Harvard Studies in Classical Philology. – 2000. – № 103 – P. 235–259.

23. Hetherington E.D. Philia and method: A translation and commentary on Plato’s «Lysis» / E.D. Hetherington. – New York: City University of New York, 2009. – 202 p.

В статье анализируется концепт φιλία в свете литературы и философии архаической эпохи древнегреческой культуры. Рассмотрение литературного наследия данного периода показывает, что лексемами «филического словаря» обозначаются не только дружеские отношения между личностями, но и другие проявления любви (супружеская любовь, любовь между богами и людьми). Вместе с тем освещение φιλία в доклассической философии осуществляется не только в онтологическом, но также в антропологическом контексте.

Ключевые слова: φιλία, έρος, дружба, любовь, доклассическая древнегреческая литература, досократики, человек.

This article analyzes the concept φιλία in light of literature and philosophy archaic period of Greek culture. Consideration of the literary legacy of the period shows that the tokens «dictionary of φιλία» affect not only friendly relations between individuals, but also other manifestations of love (married love, the love between gods and humans). Instead, coverage φιλία in pre-classical philosophy is carried out not only in the ontological context, but also in the anthropological context.

Key words: φιλία, έρος, friendship, love, pre-Socratics to classical Greek literature, man.

Одержано 5.11.2014.

ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 808.1: 82(091)

Г. АББАСОВ,
старший преподаватель кафедры мировой и новейшей литературы Гянджинского государственного университета (Азербайджан)

ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ф. АХУНДОВА

Просветительство как литературное течение возникло в конце XVII – начале XVIII вв. в Англии и своего наивысшего уровня развития достигло во Франции XVIII в. А в Азербайджане просветительство начало формироваться в середине XIX в. Творчество великого мыслителя и основоположника азербайджанской драматургии Мирзы Фатали Ахундова является вершиной азербайджанского просвещения, причем под влиянием европейских просветителей.

Ключевые слова: просветительство, европейское Просвещение, Монтескье, Вольтер, Мирза Фатали Ахундов, сравнительный анализ.

Волна просвещения не обошла стороной Азербайджан, который был и является форпостом между Востоком и Западом. Здесь известное влияние было оказано именно европейским Просвещением, однако какое именно? Рассмотрим проблему на примере творчества известного ученого, публициста М.Ф. Ахундова.

В философском трактате «Писем Кямалуддовле», во втором письме, известный азербайджанский писатель Мирза Фатали Ахундов назвал великих французских просветителей Монтескье и Вольтера своими учителями. М.Ф. Ахундов высказывался об этом тифлисским литераторам, хорошо знавших французский язык; зачастую же он читал французских авторов в оригинале. Посредством переводов Радищева различных произведений с французского и немецкого языков М.Ф. Ахундов познакомился с творчеством Габриеля Бонго Мабли (1709–1785), с его известным трактатом «Размышления о греческой истории» (издано в 1773 г.) и произведением «Офицерские упражнения» (напечатано в 1777 г.)

Последователь Монтескье Мабли очень часто ссылался на своего предшественника. Он так же, как и Монтескье, различает в своем изложении монархию и деспотизм. А. Радищев, в свою очередь, ссылался на труды Монтескье и Мабли. Такого рода идейно-творческие связи Ахундова с французскими писателями до конца еще не изучены азербайджанским литературоведением. Хотя ахундововеды в своих исследованиях часто упоминали имена Монтескье и Вольтера, обычно этот материал оставался вне поля зрения исследователей.

Сначала необходимо ответить на такой вопрос: в каких случаях Ахундов упоминал имена Монтескье и Вольтера? До сих пор ахундововеды писали, что Ахундов ссылался на Монтескье и Вольтера при решении таких проблем, как атеизм, свобода, материя и др. И действительно, имена Монтескье и Вольтера появлялись в творчестве Ахундова в указанных случаях и, как уже было сказано, Ахундов считал их своими учителями, разделял их концепции, следовал их учению.

© *Г. Аббасов, 2014*

Право произносить рядом имена Монтескье и Вольтера Ахундову дали их трактаты «Персидские письма», «О духи законов», «История путешествия Скарментадо» и «Письма Кямалуддовля...», получившие мировую известность. Общие и отличительные черты, обнаруженные нами в этих трактатах, следующие: общность формы и частично содержания, ориентация на народ, сходство в характерах героев, в изучении государственного строя и др.

Подобная постановка проблемы влечет за собой еще один вопрос: какую пользу может принести подобное сопоставленное изучение, и не внесет ли это путаницу в творческие отношения философов? Следует сказать, что на эти вопросы красноречиво ответил литературовед, профессор А. Мирахмедов: «М.Ф. Ахундов, как мыслитель, творчески относился к предшественникам и вершины своего творчества достиг на основе родной азербайджанской культуры, а также на основе классической мировой культуры и в этом ничего страшного нет» [5, с. 244].

Итак, М.Ф. Ахундов – первый восточный писатель-философ, который написал трактат в европейском стиле и в соответствии со всеми требованиями этого жанра. Творчески изучив древнегреческий, римский и западноевропейский типы трактатов, усвоив их особенности и формальные критерии, Ахундов создал «Письма Кямалуддовле», при создании которых он в первую очередь обращался к вышеупомянутым произведениям Радищева, Монтескье и Вольтера.

Истоки трактатного жанра, которые использовали французские ученые и М.Ф. Ахундов для выражения своих философских суждений, восходят к античности, его первые образцы написаны греческими философами. От греков эстафету приняли римляне. Последующее развитие жанра связано с именами французских, английских и немецких философов. Есть предположение, что до греков в этом жанре пробовали свое перо и индийские философы. На востоке же произведение, соответствующее требованием классического трактата, впервые было написано М.Ф. Ахундовым.

В Греции до Платона (426–347 до н. э.) в этом жанре было написано еще несколько произведений. В развитии этого жанра в Греции после Платона значительную роль сыграли Аристотель (384–322 до н. э.) и Эпикур (341–270 до н. э.), особенно три письма Эпикура: «Письма Мененею» (два письма) и «Письма Геродоту»; в этом стиле они очень характерны. Уместно отметить, что «Письма Кямалуддовля...» и по композиции очень близки письмам Эпикура.

В древней Греции трактат был одним из самых популярных жанров. Часто он видоизменялся и обретал разнообразный вид. Например, до Ахундова существовали следующие виды трактатов: диалог – трактат, путешествие – трактат, письмо – трактат. При создании своего произведения «Письма Кямалудовля...» М.Ф. Ахундов выбрал последнюю форму – письмо-трактат.

С точки зрения формы трактаты Монтескье и Вольтера для Ахундова не могли служить образцами, и таковыми не были. Поэтому Ахундов не мог считать их своими учителями в этом вопросе.

«Письма Кямалуддовля...» М.Ф. Ахундова состоят из четырех писем. В первом и четвертом ответных письмах говорится о вопросах философии, формах государственного строя и законах феодализма. Во втором и третьем письмах полностью разоблачается мусульманская религия, высказываются материалистические выгоды, беспощадно критикуется идеализм.

«Персидские письма» же Монтескье состоят из ста шестидесяти одного письма. Это – первое крупное произведение Монтескье. Мировую известность приобрели и другие его произведения: «Кандинский храм» (1725), «Путешествие в Пафос» (1727), «Размышление о причинах величия и падения римлян» (1734), «О духи законов» (1748), «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства» (1735).

«Персидские письма» при жизни Монтескье выдержали двенадцать изданий. Первое издание относится к 1721 г., последующее – к 1754 г. На русский язык оно переведено Кантемиром и Радищевым.

Дальнейшая судьба «Персидских писем» Монтескье как бы повторяет судьбу «Хамсе» («Пятерица») Низами Гянджеви. После публикации трактата под его влиянием появились произведения «Новые Персидские письма» (1751 г.) и др.

И это дает основание говорить о том, что некоторые заимствования М.Ф. Ахундова из произведения Монтескье в «Письма Кямалудовля...» – не случайные явления.

К изучению проблемы, по меньшей мере, имеет отношение и другое сочинение Монтескье, а именно – «О духе законов». Отметим, что переводы этого трактата, сделанные Кантемиром и Радищевым, не сохранились. Но произведение, которое с 1748 по 1750 г. переводилось 22 раза и вошло и число запрещенных книг, не могло ли не привлечь внимание М.Ф. Ахундова.

Между трактатами «О духе законов» и «Письмами Кямалуддовля...» много общих черт, но мы остановимся на более характерных из них. Ссылаясь на греческие источники, Монтескье показал три формы государственного строя: демократию, аристократию и монархию. Интересно, история тоже указывает на эти формы – монархия, аристократия и демократия. М.Ф. Ахундов выделяет две формы государственного строя: деспотическую монархию и конституционную монархию.

Классификация азербайджанского философа близка к классификации исследователя творчества Монтескье С.Д. Артамонова, который во вступительной статье к книге «Шарль Монтескье» подчеркивает, что в своем философском романе «Персидские письма» автор четко разграничивает следующие виды государственного строя: монархию и деспотизм [6, с. 5]. Позиции философов в этом вопросе совершенно совпадают.

Монтескье самой положительной формой государственного строя считал конституционную монархию. Он отмечал, что только при конституционной монархии можно приобрести политическую свободу. И Ахундов в государственном строе отдает предпочтение только конституционной монархии, отводя главную роль народной массе, ее силе, сплоченности и показывает, что демократию можно завоевать только путем сплоченности. Политическая свобода может существовать только при такой системе.

Таким образом, Монтескье и Ахундов отвергают деспотическую монархию, предпочитая конституционную монархию как истинную форму государственного строя; с точки зрения Ахундова, конституционная монархия лежит в основе народного государства, это – исполнительный орган, который состоит из двух палат. В первой палате разрабатываются государственные законы, во второй же они одобряются и представляются к исполнению. Государственный аппарат, по Монтескье, строится аналогичным образом. Закон должен стоять на высоте, все должно подчиняться ему. Ахундов предполагает, что полная свобода двоякая: духовная и физическая. Духовную свободу отмечает Ахундов, у них отняли представители религии, а физическую – деспоты-правители.

При создании трактата «О духе законов» Монтескье использовал факты, накопленные во время путешествий по Италии, Голландии, Пруссии, Англии. А при написании «Персидских писем» ему подспорьем послужат размышления о восточной деспотии.

В общем, «Персидские письма» Монтескье, «История путешествия Скарментадо» и «Письма Кямалуддовля...» Ахундова по своим сюжетам различные, но сходные в общем и целом, близкие между собой произведения, и в композиционном плане во всех трех трактатах можно выявить общее: Восток или Запад, деспотизм или монархия.

Монтескье предлагает, с одной стороны, деспотизм, а с другой, – французскую монархию. В конце трактата отмечается, что формы государственного строя конкретизируются и предлагаются в форме восточного деспотизма и европейской монархии. В итоге философ отрицает оба вида государственного строя. У Вольтера эти типы государственного строя так же, как у Монтескье. В «Кандиде», «Простодушном», «Задиге», «Восточных повестях» и других произведениях Вольтер, наряду с основной целью показал и деспотизм, и монархию.

Все вышеупомянутые произведения Вольтера были переведены на русский язык в начале девятнадцатого века, следовательно, Ахундов мог познакомиться с ними посредством русского языка. В «Письмах Кямалуддовля...» так же, как и в «Персидских письмах» и в «Истории путешествия Скарментадо», отражены самые характерные моменты, обычаи и обряды, государственный строй восточных и европейских народов. Во всех этих трех произведениях можно обнаружить еще некоторые другие общие черты, которые дают нам право предполагать, что Ахундов достаточно хорошо изучил творчество как Монтескье, так и Вольтера.

Герои рассматриваемых трактатов также близки друг к другу: их устами писатели высказывают самые острые критические замечания о государстве и нравах, об обществе и народах.

Эти герои не кто иные, как сами же писатели. Их цель едина: находиться на стороне интересов народа, осуждать деспотизм, кровавых правителей. Автор подвергает строгой критике период правления Людовика XIV.

Непримиримость народа с деспотизмом высказывает герой Вольтера Карментадо в Голландии по возвращению из путешествия по Италии, Англии, Франции.

Герой Ахундова в «Письмах Кямалуддовля...», после путешествия по Европе н Америке, возвращается в Иран и говорит, что на Востоке нет свободы: «Нашу духовную свободу отняли у нас главы исламский религии, физическую свободу отняли у нас деспоты-правители» [7, с. 38].

В «Персидских письмах» разделение образов выглядит следующим образом: умный известный Узбек, почитатель Рима и античной культуры Роксана и др. В «Истории путешествия Скарментадо» всего один образ – умный и решительный Скарментадо. В «Письмах Кямалуддовля...» два главных героя: Кямалуддовля и Джамалуддовля. Кямалуддовля дополняет Узбека и Скарментадо. Все герои изучили Запад и Восток и имеют на этот счет свое собственное мнение.

В своих беседах они затрагивают вопросы философии и т. д. Ахундов так же, как и Монтескье, используя диалектическую форму повествования, высказывает резкие мысли, подвергая критике деспотизм правителей и показывая путь к свержению этих правителей. А Скарментадо – один. Вольтер, используя литературный прием внутреннего рассуждения, выводит своего героя из затруднительного положения.

Одной из общих черт произведений является то, что писатели скрывают свое авторство. Монтескье, Вольтер и Ахундов некоторое время скрывали свое авторство, выдавая себя за переводчика трактатов, и, таким образом, обманывали бдительность представителей духовенства. М.Ф. Ахундов в письме от 12 февраля 1785 года, чтобы скрыться от преследования духовенства, отрицает свое авторство: «Я собственник одной персидской рукописи под названием «Письма индийского принца Кямалуддовля...». «Переводя эту книгу на русский язык, ныне посылаю мой перевод с оригиналом на ваше рассмотрение».

Но трактаты не могли остаться навсегда переводами, с течением времени выяснилось, кто их настоящие авторы. Многие обращались к Монтескье и говорили «Месье, напишите для нас «Персидские письма» [6].

Людовик XV, узнав, что «Историю путешествия Скарментадо» написал Вольтер, сказал: «Мы никогда не сможем заставить молчать этого человека». Рукопись «Письма Кямалуддовля...» заставила ее автора скрываться от преследования религиозных деятелей. Произведение впервые было напечатано лишь после установления советской власти в Азербайджане и принесло автору мировую известность.

Сближает трактаты и критика религии. Еще в 1757 г. Аббат Готе назвал «Персидские письма» кощунственной книгой. Этот трактат даже помешал Монтескье стать членом французской Академии; в трактате Вольтера религия критикуется еще беспощаднее. Он подчеркивает, что причиной бедствий и братоубийства является лишь религия.

В целом «Персидские письма» Монтескье, «История путешествия Скарментадо» Вольтера, «Письма Кямалуддовля...» Ахундова по своим сюжетам, по стилю, и по художественным образам весьма близкие между собой произведения. И в композиционном плане во всех трех трактатах можно выявить общее: Восток или Запад, деспотизм или монархия. В «Персидских письмах» Монтескье эти формы государственного строя конкретизируются и предлагаются две следующие формы государственного устройства: восточный деспотизм и европейская монархия. Однако в итоге философ отрицает оба типа государственного строя.

У Вольтера эти типы государственного строя даются в критической форме, фигурируют также формы государственного правления, как восточный деспотизм и европейская монархия. Здесь много других общих черт, которые дают нам право предполагать, что Ахундов, может быть, и не и полный мере, но достаточно хорошо изучил творчество как Монтескье, так и Вольтера.

Скармингадо Вольтера, так же, как Узбек Монтескье и «Письма Кямалудовля...» Ахундова, атеисты. Они путешествовали, своими глазами видели, что все, что творится в мире во имя религии, служит одной цели: угнетать народ, лишить его свободы, чтобы он не смог противостоять религии. В «Письма Кямалудовля...» критика религии красной нитью проходит через весь трактат. Достаточно сказать, что Ахундов все религии считал выдумкой. По его мнению, религия отнимает у человека свободу и превращает его в раба! Как Монтескье и Вольтер, Ахундов также отрицает религию.

Исследователи пишут, что Монтескье и Вольтер открыли эпоху во французском Просвещении. Ахундова с этими французскими просветителями объединяет еще и то, что он так же, как Монтескье и Вольтер, для своего произведения выбрал форму трактата – письма, что усилила изящность и доступность этого произведения.

Список использованных источников

1. Тагизаде С.М. Ф. Ахундов и Европа / С. Тагизаде. – Баку: Азернешр, 1991. – 50 с.

2. История зарубежной литературы XVIII века / под ред. С.Д. Артамонова. – М.: Высшая школа, 1997. – 337 с.

3. Султанлы Я. История зарубежной литературы / Я. Султанлы. – Баку: Азәрнәшр, 1957. – 457 с. (на азербайджанском языке).

4. Алиева З. Азербайджанская и французская просветительская литература. Взаимные связи / З. Алиева. – Баку: Изд-во БГУ, 2010. – 278 с.

5. Мирахмедов А.М. Писатели, судьбы, произведения / А.М. Мирахмедов. – Баку: Языч ы, 1978. – 245 с. (на азербайджанском языке).

6. Монтескье Ш. Персидские письма / Ш. Монтескье. – М.: Художественная литература, 1956. – 397 с.

7. Ахундов М.Ф. Произведения: в 3 т. / М.Ф. Ахундов. – Баку: Азернешр, 1988. – Т. 2. – 385 с.

Просвітництво, як літературна течія виникло наприкінці XVII – початку XVIII ст. в Англії і свого найвищого рівня розвитку досягло у Франції XVIII ст. А в Азербайджані просвіта почало формуватися в середині XIX ст. Творчість великого мислителя і основоположника азербайджанської драматургії Мірзи Фатали Ахундова є вершиною азербайджанського просвітництва, причому під впливом європейських просвітителів.

Ключові слова: просвіта, європейське Просвітництво, Монтеск'є, Вольтер, Мірза Фаталі Ахундов, порівняльний аналіз.

Enlightenment as a literary trend emerged in the late XVII – XVIII early centuries in England and its highest level of development reached in France XVIII century. And the enlightenment in Azerbaijan began to form in the middle of the XIX century. Creativity great thinker and founder of Azerbaijani drama MF Akhundov is the apex of the Azerbaijani education, and under the influence of the European Enlightenment.

Key words: Enlightenment, European Enlightenment, Montesquieu, Voltaire, Mirza Fatali Akhundov, comparative analysis.

Одержано 21.10.2014.

УДК [883К: 821.161]–3.091

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

МОТИВ ЗРАДИ В ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ XX ст. («ІУДА ІСКАРІОТ» ЛЕОНІДА АНДРЄЄВА ТА «ЮДА» ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ)

У статті шляхом інтерпретації образу Іуди Іскаріота здійснено дослідження мотиву зради у творах української та російської літератур, акцентовано на архетипному значенні образу Іуди. Помічено, що семантична переакцентуація в структурі образу відкриває широкий простір для моделювання різних аспектів духовної суперечливості світу.

Ключові слова: мотив, образ, архетип, традиційний сюжет та образ.

В історії світової культури є сюжети, образи та мотиви, які з певною закономірністю повторюються у літературі різного часу, різного народу, отримуючи нове, «більш співзвучне епосі-реципієнту змістове наповнення та ідейно-семантичне звучання» [8, с. 25]. Біблійний сюжет про Іуду Іскаріота є одним з таких актуальних традиційних сюжетів. Звернення літератури до євангельських сюжетів та образів відзначається складністю концептуальних моделей, які не стільки репродукують давні події, а прагнуть на цій основі пояснити світогляд і психологію людини XX ст. Серед євангельських персонажів чи не найбільш інтерпретованим у світовій літературі є образ Іуди Іскаріота. Постать євангельського зрадника давно сприймається світовою культурою як загальнолюдський архетип для моделювання самого феномена зради, причому ледь окреслена в оповідях євангелістів колізія накладається на реальний предметно-почуттєвий і тому добре зрозумілий звичайній людині світ. Тому в різні часи до інтерпретації образу Іуди зверталися: Л. Толстой, Л. Андрєєв, М. Булгаков, М. Волошин, Х.Л. Борхес, Леся Українка, О. Кобилянська, С. Черкасенко, В. Петров, Р. Іваничук та ін.

Відомий дослідник традиційних сюжетів та образів Анатолій Нямцу обстоює позицію про недоречність та наукову безперспективність усіляких спроб формальної класифікації літературних версій, створених на основі євангельського сюжетно-образного матеріалу, за принципом «відповідає канону – суперечить канону», але відзначає один досить важливий момент, який, на його думку «не помічають» дослідники: «Письменники, звертаючись до новозавітного матеріалу, не ставлять перед собою мети зруйнувати (знизити, принизити і т. п.) канон. Вони використовують новозавітні колізії, орієнтуючись на етику, психологію і естетику принципово нового світогляду, який висунуло XX ст.» [3, с. 3].

Духовна еволюція людства та розвиток світової культури переконливо довели, що євангельська колізія зради Месії Іудою Іскаріотом має не конкретно-особистісний характер, а є універсальним конфліктом, який, на жаль, був і залишається сучасним. Інакше кажучи, образ Іуди Іскаріота, який сконцентрував у собі в найбільш загальному вигляді мотивування зради однієї людини іншою, набув у світовій літературі архетипового звучання і значення. Актуалізація цієї євангельської ситуації чітко простежується у періоди глобальних зрушень в історії як окремих народів, так і всієї цивілізації. Художньо-філософське та морально-психологічне осмислення образу Іуди характеризується різноманітними підхо-

© *О.О. Подлісецька, 2014*

дами до євангельської розповіді. Мета статті – виявлення основних рис біблійного образу Іуди Іскаріота та дослідження мотиву зради на основі цього образу в оповіданнях Л. Андрєєва «Іуда Іскаріот» та О. Кобилянської «Юда».

В оповіданні Л. Андрєєва «Іуда Іскаріот» (1907) запропоновано неканонічний варіант класичної ситуації зради, оскільки філософські проблема та характери у творі – це відображення часу й епохи. Художній світ Л. Андрєєва – це передчуття естетичних систем століття. Мотив зради в оповіданні Л. Андрєєва психологічно оформлений, і підтвердження цьому знаходимо у сучасних російських дослідженнях: «Некоторые писатели вечную нравственную проблему «иудина греха» трактовали в ту пору в свете тревожного массового богоискательства, пришедшего на смену революционной эйфории первого десятилетия века. Практически это была попытка пересмотра самого Христова учения, а Иуде отводилась роль главного оппонента. Его автор намеревался не оправдать предательство, но выставить напоказ иные, не столь явные, но типичные его формы. Героями его рассказа стали именно «другие» – ученики Христа, его апостолы, которые, как «кучка напуганных ягнят», теснились и разбежались перед воинами, пришедшими взять учителя. В «день мести», свой последний земной день, Иуда пришел к ним, чтобы обличить и приравнять к холодным убийцам-первосвященникам. Так проясняется главная идея рассказа: «кто не встал за правду и не сумел за нее погибнуть, – тоже предатель» [4, с. 223].

Неканонічну інтерпретацію дають образу андрєєвського персонажу російські дослідники. Зокрема Т. Свербілова трактує Іуду як жертву: «Іуда в Андрєєва – особистість мисляча, парадоксально віддана не ідеї Христа, а самому Христу», або «Іуда віддає на смерть любого йому Христа в надії викликати активні дії з урятування вчителя» [1, с. 571]. Але, наприклад, В. Антофійчук, як і А. Нямцу та ряд російських дослідників (Л. Западова, М. Бродський), переконаний, що загальноприйнята інтерпретація оповідання вимагає істотної корекції, оскільки очевидно, що «лейтмотивом у російського письменника виступає безумовне засудження самого акту зради та його! автора-виконавця», і це доводить сам образ з повісті Л. Андрєєва, який створив «огидний образ зрадника (про це свідчать первинні характеристики Іуди Іскаріота, в яких домінують його порівняння зі смертю, каменем, восьминогом тощо)» [8. с. 221].

Не ідеалізує образ андрєївського Іуди й І. Анненський, критик, який є сучасником письменника і так характеризує образ Л. Андрєєва: «…Эта одинокая душа не знала вчерашнего дня, и если за нею были века, то они ушли целиком лишь на то, что жалобно стонущий ветер гонял ее по степям, как перекати-поле», або «...хочет того или нет, но человек эгоцентричный, пребывающий во плоти обычной грубой материальности земной, предателем Света становится ОТНЮДЬ НЕ ИЗ ВЫСОКИХ ПОБУЖДЕНИЙ, как о том можно подумать из различных «посланий» на тему Иуды и предательства, а с банальной бессознательностью обычного невежества – спонтанно» [9]. Про те, що зрадити може навіть «позитивна» людина, не втомлюється повторювати і психологія. Щоправда, це не знімає тягаря вини з людини, що зрадила з будь-якої причини (спонтанної або зумисної). Звертаючись до портрету Іуди в інтерпретації Андрєєва, зокрема виділяючи в ньому очі персонажа («Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму; но оттого ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту»), Анненський зазначає: «вы видите, что это не столько живописное внешнее выражение, сколько моментальный снимок, сделанный с “внутреннего человека” в тот миг, когда процесс разлада дошел в нем до мучительного безобразия» [9]. Дійсно, очі Іуди у творі Л. Андрєєва – це його сутність (жива та хитра, з одного боку, та сліпа до зовнішніх проявів світу – з іншого).

Але оцінка Іуди Анненським неоднозначна: «Красоту, пускай всепокоряющую и единственную, видит Леонид Андреев там, где столько вер и вдохновений упивалось и упивается безмерностью добра и правды. Он боится судить, потому что ему велели не прощать, а он чувствует, что, начни он судить, и какая-то сила поднимется в нем и заставит и простить и оправдать… Эта грязная волосатая нагота, эти мокрые поцелуи и липкие объятия.., все эти животности, часто не только не оскорбительные, но даже не приметные для нашего тупого или рассеянного восприятия, накопляясь в нежной душе художника, создали там муку, безобразие и неразрешимость Иуды» [9]. Ці та інші цитати свідчать про силу автор-

ського начала у повісті «Іуда Іскаріот», хоча й відчувається, що авторитет біблійного тексту для автора беззаперечний. Очевидно, що для інтерпретацій традиційних сюжетів характерний напружений психологізм оформлення їх змістовних характеристик. У літературі ХХ ст. на перший план ставлять питання не про те, **що** відбувається (чи відбулося), а **чому** це відбулося, **як** воно співвідноситься із загальновизнаним моральним імперативом. Подібна семантична переакцентуація в структурі традиційних образів (колізій) відкриває надзвичайно широкий простір для моделювання різних аспектів духовної суперечливості світу окремої людини чи реконструйованої письменником картини її матеріального буття.

Оповідання Ольги Кобилянської «Юда», що написане 1917 р., відрізняється від попереднього твору у композиційно-образному плані, оскільки Юда у авторки – не біблійний персонаж; це буковинський селянин часів початку Першої світової війни. Як і Василь Стефаник, Марко Черемшина, Степан Васильченко, Осип Маковей, Кобилянська гнівно засудила криваву бійню, оскільки у війні гинули не тільки солдати, а й мирні люди. Про це йдеться в її новелах «Назустріч долі», «Юда», «Лист засудженого вояка до своєї жінки», «Сниться», які наснажені антимілітаристським пафосом.

Сюжетний план новели «Юда» стосується часів першої світової війни і перегукується із змістовою лінією біблійної оповіді. Селянин опікується худобою сина, який пішов на війну. Коли рота російських солдатів перестріла селянина з вимогою показати, куди пішло українське військо, він відмовився, але після того, як його побили, він навмання показав, де бачив кількох жовнірів. За іронією долі, він вивів російських солдатів навпростець до австрійських вояків, серед яких і був його син («Нехотячи став він убійцею чотирьох душ» [7, с. 487]). Ще не знаючи цього, селянин знаходить собі виправдання у тому, що віддасть гроші, які дали російські солдати, священнику. Але щойно селянин вирішує поховати мерців, як якась сила підштовхує його поглянути в обличчя одного з чотирьох застрелених вояків, і «його погляд падає на власного сина», «його власне, одиноке дитя… мертве» [7, с. 491] Отже, у творі Юдою себе називає батько, який, ставши жертвою обставин, вбиває свого сина і вчиняє самогубство, натягнувши зашморг собі на шию. Але на відміну від вчинку Іуди, про вчинок селянина не дізнався ніхто: «Ліс, поодинокі дерева на його краю – і далеко від цього місця, там, глибше в долині, одинока хлопська хата» [7, с. 496].

У словнику символів читаємо: «Юда (Іуда) Іскаріот (Іскаріотський) – біблійний апостол-зрадник, який видав Ісуса Христа властям і повісився, дізнавшись про наслідки свого вчинку» [10]. Цікавою є сама мотивація скоєння вчинку. С. Кирилюк вважає, що Ольга Кобилянська, «нагнітаючи в текст оповідання саме формальні аспекти комплексу Юди, стверджує протилежне оповідання про не-Юду. Тут ім'я стає маскою, яку надягає на себе герой і далі проживає життя не своє, а цієї маски. Герой переноситься у площину свого «alter ego», яке співвідноситься з образом зрадника» [5, с. 15]. Ще одна дослідниця творчості О. Кобилянської Ю. Клим'юк вважає, що образ Іуди у своїй основі «є архетипічним, тобто зводиться до зразка, до психомоделі людини-зрадника. По-друге, – зазначає літературознавець, – те, що, внаслідок параболічного зіставлення двох віддалених між собою епох (початок двадцятого століття і біблійної історії), образи й події твору набувають алегоричного значення, тобто ознак міфологічно-притчевої умовності. По-третє, – застосований прийом ремінісценції з євангельських творів дозволяє розширити межі художнього узагальнення і звичайні випадки з життя підняти на рівень вічних проблем людського буття» [6, с. 85].

Таким чином, проаналізувавши мотиви та образи обох творів, спостерігаємо феномен зради: цей вчинок може бути як зумисним («Іуда Іскаріот»), так і несподіваним для самого виконавця-зрадника («Юда»). Так, справжній зрадник Ісуса (Іуда у творі Л. Андрєєва) вину переносить на учнів Ісуса: «Зрадники, що зробили ви…» [1, с. 308], називаючи їх собаками. Але є й істина у його словах: коли Петро й Фома у своє виправдання кажуть, що нічого не могли зробити, Іуда відповідає: «Хто любить, той не запитує» [1, с. 307]. У цьому підході до трактувань образу зрадника в обох творах – яскрава різниця з героєм оповідання О. Кобилянської, у якому селянин звинувачує тільки себе: «Двоє не простять мені мого нещастя. То є душа мого сина, а потім наша нива» [7, с. 495]. Важливим видається не сам вчинок зради, у якому для обох творів, незважаючи на різну мотивацію («перевірити» учнів Ісуса («Іуда Іскаріот») та повернутись додому до нагальних справ («Юда»), результатом зради є вбивство близької людини та самогубство зрадника.

Важливо усвідомити, що актуальною тенденцією функціонування загальновідомих структур є гуманізація їх традиційної семантики, яка здійснюється під впливом реальних процесів епохи звернення письменників до них. Так, онтологічний висновок обох творів спільний: життя зрадника стає неможливим, коли жертвою вчинку зради стає близька людина. Ці твори, що, на нашу думку, є одними з найсуттєвіших інтерпретацій образу біблійного персонажу, виразно підкреслюють глибину аксіологічної детермінації та логіко-психологічної мотивації звернення авторів до біблійних сюжетів та образів.

Список використаних джерел

1. Андреев Л. Анатэма: Избранные произведения / Л. Андреев; послесл. Т.Г. Свербиловой. – К.: Дніпро, 1989. – 575 с.

2. Антофійчук В. Іуда Іскаріотський в українській літературі ХХ ст. / В. Антофійчук // Літературознавча компаративістика / за ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 216–227.

3. Антофійчук В. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття: автореф. дис. … д-ра філол. наук. 10.01.01 – українська література / В. Антофійчук. – К., 2002. – 36 с.

4. Бабичева Ю.В. Библейские образы в пространстве русской художественной литературы / Ю.В. Бабичева // Русская культура на пороге третьего тысячелетия: Христианство и культура / Главный редактор – доктор филологических наук Г.В. Судаков. – Вологда: Легия, 2001. – 300 с.

5. Кирилюк С. Традиція мотивів та образів світової літератури у творчості Ольги Кобилянської: автореф. дис. … канд. філол. наук. 10.01.01 – українська література / С. Кирилюк. – Івано-Франківськ, 1999. – 19 с.

6. Клим'юк Ю. Міфологічно-притчева природа умовності й узагальнення у творах Лесі Українки «На полях крові» та О.Кобилянської «Юда» / Ю. Клим'юк // Творчість Ольги Кобилянської у контексті української та світової літератури. Тези доповідей і повідомлень Респ. наук. конференції (24–26 листопада 1988 року). – Чернівці: ЧДУ, 1988. – Ч. 1. – С. 85–89.

7. Кобилянська О.Ю. Юда // Твори: в 2 т. / О.Ю. Кобилянська; упорядн., передм. і приміт. Ф.П. Погребенника. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 301–323.

8. Нямцу А. Славянские литературы в общекультурном универсуме: учебное пособие / А. Нямцу. – Черновцы: Черновицкий нац. Ун-т, 2012. – 520 с.

9. Анненский И. Иуда (Иуда, новый символ) [Электронный ресурс] / И. Анненский // Вторая книга отражений. – М.: Наука, 1979. – 680 с. – Режим доступа: fictionbook.ru›author/innokentiyi_ fedorovich…iuda…

10. Словник імен, назв, термінів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/human/hum43_1.htm

В статье путем интерпретации образа Иуды Искариота совершено исследование мотива измены в произведениях украинской и русской литературы, акцентировано на архетипном значении образа Иуды. Замечено, что семантическая переакцентуация в структуре образа открывает широкий простор для моделирования различных аспектов духовной противоречивости мира.

Ключевые слова: мотив, образ, архетип, традиционный сюжет и образ.

The article investigates the betrayal motive in Ukrainian and Russian literary works by interpretating the image of Judas Iscariot; the archetypal meaning of image of Judas is emphasized. It was noticed that semantic re-accentuation in the structure of the given image provides wide range for modeling various aspects of spiritual contradictions of the world.

Key words: motive, image, archetype, a traditional plot and image.

Одержано 5.11.2014.

УДК 8.82–32

А.Н. ЦЕПЕННИКОВА,
аспирант кафедры современной русской литературы
Уральского государственного педагогического университета

ОБРАЗ АНГЕЛА СМЕРТИ В ОДНОИМЕННОМ РОМАНЕ И. ОДОЕВЦЕВОЙ: ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ М. ЛЕРМОНТОВА

Рассматриваются особенности использования образа из поэмы М. Лермонтова «Ангел смерти», датируемой 1831 г., в одноименном романе И. Одоевцевой, написанном в 1928 г. Проанализированы функции данной аллюзии, которые играют основную роль в раскрытии психологии главной героини – русской эмигрантки, девочки-подростка Люки, способствуют выявлению авторского отношения к ней, а также маркируют некоторые сюжетные коллизии романа. Данная аллюзия позволяет читателю полнее представить себе процесс взросления главной героини, раскрывает ее внутренний романтический мир, который связан с ее детством, родиной, Россией, отражает ее глубокие переживания, богатое внутреннее содержание. Следовательно, использование именно этого мифологического сюжета в романе И. Одоевцевой «Ангел смерти» не является случайным.

Ключевые слова: Азраил, Одоевцева, ангел смерти, аллюзия, Лермонтов, эмиграция, реминисценция, функции аллюзии.

Аллюзии, реминисценции, парафразы могут выполнять самые разные функции в литературе. В.Е. Хализев считает наиболее распространенными видами перекличек с текстом-первоисточником точную и неточную цитаты, а реминисценции он называет «образами литературы в литературе» [5, с. 253]. По мнению Н.В. Семеновой, основная функция аллюзии – отсылка к другому тексту – при цитации дополняется установлением тождества на сюжетно-образном уровне» [4, с. 16]. Для избранного нами романа Ирины Одоевцевой «Ангел смерти» (1928 г.) отсылка к одноименной поэме М. Лермонтова играет роль, во-первых, апелляции к русской романтической традиции, во-вторых, раскрывает психологию главной героини Люки и авторское отношение к ней.

Следует отметить, что героини И. Одоевцевой – девочки-подростки из семей русских эмигрантов, вынужденные выбирать линию жизни в чуждых для них обстоятельствах. Как замечает М. Рубинс, «фоном в романе служит изгнание, однако превратности эмигрантской судьбы Одоевцева решает проследить на примере живущей в Париже русской девочки. Хотя повествование ведется от третьего лица, все события подаются в восприятии юной Люки. Еще не вполне сформировавшееся сознание подростка определяет и доминирующую в романе наивную точку зрения» [3, с. 15]. Кроме того, использование образа из поэмы Лермонтова играет сюжетообразующую роль в романе писательницы.

Поэма М. Лермонтова была написана в 1831 г. и посвящалась Александре Михайловне Верещагиной, роман И. Одоевцевой «Ангел смерти» был опубликован в 1928 г.; таким образом, произведения разделяет почти столетие. Использование писательницей-эмигранткой лермонтовских мотивов показывает те существенные изменения, которые произошли в сознании и психологии человека, по-прежнему одинокого и обреченного.

Согласно сюжету поэмы Лермонтова, Ангел смерти изначально был существом, любящим людей, исполненным сострадания к ним, стремящимся облегчить последние страдания человека:

© *А.Н. Цепенникова, 2014*

Он знал таинственные речи,
Он взором утешать умел,
И бурные смирял он страсти,
И было у него во власти
Больную душу как-нибудь
На миг надеждой обмануть! [2, с. 309]

Далее Ангел смерти отдает свою душу Аде, земной девушке, чтобы вернуть ее к жизни. Пребывание в человеческом теле позволило ему познать радость любви, но и потерю, и предательство. Азраил[1] полностью разочаровывается в человеческой природе, с тех пор он начинает ненавидеть людей, относиться к ним с презрением:

… Ангел смерти молодой
Простился с прежней добротой;
Людей узнал он: «Сострадания
Они не могут заслужить;
Не награжденье – наказанье
Последний миг их должен быть.
Они коварны и жестоки,
Их добродетели – пороки,
И жизнь им в тягость с юных лет…»
Так думал он – зачем же нет?.. [2, с. 321]

С тех пор Ангел смерти становится олицетворением рока, зла, наказанием людей за их пороки. Именно эту его интерпретацию развивает И. Одоевцева в сюжете своего романа.

Роман «Ангел смерти» повествует о судьбе юной русской эмигрантки Люки, живущей во Франции со своей семьей: матерью (Екатериной Львовной) и старшей сестрой Верой. Люка находится под впечатлением от прочитанной поэмы Лермонтова «Ангел смерти». Ее юное, несформировавшееся сознание полно романтических грез:

«– Мама, послушай, не спи… Скажи, ты не знаешь… Есть такие стихи у Лермонтова – «Ангел смерти». Ты не помнишь?..

– Какие еще там стихи? Спи…

– Ах, мама, – взволнованно шепчет Люка, – я все вспоминаю и не могу заснуть.

– Глупости, перекрестись и спи. Лермонтова завтра в библиотеке возьмешь, тогда и прочтешь. А теперь спи» [3, с. 245].

Люка переживает период взросления, и в ее наивных, девических, романтических грезах ее любимый, Арсений, приобретает образ Ангела смерти – Азраила, мифического существа, которое, по легенде, приходит в час последних мук, чтобы забрать душу умирающего. Образ духа смерти был изображен в ранней романтической поэме Лермонтова «Ангел смерти» (1831): «Изгнанник бледный, величавый, / С холодной дерзостью очей». Юная Люка, плохо разбирающаяся в истинном положении вещей и в характерах окружающих ее людей, проецирует на человека, в которого влюблена, образ Азраила. Арсений, ее знакомый, в которого она влюблена, весьма загадочный персонаж в романе, о котором до самого конца повествования мало что известно: «– Ну хорошо. Ты не волнуйся так. Он столько тратит, нигде не служит. Мне говорили. У него в Париже… Какая-то старая американка…» [3, с. 222]. В него также влюблена и юная Люка. Он напоминает ей героя лермонтовской поэмы своей внешностью: «Она видит только его темные блестящие глаза, его тем-

[1]**Азраил** – арабское имя, форма имени Израиль. В исламе Азраиль – ангел смерти, один из четырех главных ангелов – наряду с Джибрилом, или Джабраилом, Микалом и Исрафилом. Израил был первоначально обычным ангелом, но после того, как он выполнил веление Аллаха, преодолев сопротивление земли и вырвав из нее глину для создания Адама, Аллах сделал его главенствующим над смертью и открыл ему судьбы всех людей. Единственное, чего не дано знать Израилу – срок смерти человека. Он определяет его по листу с именем того или иного человека, падающему с особого древа, которое растет у трона Аллаха. Израилу даны сорок дней, чтобы вынуть душу из тела. http://lmgostinaja.ru/tematicheskaya-biblioteka/hristianstvo/stihotvorene-m-tsvetaevoy-azrail/

ные блестящие волосы» [3, с. 224], «Лицо его печально. Черные глаза смотрят рассеянно. Черные волосы гладко причесаны. И за плечами огромные черные крылья…» [3, с. 216]. «На Верином затылке торчит хохолок. Вера снова приглаживает его щеткой, поливает вежеталем. – А ты бы спросила у Арсения Николаевича, что он делает. У него, как лакированные» [3, с. 228]. Книжные впечатления заменяют Люке реальность, во внутренний мир Арсения она проникнуть не способна. М. Рубинс замечает, что «лейтмотивом романа являются ночные видения Люки, связанные с ее смутными эротическими переживаниями: ей является огромный «ангел смерти», о котором она читала в поэме Лермонтова. Исследовательница полагает, что «лермонтовская тема, заявленная прямо в заглавии, как рефрен проходит через весь роман» [3, с. 17]. Как известно, младоэмигранты предпочитали трагического Лермонтова гармоническому Пушкину. По мнению М. Рубинс, «главной <…> причиной предпочтения Лермонтова Пушкину было ощущение младоэмиграции, что после пережитого ею метафизического и экзистенциального кризиса пушкинская гармония, красота и легкость ушли безвозвратно, оказались иллюзией» [3, с. 18].

Мифический образ ангелоподобного существа – вестника смерти перекликается в романе с психологической драмой девочки-эмигрантки. Люка находится «на границе» между старым и новым миром, Францией и Россией, между детством и взрослением, между реальностью и фантазией. Ангел смерти, Азраил, являющийся Люке, также является героем границы, роковой черты: между добром и злом, между жизнью и смертью, он не с Богом, но и не с людьми. Еще больше их сближает то, что оба существа – как Ангел смерти, так и Люка – внутренне безмерно одиноки и несчастны. Люка уверена, что она никому не нужна – ни матери, ни сестре, что ее никто не любит: «Что поделаешь? Жить надо, и каждый день. Даже если очень тяжело. Даже если очень скучно. Люке кажется, что она несчастна, но может быть это и не совсем так» [3, с. 255], она чувствует себя чужой в собственной семье: «Вот почему Вера ее отослала. Люке грустно и тяжело быть одной. В кинематографе она плакала. Было так похоже на ее, Люкину, жизнь» [3, с. 262]. Грёзы об ангеле помогают Люке уйти от страха перед реальной, вовсе не романтической жизнью.

Ангел смерти является Люке в мечтах, видениях, снах, грезах на протяжении всего романа, становясь стержневым лейтмотивом. Повествование открывается сценой встречи Люки с Ангелом смерти в образе Арсения («Листья блестят от росы. Розы тихо колышутся. Калитка скрипит. За белым туманом не видно, кто вошел в сад, только песок шуршит под ногами. Люка вытягивает шею. Вот он уже под елями. Арсений?.. Да, это он. На нем серый костюм. Лицо его печально. Черные глаза смотрят рассеянно. Черные волосы гладко причесаны. И за плечами огромные черные крылья… Он медленно идет по саду и, не останавливаясь, не оборачиваясь, поднимается на террасу, входит в дом…» [3, с. 216]). Символично его появление в финале романа («Пламя свечей слабо колышется в синем воздухе. В открытых дверях стоит Арсений. Черные блестящие глаза его смотрят прямо на Веру. В руках розы. И за плечами огромные, черные крылья» [3, с. 326]).

Арсений играет роковую роль в жизни семьи: в родах, вызванных падением с лестницы, умирает (вместе с новорожденной дочерью) Вера, которая внезапно застала Арсения за свиданием со своей пятнадцатилетней сестрой, соблазненной им накануне. Это ломает судьбы всех персонажей романа: страдает Владимир (муж Веры), безутешно страдает Екатерина Львовна (ее мать), страшное потрясение и морально-психологическую травму переживает и сама юная Люка… Так же, как и у Лермонтова, ангел смерти играет в романе И. Одоевцевой роковую роль в судьбах людей.

Юношеская влюбленность Люки носит романтический характер, но, в то же время, отнюдь не платонический. Грезы Люки эротичны: «Черные крылья, черные глаза наклоняются над ней. Холодные легкие руки гладят ее грудь, ее колени. Как холодно, как блаженно, как страшно. Сейчас оборвется ее душа. Она держится только на тонкой ниточке. Сейчас оборвется и полетит в широкое окно, в темное небо… Но почему так темно?.. Она не видит его. Только черные блестящие глаза, только черные огромные крылья… – Азраил… Ледяные губы медленно и мучительно касаются ее губ. Темно. Тихо. И веки закрываются от счастья, блаженства и ужаса. – Азраил…» [3, с. 250]. М. Рубинс замечает: «Одоевцева по-модернистски «инвертирует» представления о детстве как о времени чистоты и невинности, насыщая повествование латентной эротикой» [3, с. 17].

И. Одоевцева подчеркивает в героине идеализм, восходящий к традиции русской литературы «золотого века», ее исключительность, непохожесть на других. Люка чувствует себя чужой во французской школе, хоть и учится прилежно, чужда она и нравам своих сверстников-французов. То, чем занимаются знакомые подростки, кажется ей неприемлемым и гадким: «Как противно. Руки у него потные, и весь он отвратительный, и еще целуется с этой индюшкой. А она, Люка, побежала смотреть на него. Она, к которой прилетает Азраил…» [3, с. 252]. Она чувствует острый диссонанс своего внутреннего мира, озаренного отсветом русской культуры и литературы, и пошлой лицейской реальности. Она живет в собственном мире эмоций, своих напряженных переживаний, в который никого предпочитает не пускать: «Люка пожимает плечами. – Я бы многое могла рассказать. И поинтереснее, чем Ивонна, только не вам, вы слишком глупы. – Сама ты умна, – огрызается Ивонна. – Просто тебе стыдно, что рассказать нечего. Люка снова пожимает плечами. – Может быть, и есть что, да не тебе» [3, с. 242].

Название романа И. Одоевцевой «Ангел смерти» глубоко содержательно. Мистический, демонический ореол присущ не только образу Арсения. Сама Люка в романе выступает в роли ангела смерти – именно она и явилась причиной гибели сестры и своей новорожденной племянницы, разрушив судьбу всей своей семьи. В характере Люки присутствуют и отрицательные черты: например, она, разозлившись на сестру, отомстила ей – спрятала туфли, в которых Вера собиралась идти на вечер: «Люка следит за ней из угла.

– Мойся, мойся. Причесывайся, причесывайся. А туфель нет», «– Так тебе и надо, так тебе и надо, ведьме…» [3, с. 230], она старается влюбить в себя Арсения: «Люка висит, зацепившись за трапецию одной ногой и громко смеется.

– Что, можете вы так?

И побежденный Рене аплодирует. Аплодирует и дама. А Люка уже сидит на трапеции и раскланивается во все стороны.

Калитка скрипит. Это Вера возвращается с Арсением. Хорошо, что он видел» [3, с. 225], порой Люка едко подкалывает сестру, целенаправленно задевая заведомо для нее больную тему: «– Напрасно ты мне мешаешь, Верочка. Если я замуж не выйду, то поступлю в цирк и буду хлеб зарабатывать. Это лучше, чем женихов ловить. Вот и ты могла бы…» [3, с. 226].

Подобные деформации поведения отчасти связаны с тем, что Люка чувствует себя отверженной не только в лицее, но и в собственной семье: ее отталкивает равнодушие матери, зачастую непонятное поведение сестры Веры, непонятные разговоры, которые ведут взрослые и от которых ее изолируют. Она чувствует, что постоянно мешает всем, и это делает ее несчастной.

Лермонтовский герой, Ангел смерти, отличается от своего мифологического прообраза – Азраила. В нем преобладает ангельское начало, у него есть способность любить, но он очень одинок и несчастен:

«Но дух мой гибели не знает;
Живу один средь мертвецов
Законом общим позабытый,
С своими чувствами в борьбе,
С душой, страданьями облитой,
Не зная равного себе.
Полуземной, полунебесный,
Гонимый участью чудесной» [2, с. 192].

В Ангеле смерти, разочаровавшемся в людях и земных страстях, преобладает демоническое начало, воспринятое героиней Одоевцевой. Образ Арсения также наделен демоническими чертами: он лживый, ведет себя крайне непорядочно – соблазняет малолетнюю сестру своей замужней уже возлюбленной, Веры, которая беременна от него. Все это приводит к трагедии.

Образ ангела смерти в романе И. Одоевцевой – это память Люки о прошлом, о России и ее литературе; это характеристика безнравственного Арсения, это сюжетный лейтмотив, маркирующий событийные перипетии. Но Азраил – это и внутренняя сущность Люки,

жаждавшей любви и обманутой, мстящей близким ей людям; не случайно ангел смерти существует в ее собственных грезах и приносит смерть отнюдь не ей. Люка, в сущности, предшественница набоковской Лолиты, нимфетки, этого «маленького смертоносного демона». Вероятно, причины «демонизма» своей героини И. Одоевцева видит в драматизме ее жизненных обстоятельств: девочка, лишенная чуткости и внимания в семье, чуждая одноклассницам, оказалась на чужбине без нравственной помощи.

И. Одоевцева контаминирует два произведения М. Лермонтова: «Азраил» и «Ангел смерти». На замысел поэмы «Азраил» (впервые опубликована в 1876 г., датируется 1831 г.) оказали воздействие романтические поэмы «Каин» (1821 г.) и «Небо и земля» (1822 г.) Дж. Байрона. Тематически поэма «Азраил» связана с ранними редакциями «Демона» и «Ангелом смерти». Лермонтов изобразил Азраила падшим ангелом, т. е. демоном, хотя в мусульманской и иудейской религиях это ангел, помогающий людям перейти смертный рубеж.

Вероятно, И. Одоевцева знала также стихотворение М. Цветаевой «Азраил» (17 февраля 1923 г.). Героиня стихотворения Цветаевой сама жаждет смерти, любовная страсть переживается как роковая; подлинное имя («личины сорваны») любимого – Азраил, не Эрос.

<…>
Азраил! В ночах без месяца
И без звезд дороги скошены.
В этот час тяжело-весящий
Я тебе не буду ношею...

Азраил? В ночах без выхода
И без звезд: личины сорваны!
В этот час тяжело-дышащий
Я тебе не буду прорвою...

А потом перстом как факелом
Напиши в рассветных серостях
О жене, что назвала тебя
Азраилом вместо – Эроса… [6, с. 453]

Люка также переживает свою влюбленность как роковую, несущую смерть, также сама стремится к союзу с «демоном». Но исход коллизии смертельной любви и любви к смерти – другой, более банальный. В романе «Зеркало» читатель вновь встречается с Люкой, но она уже повзрослела на шесть лет, вышла замуж. Благодаря богатому любовнику-режиссеру она становится знаменитой актрисой. Но эта богатая жизнь, о которой она некогда так мечтала, не принесла ей счастья: любовник бросил ее беременную, и она покончила жизнь самоубийством... М. Рубинс замечает: «В конце романа, когда Люка бесцельно ездит по Парижу, заходит в кафе и магазины, машинально делает покупки и обменивается репликами с окружающими, весь мир предстает ей в искаженном виде, в бессмысленных фрагментах» [3, с. 24].

Таким образом, использование именно этого мифологического сюжета в романе И. Одоевцевой «Ангел смерти» не является случайным. Данная аллюзия позволяет полнее представить себе процесс взросления главной героини, раскрывает ее внутренний романтический мир, мир, который связан с ее родиной, отражает глубокие переживания, богатое внутреннее содержание.

Список использованных источников

1. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – СПб.: Изд. Терра-Книжный клуб, 2009. – 489 с.

2. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2 т. Т. 1 / сост. и ком. И.С. Чистовой; вступ. ст. И.Л. Андроникова / М.Ю. Лермонтов. – М.: Правда, 1988. – 720 с.

3. Одоевцева И.В. (Гейнике И.Г.) Зеркало. Избранная проза. Вступительная статья М. Рубинс / И.В. Одоевцева. – М.: Изд. Русский путь, 2011. – 656 с.

4. Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе: монография / Н.В. Семенова. – Тверь: Тверской государственный университет, 2002. – 67 с.

5. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 253 с.

6. Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе / М. Цветаева. – М.: Изд. Альфа книга, 2009. – 1214 с.

Розглядаються особливості використання образу із поеми М. Лермонтова «Ангел смерті», що датується 1831 р., в однойменному романі І. Одоєвцевої, написаному в 1928 р. Проаналізовано функції цієї алюзії, що відіграють визначальну роль у розкритті психології головної героїні – російської емігрантки дівчинки-підлітка Люки, сприяють виявленню авторського ставлення до неї, а також маркують деякі сюжетні колізії роману. Ця алюзія дозволяє читачеві детальніше уявити процес підростання головної героїні, розкриває її внутрішній романтичний світ, що пов'язаний з її дитинством, батьківщиною, Росією, відображає її глибокі переживання, багатий внутрішній зміст. Отже, використання саме цього міфологічного сюжету в романі І. Одоєвцевої «Ангел смерті» не є випадковим.

Ключові слова: Азраїл, Одоєвцева, ангел смерті, алюзія, Лермонтов, еміграція, ремінісценція, функції алюзії.

Considers the peculiarities of using images from a poem by M. Lermontov «Angel of Death», dating back to 1831, in the novel I. Odoevtseva, written in 1928. Analyzed the function of this allusions, which play a major role in the disclosure of psychology of the main character – a Russian emigrant, teen girl Hatches, contribute to the identification of the author's attitude to it, and mark some plot collisions novel. And this allusion allows the reader to fully imagine the process of maturing of the main character, revealing her inner romantic world that is associated with her childhood, homeland, Russia, reflects its deep experience, rich inner content. Consequently, the use of this mythological story in the novel I. Odoevtseva «Angel of Death» is not accidental.

Key words: Azrael, Odoevtseva, angel of death, allusion, Lermontov, emigration, reminiscence, functions allusions.

Одержано 5.11.2014.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 84(493)–31

Т.Н. АМИРЯН,
кандидат филологических наук, литературовед (Москва)

АВТОФИКЦИОНАЛЬНОЕ ПИСЬМО АМЕЛИ НОТОМБ. «СВЕРХГОЛОД» КАК НАРРАТИВНЫЙ КОД ПИСЬМА

В статье исследуется проблема автофикционального письма в творчестве бельгийской писательницы Амели Нотомб. Анализируется процесс трансформации жанра автофикционального письма в пространство постмодернистской культуры.

Ключевые слова: автофикциональное письмо, автор, нарратор, постмодернизм, «женский вариант» автофикционального жанра.

Исследовательница автофикционального жанра Карен Ферейра-Мейер, наряду с некоторыми современными франкофонными писательницами, рассматривает творчество известной бельгийской романистки Амели Нотомб в свете теории автофикциональности Сержа Дубровски [1]. По мнению Ферейра-Мейер, Нотомб становится автором «женского варианта» автофикционального жанра начала XXI в., репрезентируя линию самоидентификации триадой писатель-герой-нарратор, одновременно выпуская каждый автобиографический текст под маркером «роман». Например, роман «Форма жизни» (2010) подтверждает разножанровость эксперимента Нотомб, где эпистолярное письмо пересекается с автобиографическим [2], где герой-повествователь вступает в активный диалог (переписку) со своим читателем. В то же время происходит диалог между представителями двух разных национальных культур, что характерно для всего творчества Нотомб, – нахождение между разными жанровыми и культурными пространствами. Письмо как промежуточное пространство («entre-deux»): между интимным, личным и публичным; между «историей одной болезни» и симптомом современности; реконструкция изначально деконструированной плоскости под названием «история», история XX в., личная история, история собственной семьи, история собственного становления (писателем, женщиной, носителем языка, иностранцем и пр.) – именно эти темы, как известно, занимают творчество Нотомб. Вероятно, письмо Нотомб следует отнести к тому корпусу постмодернистских франкофонных текстов, которые М. Гонтар называет «культурным микстом» [3, с. 63], то есть текстом, в котором одновременно проблематизируется «кризис субъекта», сложность отношений «Я»/«Другой» и происходит нарративизация «себя» с использованием принципов билингвизма и диалогизма. В любом случае, популярность романов бельгийской писательницы предопределена именно функцией постмодернистской эстетики, фундаментом которой становится активное привнесение в культурный ландшафт не только «себя» как «другого» и «исключительного», но и «Другого» как фрагмент «себя», так как «другость существует в нас: «мы есть собственная другость, мы есть расщепленность», – как пишет Ю. Кристева [4, с. 268].

© *Т.Н. Амирян, 2014*

Если исследования автофикционального письма начинались с явно модернистских экспериментов Сержа Дубровски, Мишеля Лейриса и Ролана Барта[1], то сегодня литературоведы говорят о существовании этого жанра в произведениях авторов самого широкого спектра: от Руссо до Сартра, от Колетт до Филипа Рота [5]. Очевидно, что этот тип повествовательного жанра трансформируется и в пространство постмодернистской культуры, усваивая характерное для него стремление к массовости (в значении формульности), медиализации, пародии и игре с жанровыми канонами. Это лишь подтверждает мысль о том, что, несмотря на активное влияние постмодернистской эстетики, в современной франкофонной литературе наблюдается процесс «художественной мутации», «эволюции романного жанра» [6], не застывающей в границах отдельных форм и художественных течений.

Формула женского дневника, подкрепленная частотой и регулярностью (ежегодного) издания мини-романов с короткими, но линеарными повествованиями[2], удачно встраивает творчество Амели Нотомб в современную массовую культуру, которая использует автобиографизм как один из ведущих типов нарративных жанров не только во франкофонной беллетристике, но и охватывает всю постмодернистскую литературу[3]. Пересекая разные страны и континенты, герой-повествователь романов Нотомб создает биографию как «личный путеводитель» в рамках коротких «рассказов», что опять-таки позволяет говорить о присутствии постмодернистской концепции «туристического» рассказа. Пародийность и ироничность повествования в романах Нотомб достигается благодаря рассказу о детстве: мир реконструируется с помощью детской оптики героя-повествователя. Одной из самых важных тем в процессе выстраивания этого интимно-иронического нарратива становится «рассказ» о еде, точнее, метафоризация «еды» как отсутствующего элемента – рассказ-голод, обеспечивающий «легкое чтение» и активный диалог с широкой читательской аудиторией.

В этом отношении знаковое место в автобиографическом корпусе романов Нотомб занимает «Биография голода» (2004). Это произведение наиболее ярко показывает стратегию «письма-становления», где голод является своеобразным нарративным кодом. Уже сам заголовок сигнализирует, что если читателю и будет предложен биографический текст, то лишь опосредованный. Это лишь «сильная позиция» текста, позволяющая говорить, что в существующей оппозиции «автобиографического пакта» (Ф. Лежён) и фикционализации «себя» (С. Дубровски)[4], Нотомб явно принадлежит ко второму типу авторов.

С одной стороны, небольшой по объему текст Нотомб включает в себя рассказ о пребывании во многих странах, рассказ о каждой стране предваряется упоминанием возраста героини. Романный хронотоп становится картографированием биографии героя-повествователя. Но это не использование популярной в постмодернизме формы рекламного «рассказа-путеводителя», где описываемое пространство покрывается знаками «плюс», создается образ «райского сада» и пр. Наоборот, все страны, описанные в романе бельгийской писательницы (Япония, Китай, Бирма, Лаос, Бангладеш, США, Бельгия) показаны с точки зрения не «общественного блага», а личного восприятия субъекта-повествователя, каждая страна «поглощается» тем метафизическим голодом, что испытывает Амели.

---

[1]В качестве автофикционального эксперимента исследователи называют эссе «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975). См., например, *Genon, A.* Autofiction: pratiques et théories. – Publibook, 2013. P. 186.; *Пахсарьян Н.Т.* Люка-Леклен Э. Компаративистика и эпистемологический плюрализм: в защиту антропологического подхода к письму от первого лица. Luca-Leclin E. Comparatisme et pluralisme épistémologique: pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne // Реферативный журнал. Серия 7: Литературоведение. – 2008. – № 3. – С. 19–24.

[2]Ренарративизация как возврат к повествовательности, в отличии от новороманной «великой беспорядочности», видится М. Гонтару именно как свойство постмодернистского романа. В частности к ренарративизации Гонтар относит жанр автофикции. См.: *Гонтар М.* Постмодернизм во Франции: определение, критерии, периодизация / пер. с фр. Н. Пахсарьян // Постмодернизм: парадоксы бытия. Ежегодник «Человек: образ и сущность». – М.: ИНИОН РАН, 2006. – С. 155–169.

[3]Об этом подробно говорит Н. Киреева в свете американской постмодернистской литературы. См.: Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики / Н.В. Киреева. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. – 383 с.

[4]См. об этом подробнее статью Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction / М. Левина-Паркер // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 103. – С. 12–40.

С другой стороны, роман «Биография голода» может быть интерпретирован как некая «реплика» в сторону «общества потребления»: повествователь со всем присущим ребенку и подростку отчаянием сопротивляется принятому в обществе правилу питания и бросает вызов общественному вкусу. Часто письмо Нотомб легитимирует аскетизм, голод, доходящий до анорексии, отказ от еды, утверждает субъективный вкус, желание тех продуктов, которые находятся за рамками общепринятого, вплоть до того, что ведет разговор о детском алкоголизме. Но анализ исключительно социальной подоплеки может привести в тупик, так как роман является исповедью, историей одного ребенка из дипломатической семьи, что исключает возможность идентификации по социальному статусу. Читатель еще на первых страницах получает констатацию: «голод – это моя персональная особенность: он не может быть социально обусловлен» [7, с. 19]. Голод для повествователя означает не только потребность в еде, но голод вообще, голод как пустота, желание «ничто» заполнить «чем-то».

Несмотря на то, что творчество Нотомб вписано в массовую культуру и не претендует на какие-либо модернистские эксперименты с текстом, чаще всего романы писательницы анализируются с использованием психоаналитических концептов. Это вызвано в первую очередь образом нарратора-ребенка или постоянных смещещений фокализации от взрослого рассказчика к воспринимающему и переживающему ребенку [8]. Блок романов о Востоке, где Нотомб реконструирует время, проведенное с родителями-дипломатами в Японии, Китае, Бангладеше и пр., видится литературоведам как «эдемическое повествование»: репрезентация детского «идеального» мира и одновременно – мира регулярных столкновений (взрослое/детское, свое/чужое, западное/восточное и пр.), где центром воображаемого пространства становится образ прекрасного сада, где реконструируется история сексуального становления одной женщины, где показаны отношения внутри семьи героини, в которой девочку Амели предпочитали называть Патриком, а она, в свою очередь, чувствовала себя богом, проходя стадию нарциссического влечения к себе, присвоения отцовской функции, конкуренцию с матерью, влечение к сестре и пр. Это в очередной раз подтверждает мысль о том, что автофикциональное письмо часто стремится к интеграции психоаналитического дискурса в пространство художественного текста. Примером такого жанрового эксперимента могут служить тексты Ж.Б. Понталиса и романы Ю. Кристевой.

«Биография голода» начинается с рассказа о государстве Вануату, состоящего из множества мелких островов. Жители этого государства, в отличие от всего остального земного шара, никогда не испытывали чувства голода. Это одновременно репрезентация топоса «общества изобилия» и чисто фикциональный элемент, для создания последующей оппозиции между «фантастическими» жителями острова, никогда не испытывавшими чувства голода, и своей собственной жизненной историей, состоящей из многочисленных оттенков голода. На фоне образа вечно сытых островитян, рассказ о детстве и подростковом периоде голодающего-нарратора-персонажа приобретает более реалистичный характер, так как «случай Ванутату уникален», а голод – универсальное чувство, объединяющее весь земной шар. И, наконец, «голод это – я», говорит герой-повествователь: «la faim, c’est moi». Есть здесь определенная фонетическая близость «faim» – «femme». Основной биографический корпус повествования начинается с этой констатации, дальше предложена история голодающего и одновременно история женщины. И в этом повествовании нарративным кодом становится не просто голод, а принцип «сверхголода» как исключительный принцип, наподобие принципа удовольствия (jouissance). Повествователь словно инкорпорирует в свой «рассказ» лакановский концепт, говорит не о голоде или еде как объектах, а намеревается излагать с «над-объектной» (sur-faim) позиции. Из этого следует, что роман Нотомб – не только «путеводитель», не только «автобиография», не только «интимный дневник», но и своеобразное исследование женщины-голода, женщины как голода, исследование разнообразных пределов женского удовольствия и депрессивной позиции. Сама героиня несколько иронично замечает на первых страницах, что чувство голода до сих пор не было исследовано и приводит небольшие статистические сопоставления, примеры из истории, – словно пародируя форму академического письма, где в начале любого исследования необходимо подтверждать актуальность и новизну предлагаемой работы. Постмодернистский «Сверхголод» в романе Нотомб поглощает ницшеанское понятие «Сверх-

человека» в тех фрагментах, где говорится о ребенке, который чувствует себя божеством[5], или в начале романа, где героиня прямо констатирует: «Если Ницше говорил о сверхчеловеке, то меня занимает сверхголод» (21). Несколько символизировано повествование присваивает и фрейдовский концепт «Сверх-я». Эти аллюзии, или точнее, игра с этими концептами подтверждают, что читателю предложен не «рапорт», не максимально уточненная биография, а фикциональный текст, говорящий о субъекте-повествователе и о самом себе, о языке, на котором он написан.

«Биография голода» как роман, репрезентирующий письмо меланхолической натуры, обстоятельно проанализирован Ламбер-Пероль [9]. Здесь роман рассматривается сквозь призму ранней концепции Ю. Кристевой (письмо как «семиотизация символического») и представляется письмом меланхолика в свете психоаналитической теории объектных отношений (Фрейд, Кляйн, Кристева). Исследовательница обращает внимание на то, что автор выстраивает повествование в качестве семиотического текста, пересекающего символическое пространство переживаемой депрессии субъекта письма, как серию атак на плохой материнский объект, приводящую к анорексии, и поиски хорошего объекта, сопровождаемые параллельным рассказом о всех символических матерях героя-повествователя (мать, сестра Жюльетта, домработница Инге и, главным образом, воспитательница Нисиё-сан). При этом очевидным становится повествовательная атака на образ плохого объекта – китайской воспитательницы (Чжэ), и постоянная тоска по хорошему объекту (Нисиё-сан), что рифмуется с «уродством» Китая и «красотой» Японии.

Здесь было бы справедливо акцентировать внимание на проблеме материнского эротизма, которая занимает в последние годы Ю. Кристеву. Словно реализовывая кристевские концепты, героиня Нотомб говорит о том, как она связывала физические ощущения со своим переживанием окружающего мира, – «рассказ» о себе, находящийся между «психо» и «сомой».

В то же время среди любимых писателей героиня называет Колетт. Письмо Колетт для нее становится одним из любимых деликатесов, в то время когда она почти окончательно отказывается от приема пищи и единственным увлечением и желаемым объектом для нее является литература: «Чтение вместе с алкоголем стало неотъемлемой частью моей жизни. Отныне оно стало поиском нерушимой красоты» (149). Можно заметить не только сюжетные сходства фрагментов повествования о школьном периоде жизни Нотомб в США и «Клодина в школе» (1900) Колетт, но и определенную манеру иронично-интимного «рассказа» о дружбе между одноклассницами, о влюбленности в воспитательницу и пр. В то же время весьма важную роль для автофикционального жанра двух писательниц играет повествование как реализация «поисков утраченного» материнского образа, письмо как способ обретения объекта наивысшего удовольствия. Финальным, пожалуй, одновременно катарсическим и фрустрирующим актом романа Нотомб становится возвращение в Японию для того, чтобы вновь встретиться с Нисиё-сан, к которой героиня сохраняет нежные чувства многие годы. Невольно вспоминается Сидо, играющая в прозе Колетт практически ту же роль воображаемой идеальной матери, являющейся объектом, продуцирующим материнский эротизм, той утраченной «территорией», реконструируя которую, писательница конструирует свой текст. И если говорить о депрессивной позиции субъекта повествования Нотомб, то необходимо возвратиться к аналитической линии «Колетт-Кляйн», проложенной Ю. Кристевой [10, с. 174–182], которая с помощью психоаналитического дискурса показывает становление письма Колетт, как писательница выводит на сцену образы матери и дочери, рассказ о которых становится чем-то вроде самоанализа. Колетт создает повествование от первого лица, где нарратор уходит вглубь воспоминаний, но сохраняет не принцип «реалистичного» рассказа, автобиографии, а создает воображаемое пространство письма «о себе», романное пространство. Утраченная территория «психического комфорта» и утраченный материнский объект – две константы автофикционального жанра французской писательницы: «[…] может быть, это только мое детское воображение, моя детская гордость представляли наш сад розой всех садов, всех ветров, средото-

[5]Если говорить о фонетической игре «femme/faim», то нотомбовский «сверхчеловек» – это уже не «surhomme», а сверх-женщина «surfemme».

чием всех лучей, где все озаряла своим присутствием моя мать» [11, с. 305]. У бельгийки Амели Нотомб образ «прекрасного сада» представлен синтагматической синекдохой романа – это одновременно и образ сада на территории того дома, где героиня романа жила в Японии, и Япония вообще: «Моя страна [ma terre] покрыта природой, цветами и деревьями, моя Япония была горным садом». И в центре этого «царства природы» всегда японская воспитательница Нисиё-сан, она и есть «утраченная территория» материнства, она – родной (материнский) язык, голод по которому и является движителем письма Нотомб, словно «похищенное письмо», из-за которого приходит в движение детективный рассказ. Метафора «дивного сада» не остается тайной, неведомой фантазией, а прямо означивается: «Моя страна – это Нисиё-сан, моя японская мама, которая всегда была ласковой, обнимала меня и целовала, которая произносила сладостные слова японского языка – языка женщин и детей» (58).

Тем самым письмо Нотомб получает свою генетическую родословную, рифмуясь с творчеством Колетт, которая так же, как и Нотомб, работала в жанре автофикционального письма, одновременно создавая уникальное женское письмо французской литературы [12]. Если Колетт является писательницей, создавшей уникальное литературное пространство о женской сексуальности и о женском удовольствии (jouissance) в начале XX в., то Нотомб реализует свою прозу в том же символическом пространстве, семиотизируя и означивая свои тексты с помощью языка XXI в. В романе «Биография голода» героиня говорит, что голод – это недостаток, недуг (maladie), а услышав от матери «bonne maladie», сочиняет собственную этимологию: «mal à dire» (24–25). «Рассказ» о себе, само-сочинение становится основным способом утоления сверхголода и основным способом конструирования собственной истории. «Биография голода» – метатекстуальное произведение в корпусе автофикциональной прозы Нотомб, именно здесь она произносит:

«Мои романы придают форму развивающемуся недоумению и непостижимости» (179). Болезнь (анорексия) становится опытом деконструкции: героиня говорит, что таким образом она разобрала свое тело на части, чтобы потом, собрав воедино, конструировать текст.

Список использованных источников

1. Ferreira-Meyers K. L'autofiction d'Amélie Nothomb, Calixthe Beyala et Nina Bouraoui. De la théorie à la pratique de l'autofiction / K. Ferreira-Meyers. – P.: Editions universitaires europeennes EUE, 2012. – 564 p.

2. Ferreira-Meyers K. Amélie Nothomb: Une Forme de vie (2010). L'autofiction épistolaire / K. Ferreira-Meyers // Literaire interferenties. – № 9. – Novembre 2012. – P. 195–205.

3. Gontard M. Écrire la crise. L'esthétique postmoderne / M. Gontard. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. – P. 63. – 150 p.

4. Kristeva J. Étrangers à nous-mêmes / J. Kristeva. – Paris: Gallimard, 1988. P. 268. – 293 p.

5. Avouac A. L'auteur comme personnage: Les pratiques d'autofiction dans le roman contemporain chez Colette et Philip Roth / A. Avouac. – P.: Editions universitaires europeennes EUE, 2010. – 104 p.

6. Пахсарьян Н.Т. Теория постмодернизма и современный французский роман [Электронный ресурс] / Н.Т. Пахсарьян // Литература XX века: Итоги и перспективы изучения. Четвертые Андреевские чтения. Составители и ответственные редакторы Н.Т. Пахсарьян, Н.А. Литвиненко. – Режим доступа: http://natapa.org/biblio/articles/theory-postmodern.

7. Nothomb A. Biographie de la faim / A. Nothomb. – P.: Albin Michel, 2004. – 252 p. (Здесь и далее в тексте статьи цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страниц).

8. Kobialka M. La Creation d'Amelie Nothomb a Travers la Psychanalyse / M. Kobialka. – P.: Editions Le Manuscrit, 2004. – 86 p.

9. Lambert-Perreault M.-Ch. Le soleil noir d'Amélie Nothomb: lecture psychanalytique de Biographie de la faim [Электронный ресурс] / M.-Ch. Lambert-Perreault. – Post-Scriptum.ORG (Été 2011. – № 14). – Режим доступа: http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2011_14_lambert.pdf

10. Kristeva J. Le Génie feminine. Tome III, Colette / J. Kristeva. – Paris: Gallimard, 2002, 174–182. – 621 p.

11. Колетт С.-Г. Сидо / С.-Г. Колетт // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Неспелый колос; Дом Клодины; Рождение дня; Сидо; Романы, повести: пер. с франц. / сост. Вал. Орлов. – М.: Терра, 1996. – 352 с. – С. 305.

12. Michineau S. L'Autofiction dans l'œuvre de Colette [Электронный ресурс] / S. Michineau. – Université du Maine – U.F.R. de LETTRES, 2007. – Режим доступа: http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2007/2007LEMA3001.pdf

У статті досліджується проблема автофікціонального письма у творчості бельгійської письменниці Амелі Нотомб. Аналізується процес трансформації жанру автофікціонального письма у простір постмодерністської культури.

Ключові слова: автофікціональне письмо, автор, наратор, постмодернізм, «жіночій варіант» автофікціонального жанру.

The article studies the problem of autofictional letter in the works of Amélie Nothomb, a Belgium writer. Transformation of autofiction letter genre into the postmodernism culture has been analyzed.

Key words: autofiction letter, author, narrator, postmodernism, «female variant» of the autofiction genre.

Одержано 21.10.2014.

УДК 82.015

Г. АХМЕДОВА,
преподаватель кафедры русского языка
для естественных факультетов
Бакинского государственного университета (Азербайджан)

ПУТИ РАЗВИТИЯ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ПОЛВЕКА

Анализ художественных произведений писателей, представлявших научно-фантастический жанр в Азербайджане с момента его основания в 1950 г. Эмином Махмудовым (1925–2000), а также Намиком Абдуллаевым (1928–1995) и Ибрагимом Гусейновым (1950–2002), показывает, что они создали ценные работы в данном аспекте художественной литературы. Это наследие является богатым источником для литературоведческого исследования. Исследуются особенности влияния мировых классиков фантастики на творчество азербайджанских писателей.

Ключевые слова: художественная литература, жанр научной фантастики, азербайджанские писатели-фантасты, писатели-фантасты с мировым именем.

Данное национальное наследие охватывает около 15 книг, вышедших в свет за последние 50 лет. В них азербайджанские читатели сталкиваются с присутствием иноземных разумных существ, преодолевших большие расстояния в пределах своей жизни для прибытия на нашу планету, в других описывается наземная жизнь наших будущих сородичей, в третьих – влияние разумных представителей иных миров с более высокими технологиями на скачкообразный ход развития прогресса нашего мира в глубоком прошлом.

Каково конкретное влияние мировых классиков данного жанра на творчество вышеупомянутых авторов? Среди писателей-фантастов с мировыми именами следует прежде всего иметь в виду творчество русских фантастов Александра Беляева и Ивана Ефремова, а также польского гения Станислава Лема и американского классика данного жанра Айзека Азимова. После анализа основных тенденций этих светил указанного жанра, а также сравнительно-сопоставительного анализа творчества вышеуказанных азербайджанских фантастов можно прийти к заключению о том, что ни один из них не смог творить вне влияния идей своих кумиров.

Анализ всемирного становления данного жанра показывает всю ошибочность того мнения, что первопроходцем научной фантастики будто бы являлся американский автор Эдгар Аллан По (1808–1849). Считаем, что на самом деле им был писатель из России, который долгое время оставался в тени. Выход в свет в 1836 г. в России романа Александра Вельтмана «Истоки Калимероса» стал знаковым событием не только в данной стране, но и во всем мире. В названном произведении основной идеей автора является выяснение тайны могущества таких личностей, как Аристотель, Александр Македонский и других. Главный персонаж романа – странник, он тайком добирается до города Дельфы и похищает Пифию, как четкого предсказателя будущего, и доставляет ее в лагерь императора Македонии. Эта одаренная женщина раскрывает все тайны врагов Александра и способствует его легким победам, оповещая царя одновременно и о планах противников. Затем странник возвращается в XIX в., благодаря своему сверхъестественному дару [1].

© *Г. Ахмедова, 2014*

Данным романом, повествующим о путешествии по времени, фактически был заложен фундамент нового жанра на родине писателя, т. е. в России, что, в свою очередь, создает почву для становления таких знаменитостей, как Э. По, Ж. Верн, Г. Уэллс, Р. Бредбери, А. Кларк и др. Роман А. Вельтмана сразу находит свою славу и свое признание. Выдающийся критик своего времени В.Г. Белинский в своей особой статье, посвященной данному произведению, затрудняется определить его жанр и полагает, что это вовсе не исторический роман и не роман-сказка. Он констатирует только тот факт, что данному новому жанру нет ограничения ни во времени, ни в пространстве.

Но этот роман не остался единственным художественным произведением в данном жанре. До пролетарской революции около 120 авторов в России уже создали 250 фантастических работ; с их списком можно ознакомиться в сборнике «ПОИСК-83», изданном в Свердловске [2]. В другом источнике, а именно: «Взгляд в глубину веков. Русская фантастика в XVIII веке и в первой половине XIX века», составленном В. Туминским, с предисловием А. Казанцева [3], можно в этом убедиться. Помимо этого, есть исследовательская работа «Русская утопия и научная фантастика во второй половине XIX и в начале XX века», составленная С. Калмыковой и снабженная ее же комментариями и предисловием [4].

Беглый взгляд на творчество так называемого основателя трех важных направлений в художественной литературе – фантастического, детективного, а также жанра ужасов, – Эдгара По, показывает, что в Америке этот писатель прожил сравнительно короткую, но полную терзаний жизнь. До исключения из Шарлотсвильского университета он в юном возрасте сближается с одним из своих преподавателей – профессором Тэкером, который дает ему свою повесть «Путешествие на Луну» для знакомства. Отдельными моментами этого сочинения Э. По воспользовался в своем «Приключении воздушного шара» и в «Странных приключениях Ганса Пфааля». Исследователь художественного наследия Э. По некий Гэрви Аллен отмечает, что повесть «Золотой жук» приносит известность писателю, хотя он ее пишет в период тяжелых армейских буден [5]. Тяготы короткой, но яркой жизни не могли препятствовать блеску его яркого, разностороннего таланта. Заложенные им в фантастическом жанре традиции были в глобальном масштабе развиты дальше А. Конан Дойлом и Г. Уэллсом, а также некоторыми прозаиками из Азербайджана, причем десятилетиями позже.

Основоположник научной фантастики в Азербайджане Э. Махмудов, после выпуска ряда сборников коротких рассказов в данном жанре, в 1957 г. издал книгу «Космический корабль» [6], где, согласно сюжету, четыре космонавта побывали на Луне и затем – на Марсе, но впоследствии потеряли свой ориентир в бескрайных просторах вечной мерзлоты. Продолжение дилогии – «Небеса Венеры в огне» [7] последовало только в 1960 г. Там события начались с древней Атлантиды, точно так же, как в «Последнем жителе Атлантиды» А. Беляева, впервые напечатанном в 1925 г. [8].

Чудом оставшийся в живых персонаж русского классика Адиширна Гуанча попадает из своей высокоцивилизованной родины в отсталую северную страну и учит людей многим удивительным вещам. А спасенная от потопа дочь астролога императора Атлантиды некая Грона, изображенная Э. Махмудовым, уходит в далекий мир бурманидов на их корабле. Возвращается она через тысячу лет, поскольку при высоких скоростях жизнь замедляется. Ее бурманиды высаживают на безжизненной Венере по ошибке и, как ни странно, сразу отбывают назад. Тут Грону замечают земные астронавты, также по ошибке прибывшие на эту планету. Обращается к теме Атлантиды и Намик Абдуллаев в своем рассказе «Мне 400 лет» [9].

Влияние А. Беляева на творчество Э. Махмудова явно прослеживается и в других его произведениях. В частности, в рассказе «Королевская черепаха» неизлечимо больной печеночной недостаточностью человек обращается к талантливому хирургу – некоему Кромарти с просьбой пришить его голову к телу морской черепахи. Последний искусно справляется с данной задачей и превосходит даже беляевского профессора Керна, добившегося обеспечения жизнедеятельности отделенной от туловища головы своего учителя – Доуэля. В другой повести из одноименного сборника рассказов «Море вечной темноты» [10] Э. Махмудов описывает случайно обнаруженное деревенскими жителями подземное море с удивительным древним миром растений и доисторическими животными. Все описано точно, как в романе «Затерянный мир» А. Конан Дойла [11].

Его последователь Н. Абдуллаев очарован творчеством Г. Уэллса, потому его герой Том Вильямс из сборника «Мальчик-чудотворец» тоже изобрел одежду с волшебным свойством оставаться невидимым. Об этом узнает его земляк, офицер службы безопасности Мильтон, но, прежде чем попасть в руки власть имущих, изобретатель успевает уничтожить свое изобретение и перейти к растущему движению вольнодумцев. В своем следующем произведении «Потерянный мир» Н. Абдуллаев описывает околоземную ракету с двумя космонавтами – Петром и азербайджанцем Сабиром, после поломки которого их спасает корабль иноземцев, где они остаются около двадцати лет. Петр женится на астронавтке с корабля, который вот уже в течение 500 земных лет разыскивает свой родной мир, и жалеет об отсутствии спиртных напитков при свадебном пиршестве. Когда оба землянина возвращаются на Землю через год, по хронометру корабля иноземцев, пятилетней дочери Сабира исполнилось уже 25 лет. В рассказе «Русалка» этого же автора представители чужих миров имеют совершенно иную внешность, в отличие от представления И. Ефремова об обязательности разумных существ всех иных миров быть похожими на землян. Тут он придерживается доктрины Маррея Лейнстера, выраженной последним в рассказе об иноземном корабле «Лланвабон», встретившем в дальних космических просторах земной межзвездный лайнер [12].

Не оказался изолированным от мировых шедевров фантастики и Ибрагим Гусейнов в своих четырех повестях, представленных в трех его книгах, которые вышли в разные годы. В его повести «Утренняя звезда» земные астронавты прибывают на планету с жителями, точно похожими на нас. После сближения с ними становится известно, что в глубоком прошлом на нескольких ракетах эти люди покинули родную планету Земля по принуждению. Капитан корабля землян Бэйгойлу такой же опытный и дальнозоркий человек, как и Эрг Ноор из романа И. Ефремова «Туманность Андромеды» [13]. На темной стороне планеты «Утренняя Звезда» они, как и герои Ефремова, натыкаются на страшную змею длиной 150 и толщиной 20 метров.

В другом произведении этого автора «Любовь Агваны» [14], земные астронавты достигают планеты с жителями феодального строя, и один из астронавтов по имени Шахин влюбляется в дочь правителя по имени Агвана, которую тот спасает в последнюю минуту. Но в отличие от романа братьев А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» [15], действия землян тут находятся под пристальным вниманием третьей цивилизации – мира Прутонов, с намного более высокой степенью развития технологий, чем у землян.

Точно, как в древнем Египте, старый правитель Иара действует под диктовку верховного жреца и боится озлобить бога огня. Настает час встречи Шахина с одним из представителей прутонского мира. У последнего не видно ни носа, ни рта, ни ног, а только зеленым блеском горят глаза. Он сообщает, что он и его сородичи уже 7 миллиардов земных лет странствуют по космическим просторам с миссией упорядочить жизнь в населенных планетах. Эго существо в конце решает разыграть шутку с Шахином и, мгновенно прочитав все, что имеется у него в голове, точно как «живой океан» в произведении «Солярис» С. Лема [16], создает его двойника. Двойник ведет удивительные беседы с настоящим земным астронавтом. Идентичность тут с лемовским романом абсолютная.

В повести «Поздоровайтесь с солнцем» И. Гусейнова [17] события происходят в конце советского периода, где коррумпированное общество описывается глазами двух пришельцев из иного мира. Один из них появляется в облике медсестры сельской поликлиники Сеяры, а другой выступает в роли простого жителя, борющегося за справедливость, и в финале повествования получает серьезное телесное ранение от браконьеров, и затем из-за произвола органов правоохраны попадает в тюрьму. В эпилоге повести эти разумные существа описаны уже в их настоящем облике, совершенно отличном от земных людей, и в их разговоре дается анализ удивительных земных дел, с которыми они сталкивались. Здесь писатель прибегает то к иронии, то к сарказму.

Список использованных источников

1. Вельтман А. Странник / А. Вельтман. – М.: Наука, 1977. – 343 с.

2. Бугров Б. Поиск-83. Приключения. Фантастика / Б. Бугров, И. Халымбаджа. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1983. – 335 с.

3. Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика в XVIII веке и в первой половине XIX века / Сост. В. Туминский, предисловие А. Казанцева. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 333 с.

4. Вечное солнце. Русская утопия и научная фантастика во второй половине XIX века и в начале XX века / Сост. С. Калмыков. – М.: Молодая Гвардия, 1979. – 431 с.

5. Герви А. Эдгар По / Аллен Герви. – М.: Молодая Гвардия, 1964. – 368 с.

6. Махмудов Э. Космический корабль / Эмин Махмудов. – Баку, Изд-во детской и юношеской литературы, 1957. – 347 с.

7. Махмудов Э. Небеса Венеры в огне / Эмин Махмудов. – Баку: Изд-во детской и юношеской литературы, 1960. – 247 с.

8. Беляев А. Собрание сочинений в восьми томах / А. Беляев. – М.: Молодая гвардия, 1963.

9. Абдуллаев Н. Потерянный мир / Н. Абдуллаев. – Баку: Азернешр, 1962. – 252 с.

10. Махмудов Э. Море вечной темноты. Сборник рассказов / Эммин Махмудов. – Баку: Изд-во Гянджлик, 1972. – 315 с.

11. Конан Дойль А. Затерянный мир / А. Конан Дойль. – М.: Правда, 1990. – 512 с.

12. Миры входят в контакт. Сборник художественных произведений английских и американских научных фантастов / Пер. с английского Габиля Ахмедова. – Баку: Изд-во Гянджлик, 1987. – 437 с.

13. Ефремов И. Туманность Андромеды / И. Ефремов. – Баку: Изд-во Гянджлик, 1989. – 330 с. Перевод Гусейна Шарифа (на азербайджанском языке).

14. Гусейнов И. Любовь Агваны / И. Гусейнов. – Баку: Изд. Гянджлик, 1987. – 247 с.

15. Стругацкий А. Трудно быть богом / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. – Баку: Азернешр, 1980. – 288 с.

16. Лем С. Солярис. Магелланово облако / С. Лем. – М.: Радуга, 1987. – 464 с.

17. Гусейнов И. Не было бы ночей / И. Гусейнов. – Баку: Язычы, 1990. – 275 с.

18. Ахмедова Г. Влияние мировой научной фантастики на данный жанр в Азербайджане / Г. Ахмедова // Вестник Бакинского государственного университета. Гуманитарная серия. – 2002. – № 3. – С. 100–103.

Аналіз художніх творів письменників, що представляли науково-фантастичний жанр в Азербайджані з моменту його заснування в 1950 р. Еміном Махмудовим (1925–2000), а також Наміком Абдуллаєвим (1928–1995) та Ібрагімом Гусейновим (1950–2002), показує, що вони створили цінні праці в цьому аспекті художньої літератури. Ця спадщина є багатим джерелом для літературознавчого дослідження.

Ключові слова: художня література, жанр наукової фантастики, азербайджанські письменники-фантасти, письменники-фантасти з світовим ім'ям.

Analysis of works of of art writers representing the sci-fi genre in Azerbaijan, since its inception in 1950, Emin Makhmudov (1925–2000), as well as Namik Abdullayev (1928–1995) and Ibrahim Huseynov (1950–2002) shows that they have created a valuable work on this aspect of art and to scientific-literature-governmental. This heritage is a rich source for philological studies.

Key words: fiction, science fiction genre, the Azerbaijani science fiction writers, science fiction writers from around the world.

Одержано 5.11.2014.

УДК 821.161.1.091 + 929:82-3(470.5) [Мамин-Сибиряк]

А.В. БОРТНИКОВА [МЕЛЬНИКОВА],
аспирант кафедры русской литературы ИГНИ
Уральского федерального университета
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

ОПЫТ НАРРАТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ОЧЕРКОВ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

В статье анализируются два очерка уральского писателя Д.Н. Мамина-Сибиряка, написанные в 1885 г. – в ранний, мало исследованный и незаслуженно забытый период творчества автора. Нарратологический анализ, направленный на описание очерка как жанра, проведен с позиций формы повествования, композиционного членения, мотивно-сюжетной и ритмической специфики. Для отражения формы повествования в художественно-публицистическом очерке Мамина введен термин «Мы-публицистическое», способствующий дальнейшим нарратологическим исследованиям очерка как жанра.

Ключевые слова: жанр, литература Урала, Мамин-Сибиряк, малая проза, мотив, нарратология (теория повествования), очерк, сюжет, форма повествования.

В течение длительного времени при изучении творчества русских писателей второй половины XIX в. исследователи преимущественно обращали внимание на крупные эпические жанры, в частности, на жанр романа, однако изучение всего многообразия малых эпических форм, которые уже с 1860-х гг. начинают активизироваться в русской литературе [3, с. 3; 5, с. 93; 6, с. 7], не менее важно для создания наиболее исчерпывающей картины историко-литературного процесса. В связи с названными обстоятельствами творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка ассоциировалось прежде всего с многофигурными романами социальной проблематики [8, с. 73; 14, с. 96]. В действительности именно с появлением сборника малой прозы «Уральские рассказы» (1888–1889) был связан выбор писателем самостоятельного направления в органической связи с уральским материалом [7, с. 43]. Предшествующий же появлению указанного сборника период творчества, включающий в себя незаслуженно забытые разножанровые произведения малой прозы 1881–1886 гг., аккумулировал достижения писателя и в плане манеры письма, и в плане мотивно-тематической структуры [12].

Выбор для детального рассмотрения очерков Д.Н. Мамина-Сибиряка «Зимняя вольница», «Золотое гнездо» (оба – 1885) не случаен и определяется, с одной стороны, сочетанием важных тем, к которым автор будет возвращаться позднее еще не раз, с другой стороны, особой манерой повествования, отчасти связанной с жанровыми особенностями очерков и характером изображаемого материала. Названные очерки характеризуются также слабой степенью изученности, что обусловлено несистематическими публикациями в советское время.

Преобладающими формами повествовательной организации в большинстве произведений малой прозы Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. являются традиционные я-форма, с типом в*и*дения изнутри и он-форма с типом в*и*дения извне. В большем объеме и в массиве текстов 1881–1886 гг., в книге «Уральские рассказы» присутствует форма повествования от первого лица [9, с. 111] (I ф.), семантика которой, по концепции К.Н. Атаровой и Г.А. Лесскиса, связана с субъективностью, достоверностью, с наличием персонифицированного по-

© *А.В. Бортникова [Мельникова], 2014*

вествователя, существующего в том же мире, что и персонажи [1, с. 345–347]. В меньшем объеме – форма повествования от третьего лица (II ф.), характеризующаяся семантикой вымысла, полнотой изображения внешнего и внутреннего мира, объективностью [2, с. 34].

Среди повествовательных форм в текстах 1881–1886 гг. встречаются и довольно редкие, например, форма второго лица множественного числа (мы) в сочетании с традиционными я-формой и он-формой определяет повествование в очерках «На золотом прииске», «Золотая ночь», «Зимняя вольница», «Золотое гнездо», объединенных темой золота. Наиболее интересно указанная форма реализуется в двух последних.

Очерк «Зимняя вольница» (1885), изданный один раз при жизни автора, имеет жанровый подзаголовок *Из записной книжки*. В нем ощутима структура жанра записных, путевых книжек с ориентацией, с одной стороны, на документальную точность в изложении событий и фактов, с другой стороны, на свободную манеру воспроизведения потока событий. Как писал И.А. Дергачев, в очерковом жанре в принципе выражалось стремление «подчеркнуть незавершенность произведения, неокончательность художественной мысли» [7, с. 32], а с помощью уточненных жанровых определений акцентировался «интерес к самому объекту повествования» [7, с. 37]. В указанном очерке повествование структурируется с помощью маршрута недальнего путешествия, который в самом начале определяет автор-повествователь: это маршрут от Екатеринбурга до Березовского завода, на промыслах рядом с которым в XIX в. добывали золото. Путевая канва необходима для организации разнородного материала, который включает в себя и географические характеристики местности, и статистические данные о золотодобыче, и этнографические элементы, и реплики жителей Березовска. Динамика повествования создается с помощью фраз, «перевязывающих» материал. Они приводятся, как правило, в начале или середине главки (всего таких главок пять) и отражают основные этапы дороги: «Наша кошевка быстро катилась по дороге в Березовск…» (267)[1]; « – Вот и Березовск…» (270); «Наша кошевка бойко покатилась мимо новых отвалов, над которыми старалась Березовская вольница» (273); «Осмотрев работы, мы отправились в обратный путь» (283) и др. Сам автор-повествователь имеет непосредственное отношение к изображаемой местности – его знание обнаруживается даже в коротких репликах, характеризующих погодные условия Урала: «Именно такая наша уральская весна – капризная, непостоянная, взбалмошная» (266). Между тем конкретно с зимними работами на Березовских золотых промыслах повествователь знакомится впервые, в чем ему помогает знакомый золотопромышленник Николай Гаврилович, выполняющий функцию своего рода проводника-попутчика, что подтверждается и на лексическом уровне: персонаж *объясняет*, *говорит*, *указывает*, *заявляет*. Такая довольно устойчивая архетипическая пара вполне характерна для жанра травелога с этнографической направленностью. С появлением данной фигуры в повествовании логично возникает форма повествования второго лица множественного числа – «мы». Сам автор-повествователь и золотопромышленник, согласившийся показать зимние промыслы, – люди одного положения, знакомые, что в принципе позволяет ввести такую форму (ср. невозможность введения такого приема «совместности» в случае с охотником-проводником Ермолаем в «Записках охотника» И.С. Тургенева). Примечательно, что данная повествовательная форма реализуется не только как показатель совместности действия повествователя и гида-экскурсовода (мы отправились, мы проехали, мы поздоровались), но и как своего рода показатель публицистичности, маркер достоверности и злободневности передаваемой информации («Мы этот разговор привели с той целью, чтобы показать, какими невозможными условиями обставлено у нас практическое применение “устава о частной золотопромышленности”» (268). Появление такой формы изложения достаточно неожиданно для жанра художественного очерка, травелога. Для сравнения можно привести газетную статью-фельетон Мамина-Сибиряка о П.П. Демидове «Один из анекдотических людей» с подзаголовком *Из уральской летописи*, в котором употребление формы мы-публицистическое жанрово и стилистически оправдано: «…мы теперь решились побеседовать с читателем…»; «мы с намерением выждали…» (Т. 3, 786) и т. д. Вероятно, подобный прием нужен Мамину в очерке

[1]Все тексты цитируются в статье по изд. [11, т. 4], в круглых скобках указывается номер страницы.

«Зимняя вольница» для введения своеобразных констатирующих обобщений, пояснений. Похожая повествовательная «эклектика» с использованием публицистической мы-формы наблюдается и в очерке «Золотое гнездо», о котором мы скажем чуть позже.

В названном очерке можно встретить и безличное повествование, употребляемое при изложении исторических фактов или при характеристике местных географических, языковых и прочих краеведческих особенностей. Такие информативные вставные куски хотя и не маркированы конкретной формой повествования, но принадлежат автору-повествователю. В этих иногда довольно пространных пояснениях автор-повествователь по отношению к читателю сам выступает в качестве гида-проводника, приводя статистические данные по поводу добычи золота или разъясняя значение того или иного термина, связанного с работой на золотых промыслах: «Золото бывает жильное, или коренное, которое заключается в кварце <…> потом бывает золото россыпное, или песчаное, которое произошло из жильного механическим путем…» (278). В этом же качестве он выступает при цитировании прецедентных текстов, например, песни, связанной с селением Шарташ, мимо которого ему приходится проезжать по пути в Березовск, и при фиксировании речевых особенностей аборигенов: «На Урале вместо “староверы” часто говорят “столоверы”, очевидно, что здесь искажено слово по созвучию, как говорят “соводни” вместо сегодня…» (269).

Очерк «Зимняя вольница» организован таким образом, что одиночные реплики или диалоги персонажей чаще всего чередуются с размышлениями, пояснениями автора-повествователя, при этом сам он практически никогда не вступает в диалог. Многократное повторение данного повествовательного рисунка приводит к «ритмичности» повествования, поддержанной на формальном уровне делением на главки в совокупности с четкостью маршрутного рисунка.

Некий эффект репортажности придает данному очерку отсутствие большого временного промежутка между публикацией самого текста («Волжский вестник» за 1885 г., № 110–112) и событиями, описанными в очерке (говоря про дачи екатеринбургского казенного округа, автор-повествователь называет дату – май прошлого 84 года), а также включение в ткань текста живых диалогов старателей. В результате комбинаций форм повествования автором достигается эффект многоуровневого повествования, рождается два плана – мир персонажей, местных жителей, фразы которых приводятся повествователем с сохранением лексических и фонетических особенностей речи, и мир самого повествователя – это его пояснения, выражение эмоций, комментарии по поводу передвижения. Таким образом, создается схема субъектно-объектных отношений эпического произведения, охарактеризованная Б.О. Корманом следующим образом: «Повествовательный текст принадлежит субъекту сознания с обязательной пространственной и временной точками зрения. Прямая речь героев принадлежит субъектам сознания с обязательной фразеологической точкой зрения» [10, с. 268]. При этом личный повествователь является фигурой и рассказывающей, и рассказываемой, то есть перед нами гомодиегетический тип повествования с использованием я-формы и мы-формы [15, с. 25]. Я-форма в этом случае чаще всего маркирует редкие реплики, внутренние монологи и мысли автора-повествователя [13, с. 38] («...новому человеку, не привыкшему к печальной красоте наших мест, покажется здесь тяжело и грустно, но я люблю вот эту, именно более чем скромную, природу...» (277), а использование мы-формы сопровождает хронологическую канву совместного путешествия или в ее публицистическом варианте оформляет авторские обобщения.

С точки зрения развертывания сюжета жанр путевых записок, заметок по понятным причинам чаще всего не является законченным. Данная особенность воплощается и в очерке «Зимняя вольница». Познакомившись с зимними промыслами в Березовском заводе, автор-повествователь со своим проводником отправляются в обратный путь, что могло бы быть завершающим очерк событием, однако финальным эпизодом является рассказ старателя Парамона, заканчивающийся следующей репликой: « – Да уж... и деды, и отцы золотом занимались, ну и нам, видно, заказали. Такие уж счастки... Слыхал пословицу: полюбил черт луковицу – плачет да грызет. Так-то и наше дело!» (283).

Органически с очерком «Зимняя вольница» связан очерк «Золотое гнездо». Данные тексты объединены не только на основании общего времени написания, содержательных

связей, локальной конкретизации («золотым гнездом» автор-повествователь называет Березовск), но и имеют сходные черты в повествовательной картине. Названные сходства вкупе с наличием в очерках функционально родственной фигуры автора-повествователя позволяют также говорить о возможном тяготении Мамина к циклизации малой прозы. При чтении очерка «Золотое гнездо» создается впечатление, что перед нами – данное в безличной манере, хронологически выверенное описание Березовска как «золотого гнезда», так как присутствуют, например, даты и цифры, связанные с количеством добытого золота, цены, по которым оно сбывалось. Тем не менее «статистическое» и «тезисное» в очерке подкрепляется примерами-разговорами повествователя с самими березовцами: «Из окружающих Екатеринбург селений Березовск <…> пользуется самой плохой репутацией и служит главным поставщиком “жертв общественного темперамента”.

– Почему же шарташские, уктусские и верхисетские бабы и девки не гуляют так? – спрашивал я у знакомых березовцев.

– Стоит, барин, толковать… – брезгливо отзывались вопрошаемые» (286). Все отступления подобного рода даются предельно дозировано, читатель возвращается вновь к статистической канве или к оценочным характеристикам повествователя: «Вернемся к цифрам» (287); «Здесь нам необходимо оговориться» (288); «Мы не шутим, а говорим серьезно» (291); «Закончим наш очерк…» (292). Автор-повествователь последовательно рассуждает о нескольких периодах в истории Березовска, связанных с золотодобычей. Говоря о так называемом «жильном» и «россыпном» периоде, повествователь уже не прибегает к определению терминов, которые дали название указанным периодам, возможно, потому, что читатель предположительно имеет некоторое знание на этот счет, почерпнутое, например, из очерка «Зимняя вольница». Повествователь уже знаком с Березовским заводом, со многими жителями он общается не впервые, следовательно, функция знакомца-гида, выполняемая золотопромышленником Николаем Гавриловичем в уже рассмотренном ранее очерке, оказывается невостребованной. Самостоятельно и со знанием дела повествователь рассуждает о городе, делает масштабные обобщения, все чаще используя условно названную нами форму мы-публицистическое и безличную форму повествования. Стремление описать Березовск наиболее полно, затронуть многие сферы существования местных жителей – глобальная задача повествователя, вот почему его собеседники – люди самые разные: учитель березовской заводской школы, березовский старожил, старик, отставной чиновник, штейгер старой закалки, знакомый служащий, швец. Данный очерк, включающий в себя диалоги повествователя с местными жителями, статистические материалы, авторские размышления, тяготеет более к художественно-публицистической манере [4, с. 40].

Условно в очерке «Золотое гнездо» можно выделить ритмический повествовательный рисунок, похожий на представленный в предыдущем рассмотренном очерке. Как и в тексте «Зимняя вольница», финал очерка «Золотое гнездо» открывает возможности к продолжению: если в первом все обрывается на реплике персонажа, то во втором – на безличной «тезисной» фразе, относящейся по контексту к личному повествователю: «На десять тысяч Березовского населения приходится всего две школы – мужская на 90 мальчиков и женская на 90 девочек, и в то же время больше 20 кабаков…» (293). Незавершенность, характерная, как видим, и для жанра путевых, записных книжек, и для жанра очерка в принципе, проявляется в рассматриваемых текстах на уровне структуры повествования: ритмический рисунок форм повествования без ущерба для содержания можно завершить в любом месте.

Список использованных источников

1. Атарова К.Н. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе / К.Н. Атарова, Г.А. Лесскис // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1976. – Т. 35. – № 4. – С. 345–347.

2. Атарова К.Н. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе / К.Н. Атарова, Г.А. Лесскис // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1980. – Т. 39. – № 1. – С. 33–46.

3. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX–XX века. (Проблематика и поэтика жанра) / В.Я. Гречнев; отв. ред. А. И. Хватов. – Л.: Наука, 1979. – 208 с.

4. Груздев А.И. Д.Н. Мамин-Сибиряк: крит.-биогр. очерк / А.И. Груздев. – М.: Гослитиздат, 1958. – 182, [2] с.

5. Гусев В.А. Взаимодействие жанров в русской прозе конца XIX века / В.А. Гусев // Жанры русского реализма: сб. науч. тр. – Днепропетровск: [б. и.], 1983. – С. 92–109.

6. Дергачев И.А. Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых–девяностых годов XIX века / И.А. Дергачев // Русская литература 1870–1890 годов. – [Сб. 9.] Проблемы типологии реализма / М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР; Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Свердловск: [УрГУ], 1976. – С. 3–17.

7. Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов / И.А. Дергачев. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. – 283 с.

8. Евстафьева Е.Н. Д.Н. Мамин-Сибиряк в оценке русской критики (60–90-е годы XX века) / Е.Н. Евстафьева // Дергачевские чтения-2000: русская литература: национальное развитие и региональные особенности: мат. междунар. научн. конф. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – Ч. 1. – С. 72–75.

9. Зырянов О.В. «Уральские рассказы» как художественная целостность / О.В. Зырянов // Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: К 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя / под общ. ред. [и с предисл.] О.В. Зырянова. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. – С. 109–129.

10. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Б.О. Корман. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.

11. Мамин-Сибиряк Д.Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. / Д.Н. Мамин-Сибиряк. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2007. – Т. 4: Бурный поток (На улице); Повести, рассказы и очерки 1885–1886 гг. / под общ. ред. Г.К. Щенникова. – 703 с. – Все тексты цитируются в статье по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках.

12. Мельникова А.В. Очерки Д.Н. Мамина-Сибиряка «Зимняя вольница» и «Золотое гнездо»: опыт нарратологического анализа / А.В. Мельникова // Кормановские чтения: статьи и материалы межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2014) / ред.-сост. Д.И. Черашняя. – Ижевск: Удмурт. ун-т, 2014. – С. 139–145.

13. Проскурина Ю.М. Образ автора в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка начала восьмидесятых годов XIX века / Ю.М. Проскурина // Модификации художественных форм в литературном процессе. Д.Н. Мамин-Сибиряк – художник: сб. науч. тр. / Урал. гос. ун-т; отв. ред. Г.К. Щенников. – Свердловск: УрГУ, 1989. – С. 31–38.

14. Слобожанинова Л.М. Типология малых жанров в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка / Л.М. Слобожанинова // Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: К 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя / под общ. ред. [и с предисл.] О.В. Зырянова. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. – С. 96–109.

15. Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США: концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / науч. ред., сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Интрада, 1999. – 320 с.

Аналізуються два нариси уральського письменника Д.М. Маміна-Сибіряка, які написані у 1885 р. – у ранній, мало досліджений і незаслужено забутий період творчості автора. Наратологічний аналіз, спрямований на опис нарису як жанру, здійснено з позицій форми оповіді, композиційного членування, мотивно-сюжетної та ритмічної специфіки. Для відображення форми оповіді в художньо-публіцистичному нарисі Маміна введено термін «Ми-публіцистичне», що сприяє подальшим наратологічним дослідженням нарису як жанру.

Ключові слова: жанр, література Уралу, Мамін-Сибіряк, мала проза, мотив, наратологія (теорія оповіді), нарис, сюжет, форма оповіді.

In the article, there are analyzed two essays by D.N. Mamin-Sibiryak, a notable Ural author. Both were written in 1885, during the earliest period of the author's work, a little investigated and unfortunately

forgotten. The narratological analysis, aiming to describe the essay as a genre, is realized via the form of narration, compositional segmentability, peculiarities of motive, plot and rhythm. To denote the form of narration in a fiction-publicistic essay by D.N. Mamin-Sibiryak, there has been introduced the term «We-publicistic» which may be of help for the future narratological investigations of the essay as a genre.

Key words: genre, Ural literature, Mamin-Sibiryak, flash fiction, motive, narratology (the theory of narration), essay, plot, the form of narration.

Одержано 21.10.2014.

УДК 821.161.1

Л.В. ВЛАСЕНКО,
старший викладач кафедри ділової іноземної мови та міжнародної комунікації Національного університету харчових технологій (м. Київ)

АВТОРСЬКЕ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ У ТВОРЧОСТІ ЖІНОК-РОМАНІСТІВ

У статті проаналізовано специфіку рецепції О.І. Білецьким творчості забутих російських жінок-письменниць першої половини XIX ст. – Олени Ган та Марії Жукової (праця «Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830–1860-х годов»). Зосереджено увагу на основних темах та мотивах їхніх творів, встановлено спільне та відмінне у творчій манері письменниць, з'ясовано історичні та суспільні передумови розвитку жіночого письменства пушкінської доби, виокремлено чинники, що вплинули на творчу діяльність М.С. Жукової та О.А. Ган і на розвиток російської літератури й культури загалом.

Ключові слова: жінки-письменниці, вірш, творчість, мотив, літературна діяльність.

Розквіт жіночого письменства у Росії припадає на період 1830–1860-х років. Жінок-письменниць, які присвятили себе літературній діяльності, налічувалося близько 30 осіб. Усі вони були різного віку, різного соціального становища, але всіх їх об'єднувала література, за допомогою якої вони намагалися висловити своє ставлення до навколишнього світу, до свобод та прав жінки. Це була спроба заявити про себе як про особистість, яка може досягти в житті всього, що вона сама хоче не лише завдяки своєму батьку чи чоловіку, а самостійно, своїми силами і власним розумом. Звичайно, такі спроби пера слабкої статі не отримали великої підтримки з боку критиків, які були не в захваті від літературних починань жінок-письменниць.

Питання творчості забутих письменниць на цей час залишається мало дослідженим. Вивченню творчості забутих письменниць пушкінської доби приділялося дуже мало уваги критиками літератури. Хоча останнім часом ситуація дещо змінилася. Наприкінці XIX ст. М.Ш. Файнштейн видав книгу «Писательницы пушкинской поры. Историко-литературные очерки» [9], в якій дав детальну характеристику життєвому і творчому шляху жінок-авторів першої половини XIX ст. Такі вчені, як І. Савкіна [7], М. Пушкарьова [6], Є. Строганова [8], на цей час займаються дослідженням творчості забутих письменниць, виводять їх на літературну арену, ознайомлюючи читачів із творами, які вплинули на суспільство та культурний розвиток тогочасної Росії, повертаючи їх із забуття. Хоча, звичайно, їхні дослідження є великим внеском у розвиток літератури, однак творчість окремих забутих жінок-письменниць залишається недослідженою.

Мета статті – дослідити творчість забутих письменниць О.А. Ган та М.С. Жукової на основі аналізу етапів їхнього творчого шляху на початку XIX ст. та, базуючись на дослідницькій праці О.І. Білецького, простежити основні шляхи становлення М.С. Жукової та О.А. Ган як письменниць пушкінської епохи. Визначити основні подібності та розбіжності світосприйняття у творах жінок-письменниць.

О.А. Ган не була знайома із літературним середовищем тогочасної Росії. Причиною цього були її часті переїзди по країні, адже її чоловік був військовим. Душа О.А. Ган прагнула вираження своїх почуттів. О. Ган почала робити переклади, позаяк знала чотири мови, а вже згодом написала свій перший твір «Ідеал», що його було написано під псевдонімом Зе-

© *Л.В. Власенко, 2014*

неїда Р-ва. Менш як за 6 років з-під пера авторки вийшло ще 11 повістей, які були переповнені жіночого страждання, духовного життя освіченої жінки з її внутрішнім світом, зі своїм «я», зі своїми почуттями та відчуттями. І. Білецький відзначає, що твори письменниці не видумані, вони базуються на реальних подіях та людях. О. Ган О.І. Білецький відніс до романтичної групи з характерним для її представників «…глубоким интересом к миру внутреннему и смутным, но упорным стремлением к освобождению личности: в области сюжета – замысловатостью построений, неожиданностью развязок, вытекающих не столько из хода событий, сколько из роковых противоречий, <…>, самыми героями – высшими натурами, удел которых неизбежное падение, гибель или полное духовное одиночество в толпе, не могущей их понять» [4].

Дослідження О.І. Білецького доводять, що твори О. Ган переплітаються сюжетами із багатьма авторами. Серед них він відзначає О.С. Пушкіна, В. Ушакова, О. Марлінського та інших. Погоджуємося з висновком О.І. Білецького щодо подібності стилю написання Ган та Марлінського, адже Ган захоплювалася творчістю Марлінського. Звичайно, що схожість сюжетів серед жінок-письменниць ми зустрічаємо не вперше. Проте дослідник вбачає в цьому не лише запозичення авторів, а «…собирая, или намечая путь к собиранию аналогий и параллелей к сюжетам и отдельным местам произведения писателя, мы невольно знакомимся с литературной средой, в которой произведение выросло: вот такие черты его рассеяны и у других авторов, а такие-то не имеют себе близких родственников: в итоге произведение не только является пред нами, как одна из веток большего дерева, но и позволяет увидеть свою истинную индивидуальность» [4].

Композиція творів О. Ган від романтизму ввібрала «построения по контрасту» [4]. Майже у кожному творі йде протиріччя героїв, розчарування у мріях і вихід героїні шукають у вірі та молитві. О.І. Білецький відзначає подібність сюжетів творів О.А. Ган із творами Марлінського, у яких «новый сюжет получен путем простой перестановки положений, <…>, видоизменена общая мысль произведения» [4], замінені пейзажі Кавказу на Крим (Марлінський «Красное покрывало» і повість О. Ган «Медалион»). Твір Марлінського «Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев» схожий із «Воспоминаниями из Железноводска», хоча «здесь из Марлинского у Е. Ган было довольно образцов с “Кавказским пленником” Пушкина» [4]. Проте твір О. Ган носить напівсерйозний характер: постає у вигляді сну, який закінчується жартом, оскільки автор розуміє, що пародіює Пушкіна. Щоправда, «атирический жанр – не жанр нашей писательницы» [4], хоча раніше у неї зустрічався іноді сатиричний жанр. У більш пізніх її повістях «более горечи, чем юмора: юмора не было, может быть, в характере самой писательницы, а в современной ей литературе было больше балагурства и острословия, чем юмора. То, что другим было смешно, для нее было горько» [4]. Проте твори сатиричного характеру Сенковського, який друкував твори Олени, подобалися їй, хоча «писательница не подделывалась под стиль своего литературного ментора. <…> в изображениях, описаниях, излияниях, она следовала другим образцам» [4]. Також характерною ознакою романтизму творів О. Ган є використання описів життя народів, їхньої мови, побуту та повсякденного життя.

У критиці О. Ган немає згадок про вплив Ж. Санд, навіть на знайомство з її творами немає натяку. Проте О.І. Білецький стверджує наявність подібності доль та вчинків героїнь. І у цьому дослідник вбачає паралель у творах і, ймовірно, що письменниці її «детские воспоминания, чтения ранней юности западают глубоко в душу: романы Ж. Санд могли дойти до писательницы уже тогда, когда она начала свою кочевую жизнь, когда ее мировозрение более или менее окрепло и меньше поддавалось сторонним влияниями» [4]. О.І. Білецький зазначає, що герої повістей О. Ган більше схожі на героїню Ж. Санд (Дельфіну), ніж на Тетяну О. Пушкіна. Адже «Татьяна не вступает в борьбу с общественным мнением <…>. Героиня Е.А. Ган Зенеида (“Суд света”) не трепещет перед судом света, она готова бороться с ним открыто, хоть и знает, что будет побеждена в этой борьбе» [4]. Таким чином, Тетяна веде тиху боротьбу у душі, а Зенеїда не приховує своїх бажань та мрій, вона щиро та голосно говорить про свої надії. Однак О.І. Білецький доводить, що ці «праллели и совпадения сознательного подражания: они выросли на почве сходных идеологий» [4], а також у них була романтична манера письма.

Дослідження показали, що О. Ган була знайома із творчістю Жорж Санд, яка так само, як і Ган, описувала життя жінок, їхню долю. Проте О. Білецький вбачав деяку різницю між їхніми героїнями: у Ж. Санд героїні не можуть змиритися із життям, в якому рішення приймаються за них, «… жизненный принцип – сопротивление всякому нравственному насилию» [4]. Щодо героїнь О. Ган, то слід зазначити, що вони «делают все от себя зависящее, чтобы любить своих мужей: не по их вине им это не удается» [4]. Ймовірно, і сама письменниця вірить у думки і сподівання своїх героїнь, адже вона теж не знаходить підтримки у чоловіка, і, можливо, якби він виявив зацікавлення її роботою, звернув увагу на її моральний та духовний стан, то і вона змінила б своє ставлення до нього.

Таким чином, можна зробити висновок, що О. Білецький не засуджує, а навпаки, стверджує, що сюжет, хоч і запозичений з одного твору в інший, але ж різні автори, різне бачення та мрії. На нашу думку, навіть при однакових сюжетах і головних героях, розв'язка твору в автора-жінки і в автора-чоловіка – різні.

Також дослідник стверджує, що повість О. Ган «Утбалла» могла бути навіяна гучним твором В. Ушакова «Киргиз-Кайсак», однак відмінність між ними є. О.І. Білецький вбачає її у тому, що герой Ушакова усвідомлює несправедливість життя, у нього «трагедия его социального положення» [4], а героїня Ган – це витвір жіночої душі, для неї суспільна думка не настільки важлива, як її власні почуття. Однак не тільки сюжети, а й окремі місця повісті схожі. Так, наприклад, у повісті Ган «Утбалла» спостерігається схожість із «Пленником» Пушкіна. Однак, як стверджує О.І. Білецький, «сходство не в содержании, а в самом ходе описаний, гораздо более обстоятельных и "этнографичных" у Ганн» [4]. Щодо стилю, то схожість творів О. Ган наближається до Марлінського та Полєвого. Вплив творчості Марлінського на Ган, на думку О.І. Білецького, явно відчувався. По-перше, порівняння та епітети. По-друге, деякі її твори стають сатиричними, «юмор достигается либо теми же гиперболическими и неожиданными оборотами, в духе Марлинского и даже Сенковского, либо, <…>, подсказывается литературными приемами старой комедии и водевиля» [4]. «Вся образность стиля у Е.А. Ган – не одно только подчинение господствующей литературной манере: она вытекает из общего настроения и ее повестей, настроения лирического, лишь маскирующегося в личины реального действия. Отсюда эти внезапные взрывы лиризма – в форме развитых сравнений, лирических пейзажей, излияний авторских чувств» [4]. Тому така манера російської повісті О.А. Ган йшла від внутрішньої потреби виразити свої почуття. Для авторки у її творах головне не місце і подія, а почуття та думки героїв, «для которых все прочее только тон: эти чувства и мысли наполовину, если не более, чувства и мысли самого автора» [4].

Літературний шлях Жукової розпочався в один рік із О.А. Ган. Проте, на думку О.І. Білецького, «…венец Жуковой насколько потускнел в глазах ближайшего к ней поколения: тем не менее анализ ее призведений укажет нам некоторые черты…» [4]. Таким чином, творча діяльність М. Жукової порівняно з іншими жінками-письменницями пушкінської епохи, все ж таки внесла у розвиток літератури щось нове, притаманне саме їй, що є у її літературній спадщині.

Письменницька діяльність М. Жукової тривала протягом двадцяти років (1837–1857), і, звичайно, як і будь-яка жінка-авторка, вона мала як підтримку, так і невдоволення з боку літературних критиків. Проте «участие Жуковой в самых распространенных журналах показывает, что писательница в читательской среде пользовалась успехом» [4]. Щодо М. Жукової, то слід зазначити, що у 1837 р. Жукова, як і Ган працювала у журналі «Библиотека для чтения» Сенковського, але покинула його, можливо, з тих причин, що й Ган, тобто «из-за тех искажений, каким подвергался текст ее повестей» [4]. «Талант рассказа и в особенности полнота живого, горячего женского чувства составляет главное достоинство повестей Жуковой» [2, с. 113]. Отже, такі слова підтверджують, що М.С. Жукова писала повісті з глибини свого жіночого серця, вкладаючи всі почуття у свої розповіді.

Збірник «Вечера на Карповке» вважається «в творческом наследии М. Жуковой одной из лучших ее книг» [5, с. 11]. В.Г. Бєлінський наголошує, що в цій збірці «есть все, чего требует образованный досуг читателя» [3, с. 566].

На наш погляд, різниця між творчими методами Жукової та Ган полягає у такому:

1. Стиль написання: Ган описувала своє життя, надаючи йому бажаних для неї фарб та надій. У Жукової – опис життя розбавлений фантазіями та мріями. Все ж таки пов'язує їх вираження почуттів, притаманних саме жінці.

2. Походження. Жукова і Ган – провінціалки, але Ган приховує це, вона вважається письменницею «вищого класу», а Жукова не приховує свого походження, їй немає чого приховувати. Можливо, це теж відіграло роль для Ган – вона весь час повинна була слідкувати за своєю поведінкою, мовою, тобто відповідати своєму становищу.

Хоча вони і були представницями романтичної групи, але «это переход от мажора к минору» [4]. По-перше, О. Ган – представниця вищого класу, а М. Жукова – «скромная старушка с Карповки, предупреждающая, что сценою ее рассказов будут не залы большого света» [4]. По-друге, обидві вони хоч і були провінціалами, але Ган ніколи не наголошувала на такому факті свого життя, «призналась бы в этом, краснея» [4].

3. У М.С. Жукової немає у творах стільки цитат, як у О.А. Ган. На наш погляд, відмінне між Жуковою та Ган полягає у тому, що М. Жукова багато уваги приділяє дрібницям, описам. Звичайно, що так краще для автора: вона вникає в хід дій, своїх думок, запам'ятовує, аби нічого не випустити із уваги, тим самим зосереджується на багатьох предметах та діях. «Такие художественные реминисценции часто заинтересовывают автора тем или иным пейзажем, той или иной жизненной сценой, мимо которой он прошел бы, если бы она не напомнила ему нечто, закрепленное на полотне одного из любимых мастеров» [4]. Із зазначеного слід зробити висновок, що Жукова такий спосіб опису, можливо, запозичила, або це її власне літературне надбання. Однак багатство описів жодним чином не відволікає читача, а навпаки, заманює різнобарв'ям використання порівнянь та епітетів.

4. О. Ган не зосереджується у своїх творах на описі дрібничок та конкретних подіях. Жукова «не так щедра на литературные цитации, как Е.А. Ган: из этого не следует, что живопись ей дороже поэзии: нет, искусство ей дорого во всем его целом, дорого, как религия: оно – отблеск небесного блаженства» [4].

5. І у Ган, і у Жукової «преимущественный интерес творчества направлен не на фабулу, а на нечто иное: у Ган этим иным являются душевные переживания ее героинь, совпадающие с ее личными переживаниями» [4]. Жукова переключається з третьої особи на першу, також зустрічаються обмовки у творах. «В этой лиричности своего эпоса Жукова и Ган сходятся» [4]. Проте у Ган не дуже виявлений інтерес до опису місця дії, у неї більше описів пейзажів. Для Жукової ж характерні описи деталей вона «никогда не освещает образа сверху до низу и проявляется в отдельных интересах, в деталях портрета» [4]. У Ган немає таких картинок. М.С. Жукова – художниця, вона шукає виявлення прекрасного в усьому, що її оточує. «Это помогает ей отыскать прелесть в таких моментах, мимо которых ее современницы проходят, закрыв глаза: это, наконец, дает в ее описаниях преобладание зрительным образам над всеми иными» [4]. На нашу думку, твори Жукової насичені порівняннями мистецького значення, адже письменниця порівнює їх із картинами великих художників. Це не раз доводить її обізнаність у мистецтвознавстві, захоплення подорожами.

6. Різниця між Ган та Жуковою полягає ще й у їхньому ставленні до жіночої долі. Звичайно, що Жукова передає жіночі настрої, але вона передає їх через самопожертву героїнь, у якому б стані така пожертва не виявлялася. У Ган доля героїні – це особистий крик авторки, виплеск її душі. Ган намагалася показати внутрішній світ жінки через її виховання, освіченість, бажання бути почутою, здатність довести, що жінка на рівні з чоловіком може не лише займатися сім'єю, а й літературою. Для Жукової ж головне у жінці триматися своєї сім'ї, догоджати чоловіку, у всьому його слухатися. Чоловік, на її думку, якщо розлюбить свою дружину, то може знайти щастя з іншою жінкою, а жінка не має права так робити, вона «должна либо погибнуть, <…>, либо уйти от жизни» [4].

Проте серед відмінностей, можна прослідкувати і подібності авторок. На наш погляд, слід зазначити такі схожі риси у творчості Ган та Жукової.

1. Жукова і Ган одночасно виступають у друці (1837). Хоча у 1842 – Ган сходить зі сцени, Жукова працює до смерті. «Хотя литературная деятельность Жуковой внешне переживает деятельность Ганн – но в сущности они современны» [4].

2. Крім того, потрібно звернути увагу і «на культурный «диалог» [1, с. 136] між М. Жуковою та О. Ган. Письменниці були знайомі одна з одною, Жукова дружила із матір'ю О. Ган. На думку Ю.Ю. Афанасьєвої, О. Ган не оминула участь запозичення у Жукової сюжету твору «Медальон». «Сохранив ключевую сюжетную деталь – медальон, писательница наполняет ее другим смыслом. Если у Жуковой это свидетельство неразделенной любви, тайна женского сердца, то Ган делает медальон орудием мщения, главным элементом развязки» [1, с. 136].

3. Між Жуковою і Ган О.І. Білецький відзначає також схожість у написанні творів. По-перше, «у обеих писательниц преимущественный интерес творчества направлен не на фабулу, а на нечто иное: у Ган этим иным являются душевные переживания ее героинь, совпадающие с ее личными переживаниями» [4]. Для Жукової характерні «некоторые обмолвки» [4], які вона вставляє у свої повісті. На наш погляд, вона описує не лише вигадане, а й з власного життєвого досвіду бере сюжети для повістей, і сама не помічає переходу від вигаданого до реального.

4. І у Ган, і у Жукової «мужья остаются на втором плане» [4]. Чоловіки в обох письменниць не цікавляться життям своїх жінок, для них цікавою є лише думка суспільства. Хоча, на нашу думку, чоловік Наталі Василівни, у творі М. Жукової «Барон Рейхман», залишається у творі майже не поміченим, але авторка приділила йому одну із головних ролей заднього плану. Проте М. Жукова в образі барона Рейхмана показала чоловіка, який всіляко намагався спочатку зупинити, а з часом і виправдати перед суспільством свою дружину. Таким чином, цей твір письменниці якнайкраще показує якості Сержа Рейхмана. На наш погляд, у творах М.С. Жукової більше відчувається рука жінки-автора, яка пережила особисто все те, що вона описує: від стану героїні до її почуттів.

Таким чином, різниця між Ган і Жуковою у тому, що вони по-різному бачать навколишню дійсність. У Ган – це поверхневий опис, а для Жукової – конкретні картини. «Портреты Жуковой экономны в области красок, хотя ими она беднее, чем любой подражатель Марлинского» [4].

Отже, О.І. Білецький у праці «Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830–1860-х годов» проаналізував творчість О. Ган та М. Жукової, довів вплив біографічних фактів на їхню творчу діяльність, проаналізував специфіку розкриття письменницями «жіночого питання», яке з особливою гостротою почало звучати в епоху романтизму, виділив особливості стильової манери кожної з письменниць. На нашу думку, результати досліджень О.І. Білецького становлять інтерес для дослідників творчості російських жінок-письменниць початку XIX ст., адже вони своїм життям і творчістю надихали та звільняли жінок від духовного, морального та фізичного насилля.

Список використаних джерел

1. Афанасьева Ю.Ю. Творчество М.С. Жуковой в литературном процессе 30–50-х годов XIX века / Ю.Ю. Афанасьева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2009. – Вып. 4 (82). – С. 134–139.

2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений / В.Г. Белинский. – Том 2. М.: Художественная литература, 1953. – 767 с.

3. Белинский В.Г. Статьи и рецензии / В.Г. Белинский // Полное собрание починений. – Том 4. – М.: Художественная литература, 1955. – 674 с.

4. Билецкий А.И. Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830–1860-х годов / А.И. Билецкий // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 162. – Од. зб. 520–522.

5. Листая страницы истории. Замечательные женщины-нижегородки XIX – начала XX в. Библиографические очерки Н. Новгорода. 2007.

6. Пушкарева Н. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы в системе исторических наук / Н. Пушкарева // Женщина, гендер, культура. – М.: МЦГИ, 1999. – С. 8–34.

7. Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века) / И. Савкина. – Wilhelmshorst: Verlag F.K. Gopfert, 1998. – 223 с.

8. Строганова Е. Категория «гендер» в изучении истории русской литературы / Е. Строганова // Пути и перспективы интеграции гендерных методов в преподавание социально-гуманитарных дисциплин: материалы науч. конф. – Тверь: Тверской центр женской истории и гендерных исследований, 2000. – С. 32–37.

9. Файнштейн. М.Ш. Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки) / М.Ш. Файнштейн. – Л.: Наука, 1989. – 175 с.

В статье проанализирована специфика рецепции А.И. Белецким творчества забытых русских женщин-писательниц первой половины XIX века – Елены Ган и Марии Жуковой (труд «Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830–1860-х годов»). Обращено внимание на основные темы и мотивы их произведений, установлено общее и отличное в творческой манере писательниц, выяснены исторические и общественные предпосылки развития женского писательства пушкинской эпохи, установлены факторы, которые повлияли на творческую деятельность Жуковой и Ган и на развитие русской литературы и культуры в целом.

Ключевые слова: женщины-писательницы, творчество, мотив, литературная деятельность.

The specific reception of A. Biletskyi to work about the forgotten Russian women-authoresses of the first half of XIX century – E. Gan and M. Zhukova (work «Episode from the history of Russian Romanticism. Russian writers of 1830–1860») is analysed in the article. The attention is paid to the basic themes and reasons of their works, a common and excellent parts are set in the creative manner of authoresses, historical and public pre-conditions of the woman writing development of the Pushkin epoch are found out, factors, that influenced on the creative activity of V. Zhukova and E. Gan and on the development of Russian literature and culture on the whole, are set.

Key words: women-authoresses, work, reason, literary activity.

Одержано 21.10.2014.

УДК 821.411.21

Х. ДЖАФАРЛИ,
кандидат филологических наук,
докторант филологического факультета
Бакинского Государственного Университета (Азербайджан)

САХИБ БИН АББАД: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Выдающийся общественно-политический и литературный деятель X в. Сахиб бин Аббад наряду с каламом, историческими науками занимался также и различными вопросами из области филологии. Одно из его произведений, написанных в этой области, – «əl-İqna fıl əruz vəl təxricil qəvafı», повествующее о теоретических основах аруза и рифмы. Это произведение – первый дошедший до наших дней источник об арабском арузе. Ценность этого произведения состоит в том, что оно дает важные сведения об арабском арузе и рифме и формирует ясные представления о первых этапах науки об арузе и рифме.

Ключевые слова: арабская история и литература, Сахиб бин Аббад, теоретические основы аруза и рифмы.

Как сообщают источники, видный литератор, поэт, ученый и вместе с тем общественно-политический деятель своего времени ас-Сахиб Абульгасым Исмаил бин Аббад родился в 326 году по хиджре, в сентябре 938 года по календарю милади в Талегане или Истахре вблизи Газвина. Сахиб бин Аббад был не только видным деятелем науки и литературы, но и служил государству Бувейхидов, был одним из визирей этого государства.

Государство Бувейхитов существовало в Ираке и Иране примерно в 934–1055 гг. Название государству было дано от имени человека по имени Абу Суджа Бувейх. Этот человек, живший в глубокой бедности, на первых порах занимался продажей дров. Позднее три его сына – Али, Гасан и Ахмед, отслужив в армии Дейламиров, добились высоких должностей. Немного позже браться свергли власть Дейламиров, захватив ее полностью в свои руки, и заложили основы государства Бувейхитов. Старший из братьев Али, вторгнувшись в 934 г. в центр Фарса Ширазу, заложил основы персидской ветви государства Бувейхитов. Затем он направил своего брата Гасана с армией в Джибальский регион. Гасан вначале оккупировал Исфахан, а потом Хамадан, Гум, Карадж, Канкур и Газвин.

Таким образом были заложены основы Рейской, или Джибальской ветви государства Бувейхитов.

Самый младший из братьев Ахмед, при поддержке и стимулировании со стороны братьев, оккупировал в 945 году Багдад, получив от халифата Аббаситов Мустагфи (944–946) область и подарки. Одновременно халиф дает Ахмеду прозвище Муиззуддовла (945–967), старшему брату Али – Имадуддовла (934–949), а среднему брату Гасану – Рукнуддовла (935–976). Войдя в Багдад, Ахмед, то есть Муиззуддовла, через несколько недель свергнул встретившего его и давшего ему адреса халифа Мустагфи, выколол ему глаза и объявил халифом Мути (946–974). По сути, новый халиф был игрушкой в руках братьев Бувейхитов. Он действовал по их указанию. Мощь государства Бувейхитов достигла такого уровня, что Муиззуддовла размечтался даже о ликвидации халифатства. Бувейхиты, чьей официальной государственной религией был шиизм, в это время опасались только суннитского мира, в связи с чем такое решение они просто не приняли, сочтя нужным оставить хали-

© *Х. Джафарли, 2014*

фат и халифатство. В последующий период три брата совместно управляли всем Ираном и Ираги-Аджами.

Братья, заложившие основы государства Бувейхитов, то есть младший брат Муиззуддовла, старший брат Имадуддовла, средний брат Рукнуддовла, разделили это государство на три части, и каждый управлял им с определенной стороны. Поэтому в истории сообщается, что Имадуддовла был государем, управлявшим персидской ветвью, Рукнуддовла (935–976) и его сыновья Фахруддовла (976–980) и Муаййадуддовла (980–983) – Рейской, а Муиззуддовла (984–997) – Иракской ветвью этого государства. Отметим, что Сахиб бин Абдад был везирем именно Рейской ветви государства Бувейхитов. Его отец жил и творил во дворце Рукнуддовла, а сам он – во дворце Фахруддовла и Муаййадуддовла [1, с. 18; 2, с. 512].

Отец Сахиба Бина Аббада, Абуль Гасан Абдад, известный по прозвищу Шейхуламин, был визирем и секретарем Рукнуддовла. Научному миру известно и произведение Абуль Гасана Аббада из Мотазили «Ахкамуль-Коран». Первое образование Сахиб бин Аббад получил у отца. Затем он продолжил свое образование у бувейхитского визиря, литератора и поэта Абульфазиля Ибнуль Амида. А уроки литературы и языка он получил у одного из видных филологов своего времени Ибн Фариса. Любовь между Сахибом бин Аббадом и Ибн Фарисом как учеником и учителем была настолько сильна, что Ибн Фарис даже посвятил свое произведение «Эс Сахиби фи фигхуль-люга» Сахибу бин Абдаду [2, с. 512].

Наряду с Ибн Фарисом Сахиб бин Аббад получал уроки и у Абульфазла Аббаса бин Мухаммед ан-Нахви, Абу Саида ас-Сирафи, ибн Мигшам ал-Аттара, Абдуллы бин Джафара бин Фариса. Также он учился у таких знатоков хадисов, как Абу Мухаммед бин Фарис, Ахмед бин Шаджар.

Сахиб бин Аббад позднее сам рассказывал хадисы и перед тем, как рассказывать хадисы, в своем доме, называвшемся «Бейтуль-товбе», совершал покаяние, потом рассказывал хадисы. Он всегда рекомендовал собирать и писать хадисы, говоря, что «кто не пишет хадисов, тот не может знать и вкуса ислама» [2, с. 512].

Сахиб бин Аббад с малых лет дружил с Муаййадудовла – сыном Рукнуддовла (935–976), который управлял Рейской ветвью государства Бувейхитов и Исфаханом, Хамаданом, Нахавандом, Джурданом и Теберистанскими землями, относившимися к этой ветви. Ибн Халлиган, помня о том, что он был первым визирем, носившем прозвище Сахиб, рассказывает, что из-за близости к Абулфазлу ибн аль-Амиду его звали по этому имени, то есть как «Сахиб ибн Амид». Он сообщает, что это имя сохранилось за ним и после получения титула визиря. А другой автор рассказывает, что с детства он дружил с Муаййадиддовла, который звал его как Аббади Сахиб, и что Аббад еще в детстве был известен по этому прозвищу. Третий автор утверждает, что Муаййадиддовла дал это прозвище Сахибу бин Аббаду за его благородство [1, с.17].

В первый раз Сахиб бин Аббад оказался во дворце около 958 года благодаря Бувейхитскому везирю Абулфазлу ибн Амиду. Сахиб бин Аббад был вначале секретарем Ибн аль-Амида. Начиная с 970 года, в Исфахане он возвышается до титула везиря Муаййадиддовла. В Исфахане Сахиб бин Аббад организовывал литературные меджлисы, прославившись с молодого возраста благодаря своим стихам. Возглавивший власть в Рее после смерти отца Рукнуддовла в 976 году, Муаййадиддовла прибыл в Рей, взяв с собой и Сахиба.

В связи с тем, что Сахиб бин Аббад прекрасно управлял делами Муаййадиддовла и не нуждался в чьей-либо помощи, он получил от Муаййадиддовла прозвище «kafiül küfat» («не нуждающийся в посторонней помощи») [2, с. 512].

После смерти Муаййадиддовла (983) Сахиб бин Аббад приложил большие усилия к тому, чтобы на трон взошел бежавший в Хорасан и скрывавшийся у Саманитов Фахруддовла. После того, как Фахруддовла возглавил трон, Сахиб бин Аббад сообщил ему о своем желании уйти от визирства, но эту просьбу его Фахруддовла отклонил. Сахиб бин Аббад, вновь выполнявший в эпоху Фахруддовла свои обязанности визиря, перебрал в свои руки почти все дела государства и управлял им. В свое первое визирство Сахиб бин Аббад в течение 18 лет визирствовал в Исфахане Муаййадиддовле. В целом за период своего визирства он участвовал и в различных военных походах, покорив в качестве полководца 50 крепостей. С 958 по 976 гг. Сахиб бин Аббад был визирем Муаййадиддовла в Исфахане, а до

983 года – в Джурджане. С 983 по 995 год он визирствовал при Фахруддовле. Как умный и дальновидный государственный деятель, он за период своего визирства у Бувейхитов восстановил разрушенный город Газвин, построив здесь семь ворот и двести шесть башен. А до этого в Газвине было всего сто двадцать башен. Кроме того, он проложил несколько каналов для города Гум, приказав собирать налоги не в десяти, а в двенадцати частях. В 984 году он реставрировал в городе Джурджан могилу одного из детей Хазрати Мусы ибн Джафара Мухаммеда бин Джафара Дибаджа. Мечеть Джорджир в Исфахане также была построена по приказу Сахиба бин Аббада.

Как уже отмечалось, Сахиб бин Аббад был видным государственным деятелем и на должном уровне выполнял дела государства. Например, назначая кази Абдул Джаббара на должность кази Джурджана, Табаристана и вокруг него, он учил бояться Бога, руководствоваться книгой Божьей, намазами-**суннат** пророка, соблюдать права сирот, помогать нуждающимся, не отдаляться от аргументирования и проявления усилий, сохранять вагфы [2, с. 512–513].

Сахиб бин Аббад всегда защищал свою честь и достоинство, и, говоря «визиры идут после султанов», всегда считал себя одним из первых, так как он ценил себя не только как амира, но и как ученого, литератора. Например, услышав о его славе, один из саманитских меликов Нух бин Мансур написал ему письмо с приглашением в свой дворец, но Сахиб бин Аббад не принял это предложение, заявив, что не покинет дворец, которому он обязан своим богатством, славой [2, с. 513].

Как уже отмечалось, основными религиями государства Бувейхитов были шиизм и зейдизм. Так, бувейхиты даже планировали свергнуть халифа, назначив на его место одного из сыновей Али, одного из представителей династии Хазрати Али.

Как приверженцы шиитских убеждений, они построили магбару Хазрати Али, официально закрепили праздник Гадри-Хум, церемонию Ашуры и другие шиитские обряды. И, как визирь этого государства, Сахиб бин Аббад, естественно, был шиитом и принял зейдитскую ветвь шиизма.

Один из врагов Сахиба бин Аббада Абу Хаям ат-Тохиди в своих трудах всегда оскорблявший и приуменьшавший его, также был вынужден признать, что Сахиб бин Аббад – обладатель огромного таланта, человек находчивый, проницательный и одновременно, как хороший знаток аруза и рифмы, глубокий ученый и литератор.

Сахиб бин Аббад всегда с почтением относился к ученым, был предан своим друзьям. Так, он с уважением и дружелюбием относился к Гази Абдулу Джаббару, был глубоко предан Муаййадиддовле и Фахруддовле.

Сахиб бин Аббад умер в Рее 24 сафара 385/30 марта 995 г.

По преданию, даже на смертном одре, почувствовав небольшое улучшение самочувствия, он писал письма и управлял государством. После смерти его тело было доставлено из Рея в Исфахан и похоронено здесь.

Несмотря на дружеские отношения, Гази Абдул Джаббар, некогда доведенный им до титула Qaziülqüdat, отказывается совершить намаз над его могилой под предлогом, будто Сахиб бин Аббад умер, не покаявшись. Поэтому Фахруддовла отстранил его с должности, назначив на его место Гази Абуль Гасана аль-Джурджани.

Сахиб бин Аббад был также видным ученым и научным деятелем своей эпохи. Так, Абу Мансур ас-Салаби приравнивал его в fıqhül-lüğada к Халилу ибн Ахмеду, Сибавейхи, Ибнул Калби и Ибн Дурейду.

В своем произведении, повествующем о Сахибе бин Аббаде, Ягут аль-Хамави писал, что его способности в науке и политике неописуемы. По его мнению, источники о нем не могут полностью охватить его способности. Ибн Надим же отмечает, что в ораторстве и поэзии он – единственный представитель своей эпохи. Сахибу бин Аббаду Салави посвятил в своем произведении «Yetimətüt-dəhr» 90 страниц, а Ягут аль-Хамави в «Məcməül-üdəba» – 150 страниц книги [2, с. 514].

Источники сообщают, что перу Сахиба бин Аббада принадлежат более 25 научных трудов [1, с. 2]. Эти произведения посвящены в основном трем темам: Каламу, истории и филологии.

В области филологии перу Сахиба бин Аббада принадлежит труд «əl-İqna fıl əruz vəl təxricil qəvafı», повествующий о теоретических основах аруза и рифмы. Этот труд представляет собой большую ценность как один из дошедших до нас источников о теоретических основах аруза и рифмы. Правда, учение о теоретических основах аруза и рифмы было создано в VIII веке, то есть в 767 г. Ибн Ахмедом. Несмотря на то, что с того времени до X в. – до эпохи Сахиба бин Абдада – арузоведами и арабскими филологами об этом было написано много разных трудов, многие их них затерялись средь веков и не дошли до наших дней. Примечательно, что исследователи не могут высказывать свое мнение даже о произведении самого Халила ибн Ахмеда.

Но интересно, что труды, написанные об арузе и рифме, начиная с X в., то есть произведения Ибн Джинни, аль-Джовхари и Сахиба бин Аббади, дошли до наших дней. Правда, иногда исследователи и источники утверждают, что до наших дней дошли и произведения Афхаша бин Масадана об арузах и рифме. Но об этих произведениях мало известно пока широкому читателю, специалистам, истории арузоведения [3, с. 4]. В этом смысле указанное выше произведение Сахиба бин Аббади, повествующее о теоретических основах аруза и рифмы, и дающее сведения о первоначальном, если так можно выразиться, этапе теоретических основ аруза и рифмы, занимает особое место в истории этих наук. Правда, возражая здесь против такого утверждения, можно выдвинуть мысль о том, что труд Сахиба бин Аббади появился спустя 200 лет после произведения Халила ибн Ахмеда. Но содержание и характер труда Сахиба бин Аббади решительно не позволяет нам выдвигать эту мысль.

Идя дальше, мы даже можем утверждать, что произведение Сахиба бин Аббади, быть может, абсолютно похоже на произведение Халила, поскольку «əl-Iqna» – настолько краткое и лаконичное произведение Сахиба бин Аббади о теоретических основах арабского аруза и рифмы, что вряд ли есть другое, более краткое изложение этих основ. Это мы наглядно видим при сравнении данного произведения с трудами Ибн Джинни и Джовхари, поскольку и их труды будучи краткими, не похожи на произведение «əl-Kafı fıləruz vəl qəvafi», написанное в XI в. Хатибом Табризи. И действительно, произведение Хатиба Табризи содержит широкий анализ арабского аруза и рифмы. В этом смысле произведения Сахиба бин Аббади, Джовхари и других нельзя сравнить с трудами Хатиба Табризи и произведениями, написанными после него.

Вместе с тем не следует забывать о том, что после XI в. науки аруза и рифмы принимает несколько иной характер, то есть несколько иной способ изложения, описания. Правда, здесь также можно нам возразить, что, быть может, указанное произведение Сахиб бин Аббади сознательно написал кратко, или можно утверждать, что он не был филологом в широком смысле слова, каким был Хатиб Табризи. Но, на наш взгляд, эти возражения не столь оправданы, так как произведение самого Халила ибн Ахмеда также было маленьким по объему. Утверждая эту мысль, мы ссылаемся, прежде всего, на факт, что Сахиб бин Аббади был продолжателем именно Халила ибн Ахмеда, что он был арузом, продолжавшим традиции не других арузов, а именно Халила ибн Ахмеда. А утверждая, что Сахиб бин Аббади был продолжателем именно Халила ибн Ахмеда, мы имеем в виду ряд моментов.

Как известно, после основания Халилом ибн Ахмедом арузской науки, некоторые арузоведы в истории арузоведения высказывались против него, его мыслей. Среди них упоминаются имена, прежде всего, Ахфаша бин Масада, Джарми, Нашии и, наконец, современника Сахиба бин Аббади Исмаила бин Хаммада аль-Джовхари. Хотя произведения многих этих арузоведов до нас не дошли, произведение аль-Джовхари до нас дошло. Он продолжил идеи против Халила, начатые с Ахфаша, и в истории арузоведения был, если так можно выразиться, продолжателем не Халила, а Ахфаша.

Говоря о позиции аль-Джовхари в истории арузоведения, доктор филологических наук Тарлан Гулиев пишет: «Джовхари, турок по происхождению, идя в своих реформах еще дальше, не только отбросил из асли тавилов, созданных Халилом, асли талив məfULAtü, но и уменьшил количество бахров арабского аруза с шестнадцати до двенадцати» [5, с. 17].

Некоторые идеи о реформах Джовхари выдвинул и турецкий ученый Нихад М. Четин. Так, после приведенных выше слов Тарлана Гулиева, Нихад М. Четин говорит о других особенностях реформы Джовхари: «сократил круги, показывавшие группировки среди бахров аль-Халила, являющихся одной из наглядных особенностей Системы. Вместо бахр, назы-

вавшихся до него видом, употребил термин баб, закрепил двенадцать баб, сохраняющих выход всех слогов (iєtiqaq).

Он разделил их на две группы: муфрадат и мураккабат. Семь баб, возникающих из того, что аль-Джовхари называет муфрадат из семи джуз, следующие: 1. Мутагариб: восемь раз fə'Ulün. 2. Хазадж: шесть раз məfA'İlün, 3. Рамал: шесть раз fA'ilAtün, 4. Раджаз: шесть раз müstəf ilün, 5. Мутадарик: шесть раз fA'ilün, 6. Вафир: шесть раз müfA'ələtün, 7. Камиль: шесть раз mütəfA'ilün. Из двойного состава асли тавил, составляющих муфрадат, появились следующие пять сложных баб '(мураккабат). 8. Тавил: из мутагариба и хазаджа, то есть из (fə'Ulün və məfA'İlün), 9. Муджаре: из хаваджа и рамала. 10. Хəfif: из рамала и раваджа, 11. Басит: из раваджа и мутадарик. 12. Из мадид мутадарик и рамала.

Все слоги бахров, количество которых вместе с мутадарик в системе аль-Халила достигает шестнадцати, аль-Джовхари собрал в этих двенадцати баб, объяснив изменения, возникающие в арузских и арабских тавилах зихафатом, сняв таким образом и различия между илал и зихафатом» [6, с. 16].

Как известно, в истории арузоведения продолжатели Халила ибн Ахмеда не приняли бахр мутадарик, которых видел, знал, чувствовал, но не создал Халил. Известен спор об этом в истории арузоведения между Халилом ибн Ахмедом и Ахфаш. Когда спросили Халила, почему тот не создал этот бахр, он ответил: «...ibtida (начало) должно быть сильнее intixa (конца). Так как асли тафил этого бахра не более одного ватада (fə'U) и одной причины (lün), ослабить ибтида и, в противовес мутагариба, вывести другой бахр, одну причину поставить раньше одного ватада, было бы нечто нехорошее» [7, с. 318].

В этом смысле мы не встречаем бахры мутадарика и в произведении Сахиба бин Аббада «əl-İqna». Он не рассказывает об этом бахре в «əl-İqna» как об отдельном бахре. Он дает об этом информацию всего в двух-трех строках и завершает свою мысль. Тем самым Сахиб бин Аббад еще раз демонстрирует, что продолжает путь Халила ибн Ахмеда. Таким образом, исходя из небольшого объема произведений Сахиба бин Аббада и Джовхари, мы утверждаем, что произведение Халила об арузе – также небольшое по объему. И еще раз мы настаиваем на том, что свое произведение Сахиб бин Аббад уподобил произведению Халила ибн Ахмеда, написав его в виде маленького собрания писем. Одновременно мы заявляем, что эта особенность характерна для первого периода истории арузоведения, то есть периода до Хатиба Табризи.

Тот факт, что произведения Халила ибн Ахмеда и других арузоведов, как и произведение Сахиба бин Аббада «əl-lqna», имеют маленький объем, не должно создавать представление о неполноте и незавершенности знаний, теоретического учения об основах аруза и рифмы. На деле эти произведения дают полные и завершенные сведения о сущности, квинтэссенции аруза. Просто Халил со своим математическим и аналитическим мышлением создал это учение в крайне краткой форме.

А тот факт, что произведения, появившиеся в дальнейшем, после X в., были большими по объему, связан с тем, что они носили в основном характер комментариев. Правда, аруз для его изучения действительно требует объяснения, комментариев. Но так как Халил предусматривал это произведение для истинных ученых, настоящих филологов, то он счел целесообразным написать его в несколько краткой форме. В этом смысле продолжатели его традиций, в том числе и Сахиб бин Аббад, в своих книгах не отводили место объяснению, комментарию, описанию.

В этом же смысле, продолжая, как уже упоминалось выше, традиции Халила, Сахиб бин Аббад в своем произведении дает подробные и широкие сведения о теоретических основах аруза и рифмы, сущности аруза, его целях. При знакомстве с произведением Сахиба бин Аббада мы убеждаемся, что ни одна проблема аруза не остается в стороне от внимания автора. Так, говоря о сущности аруза как науки, целях и задачах этого слога, Сахиб бин Аббад пишет: «Аруз – мера строя стиха. Подобно тому, как нахв есть мера калама, и посредством этой науки определяется различие между словом, употребленным в соответствии с грамматикой, и словами, не соответствующим грамматическим правилам, посредством аруза устанавливается граница между стихом, соответствующим (слогу) рифме, и стихом, выходящим за слог (слом)» [8].

Видный исследователь Сахиба бин Аббади Мамед Гасан Ал-е Ясин, впервые подготовивший произведение «əl-İqna» к печати, говоря о значении аруза и места произведения «əl-İqna» в истории арузоведения, пишет: «Согласно определению известных личностей, мастеров, специализирующихся в этой области, аруз – область науки, изучающей положение авторитетных слогов. В связи с арузом есть много мнений. Некоторые отмечают, что вдохновение не может ничего прибавить к этим слогам, а другие утверждают, что в этом творческом процессе правит не только вдохновение и вкус, но также врожденный талант. Если вкус неаккуратный, то он не может долго служить этой дисциплине» [8].

После распространения исламских завоеваний ассимиляции арабов с другими нациями открылся путь к проблемам в развитии таланта и здравого вкуса. А это стимулировало появление ряда исследований в области нахва, лексикологии, литературы и т. д., а также составление правил, для того чтобы сохранить основы (научные), избежать недостатков в науках.

Если бы не было необходимости изучать эту науку тем, кто не в состоянии пустить в ход свой врожденный талант и вкус, чтобы установить различие между ломаным стихом и стихом, входящим в слог, то не было бы и необходимости в появлении ее в качестве области науки в виде книги и проведении в этой области глубоких научных обсуждений.

Несмотря на важность этой науки и ее изучения для понимания стихотворения, поэзии, среди книг и исследований по арузу мы не увидели древний источник, который бы играл роль источника в подлинном смысле этого слова. Так, все книги, используемые в связи с этой наукой – это книги для учреждения ее в качестве научной области и определения ее правил и относительно отстающие от первоначального периода. Возможно, что из указанных здесь исследований можно исключить разбросанные редкие и краткие произведения, но и те представляют собой ненужные произведения, не способные насытить ненасытную жажду науки.

Актуальность этой ценной и оригинальной книги проявляется именно здесь (речь идет о произведении Сахиба бин Абдади «əl-İqna» – *Х.Дж.*). Другой ценной стороной этой книги является и то, что ее автор был одним из знаменитых представителей литературы, известных личностей своего времени, а также писателем, имевшим собственный стиль в области написания и изложения. Это – ас-Сахиб бин Аббад, умерший в 385 году хиджры. «Его идеи, вошедшие в эту книгу, своей оригинальностью и содержательной глубиной являются показателем высокого литературного уровня автора. По сути, мы не ошибемся, если скажем, что она – в первых рядах среди произведений в связи с арузом, которою бы гордилась арабская библиотека» [9].

Далее Мухаммед Гасан Ал-е Ясин дает подробную информацию о названии произведения и рукописных экземплярах: «Эта книга в источниках называется по-разному. Ее называли то “əl-İqna fıl-əruz” (достаточность в арузской науке), то просто “Аруз”». А Броккельман назвал ее «əl-İqna fil-əruz və təxricil-qəvafı» (арузская наука и достаточность в выведении, составлении рифмы). Ягут аль-Хамави в произведении «Muəlləfat əs-Sahib» (книги Сахиба) называет ее «əl-Əruz əl-kafı» (достаточный аруз) и «Nəqzul-əruz» (нарушение правил аруза). На первой странице рукописи же эта книга называется «əl-İqna fıl-əruz və təxricil-qəvafı». Полагаем, что Броккельман взял название книги именно из этой рукописи.

Что касается причин того, почему книга названа «Аруз», считаем, что название книги взято из темы, о которой она повествует. Или же это название взято из мысли в конце повествования об арузе, так как автор в конце повествования употребляет выражение «Спасаем Арузом благость и милость Бога по отношению к нам». Далее автор переходит к изложению по поводу составления рифмы.

Работая над книгой, автор ссылался на две его рукописи.

Первая – экземпляр, написанный по линии древнего насха в месяце реджеб 569 г. хиджры. У автора имеется цветной фотоэкземпляр оригинала под шифром (6042), хранящегося в Парижской национальной библиотеке. Длина его – 17,2, ширина – 11,3, количество страниц – 75. Мы обозначили его символически как «b».

Линия 2-го экземпляра же нова. В конце его написаны слова: «книга была в спешке завершена 4 шаввала 1303 года». Эта рукопись, хранящаяся в Общей библиотеке Имама

Гасана в Казимиййе, есть фотоэкземпляр экземпляра, хранящегося в «Институте возрождения арабских рукописей» в Каире. Ее длина составляет 21,8, ширина – 16,9, количество страниц – 41. Символически мы обозначили ее экземпляр «m». Одна из важнейших особенностей, характеризующих парижский экземпляр, заключается в том, что она написана по линии выдающегося литератора Мухаммеда ибн Тюрканшах ибр Мухаммеда ибн аль-Фарадж аль-Багдади. Этот экземпляр понравился доктору Мустафе Джаваду, который установил, что его советником является Манучехр ибн Мухаммед Тюрканшах. Несмотря на то, что автор долго искал биографию этого Мухаммеда, упоминания о нем обнаружил только в одном месте – в рукописи «История Ибн ад-Дубейси». В ней говорится: «Мухаммед ибн Тюрканшах Абу-л-Вафа аль-Хаджиб родом из Бруджерда. Он был другом везиря Имама аль-Мугтада Биамриллаха Абу Суджа» [9].

Как видим, исследователь Сахиба бин Аббада, видный арабский ученый Мухаммед Али-Ясин, подготовивший произведение «əl-İqna» к печати, представил подробные и глубокие сведения о произведении «əl-İqna», о месте его в истории аруза и рифмоведении, о сущности аруза, различных рукописных экземплярах «əl-İqna» и т. п. Поэтому мы не сочли нужным подробно остановиться на этих вопросах и предпочли познакомить читателей в основном с идеями Мухаммеда Гасана Али-Ясина. В конце указанной главы, говоря о структуре произведения «əl-İqna», мы хотели бы отметить, что произведение «əl-İqna» состоит из двух частей. В первой части говорится о теоретических основах аруза, во второй – о рифме и ее теоретических проблемах. В арузской части «əl-İqna» Сахиб бин Аббад после краткого введения говорит о рукнах аруза.

Далее он в отдельности объясняет в каждом бабе соответственно бахры тавиль, мадид, басит, вафир, камиль, хазадж, раджах, рамал, сари, мунсарих, хафиф, музаре, мугтазаб, муджтас, мутагариб. В конце арузской части автор ведет рассказ о харме и хазме.

Что касается рифмы, то Сахиб бин Аббад прежде всего кратко комментирует буквы, составляющие арабскую рифму. Далее он говорит о недостатках рифмы, таких, как игва, икфа, ита, тазмин и синад. А при разговоре о Худуди-Гафийе он объясняет термины мутаватир, мутадарик, мутарадиф, мутаракиб и мутакавиш.

После этого Сахиб бин Аббад почему-то вновь возвращается к разговору об арузе, комментированию арабских зихафов. Затем он вновь заводит речь о рифме, кратко касаясь движения рифмы. Книга завершается примерами к каждому двустишию.

Список использованных источников

1. Dehxuda. Lüğətnamə. S-Saieh ibnNəsr. – Tehran, 1333.
2. İlyas Çələbi. Sahib b.Abbad. TDV İslam ansiklopedisi, cild 35 / İlyas Çələbi. – Istanbul, 2008.
3. Əbu Nəsr İsmail b.Həmmad əl-Cövhəri. Kitabul – qavafi. Hazırlayan dr. Kənan Dəmirayaq. – Ərzurum, 1995.
4. Əbu Nəsr İsmail b. Həmmad əl-Cövhəri. Kitabu arudul-varaqa. Hazırlayan doç.dr. M.Sədi Çögenli. – Ərzurum, 1994.
5. Tərlan Quliyev. Əruz və qafıyəşünaslıq tarixi (VIII-XVI əsrlər) / Tərlan Quliyev. – Bakı, 1998.
6. Nihad M. Зetin. Əbu Nəsr Ismail b. Həmmad əl-Cövhəri. Kitabu arudul-varaqa. Hazırlayan doç.dr. M.Sədi Çögenli / Nihad M. Зetin. – Ərzurum, 1994.
7. Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu / Əkrəm Cəfər. –Bakı, 1977.
8. Sahib bin Əbbad. Əl-İqna fıl əruz və təxricil qəvafi / Sahib bin Əbbad. –Bagdad, 1960.
9. Məhəmməd Həsən Ai-e Yasin. Sahib bin Əbbad. Əl-İqna fıl əruz və təxricil qəvafi / Məhəmməd Həsən Ai-e Yasin. – Bagdad, 1960.

Видатний суспільно-політичний і літературний діяч X ст. Сахіб бін Аббад поряд з каламом, історичними науками займався також філологічними питаннями. Один з його творів, написаних у цій галузі, – «əl-İqna fıl əruz vəl təxricil qəvafı», що оповідає про теоретичні основи аруза і рими. Це твір – перше джерело про арабський Арузі, що дійшло до наших днів. Цінність цього твору полягає в тому,

що він дає важливі відомості про арабський аруз і рими та формує ясні уявлення про перші етапи науки про аруз і рими.

Ключові слова: арабська історія та література, Сахіб бін Аббад, теоретичні основи аруза і рими.

Prominent socio-political and literary figure of the X century Sahib bin Abbad along with Kalam, was also engaged in the historical sciences and the various issues from the field of philology. One of his works written in this field, – «əl-İqna fıl əruz vəl təxricil qəvafı», telling the theoretical foundations aruz and rhymes. This work – the first extant source of Arab Aruzi. The value of this work lies in the fact that it provides important information about the Arab Aruzi and rhyme and creates a clear understanding of the early stages of the science of Aruzi and rhyme.

Key words: Arab history and literature, Sahib bin Abbad, theoretical foundations aruz and rhymes.

Одержано 5.11.2014.

УДК 821.111(73).09

О.В. ЗАЇКА,
здобувач кафедри прикладної лінгвістики
Черкаського державного технологічного університету

ПОШУКИ ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ І КУЛЬТУРНА ПРІРВА МІЖ ГЕРОЯМИ В ОПОВІДАННІ ДЖУМПИ ЛАГІРІ «ТІЛЬКИ ГАРНЕ»

У статті розглядається феномен транскультурної особистості в умовах американського мультикультуралізму. Автор статті зазначає, що, будучи представником обох культур лише наполовину, транскультурна особистість в цілому позбавлена цілісності. Особливу увагу приділено аналізу «культурної прірви» між героями та проблемі поколінь, яка виникає між іммігрантами.

Ключові слова: етнічна ідентичність, мультикультуралізм, транскультурація, іммігрант, асиміляція, культура, «своє», «чуже».

У сучасному мультикультурному світі проблема людини, яка зображується як така, що наділена гібридною ідентичністю, дедалі частіше стає об'єктом полеміки. Гібридність означає руйнацію вже сформованої ідентичності як точки опори індивіда та формування нової, яка складається з безлічі культурних контекстів. Саме тому гібридна ідентичність означає незавершеність, а отже, можливість набуття іншої. Можемо говорити про багаторівневість концепту ідентичності, коли вона висвітлюється з найрізноманітніших ракурсів. Сьогочасна стратегія пошуку себе, а відтак, своєї «правильної» ідентичності обумовлюється усвідомленням існування «на межі» або «ніде». «Пошук» змінює індивіда на дивіда, який вирізняється своєю дуальністю. На відміну від індивіда, дивід прагне знайти своє справжнє «я».

Твори «гібридного» характеру стають феноменом у сучасному літературному процесі, оскільки проблема дивіда чи не найкраще порушується в творчості письменників пограниччя, де протиставляється «свій» та «чужий» культурний простір. У результаті виникає транскультурна особистість, яка на основі протиставлення «свого» і «чужого» утворює свій, відмінний від решти, імагологічний образ. Триває процес руйнування стереотипу «іншого», який не виступає протилежністю «свого», а є його доповненням. Зауважимо, що в умовах сучасної глобалізації будь-яка культура має вплив «іншого», за допомогою якого формуються різні ідентичності. «Інший» певною мірою продовжує образ «я»; воно реалізується та усвідомлюється лише за наявності «іншого». Звичайно, «іншому» можуть приписуватися негативні конотації і «свій» може виступати проти «іншого».

Саме імагологія, інтерес до якої значно посилився в умовах мультикультуралізму, займається вивченням образу «іншого». Імагологія різносторонньо осмислює рецепцію «іншого»: від зовнішніх до внутрішніх відмінностей. Зазначимо, що межа «свого» / «чужого» проходить у внутрішньому світі маргінала, ідентичність якого настільки хитка, що може піддаватися коригуванню. Індивід «розчиняється» на безліч «я» і, як результат, постійно живе в парадигмі «дао» (простір), тобто існує «ніде».

«Інший» означає відмінний за «правом крові» та «правом ґрунту» [1, с. 123], що часто породжує «викривлене» потрактування «іншого». Уявлення про «іншого» пов'язується також зі стереотипами – усталеними шаблонами або образами певного національного культурного середовища. Будучи «іншим», індивід намагається «розшифрувати» іншу культу-

© *О.В. Заїка, 2014*

ру через призму своїх культурних стереотипів. Таке переплетіння і взаємодія культур породжує відчуття «втрати самого себе» і глибокого внутрішнього «розщеплення».

У літературі «іншими» постають іммігранти, яким притаманні інші / відмінні культурні і мовні особливості. Проблема рецепції «іншого» зображується з позицій роздвоєності, неоднозначності, амбівалентності. Іммігрант стає в'язнем своєї особистості; його культурна спадкоємність, попри наявність різних форм культурного діалогу, не витісняється новою культурою, а продовжує утверджувати своє право на існування. Звичайно має місце розрив між поколіннями, коли кожна наступна генерація тримається за своє етнічне коріння слабше.

Проблема «іншого» порушується в науковому доробку Г. Анзалдуа [2], Н. Бідасюк [3], Н. Висоцької [4], М. Епштейна [5], І. Ільїна [6], Ю. Кристевої [1], В. Селігея [7], О. Сидорової [8], Р. Такакі [9], М. Тлостанової [10] та ін. Більшість з них зауважує, що для того, щоб зрозуміти культурні феномени іншого, потрібно чітко розмежовувати «своє» та «чуже».

Метою статті є аналіз дуальної ідентичності героїв різних поколінь та проблеми культурної прірви в оповіданні Джумпи Лагірі «Тільки гарне».

Особистість, засвоюючи культуру іншого, неодмінно зіштовхується з дуальною опозицією – вона порівнює, зіставляє, а також знаходить відмінні риси в обох культурах. Як результат, її ідентичність також набуває ознак дуальності, оскільки сформована різними культурами. В цьому плані варто наголосити на «розірваності авторської свідомості» [8, с. 209], оскільки «гібридні» твори створюються саме письменниками з подвійною культурною ідентичністю.

У творчості американської письменниці бенгальського походження Джумпи Лагірі яскраво простежується тема «свого» / «чужого». Без сумніву, Д. Лагірі продовжує залишатися помітною постаттю в сучасній літературі США. Підтвердженням цього є численні нагороди письменниці: збірка оповідань «Тлумач хвороб» (1999) була нагороджена Пулітцерівською премією; роман «Тезка» (2003) утримувався декілька тижнів у списку бестселерів газети «Нью-Йорк Таймс»; збірка «Незвична земля» (2008) посіла перше місце в номінації «100 найкращих книжок 2008 року», а також отримала міжнародну нагороду Френка О'Коннора (2008).

Зокрема в оповіданні «Тільки гарне» («Only Goodness»), яке належить до збірки «Незвична земля» («Unaccustomed Earth», 2008), образи батьків, іммігрантів першого покоління, протиставляються образам їхніх дітей Судхі та Рахулу. Батьки дотримуються звичних традицій: мати готує індійські страви, в її домі панує абсолютна чистота; на відміну від своїх американських знайомих, дітям вона співає бенгальських пісень.

Перебуваючи поза межами «свого» середовища, батьки Судхи відчувають себе вигнанцями в новій культурі. Вони усвідомлюють, що зайві, коли постають перед проблемою пошуку квартири в Лондоні. «*Her parents told her that half the rentals in London in the sixties said WHITES ONLY, and the combination of being Indian and pregnant limited her parents*» [11, p. 95][1].

Не менш яскраво увага приділена темі алкоголізму. Батьки Судхи та Рахула вважають алкоголь одним з найбільших «гріхів» американського суспільства. «*She spoke as if drinking were an undergraduate hobby, a phase one outgrew*» [11, p. 101][2]. Батьки ніколи не вживали спиртних напоїв, а своїх бенгальських знайомих, які дозволяли собі випити трохи на свята, засуджували. Мати Судхи неодноразово наголошувала, що алкоголь – це загальна проблема Америки. На її думку, все життя американців зводилося до задоволення, і причиною цього була необмежена «свобода» у всьому.

Батьки завжди тримали дистанцію і у відношенні до своїх почуттів, адже діти ніколи не бачили батьківських поцілунків чи пестливих форм звертання. Важко сказати, чи був їхній шлюб радісним, вони, здавалося, ніяк не виражали свої емоції. Судха вважала, що імміграція ототожнювалася в батьків з романтичною пригодою: вони тоді вперше у своєму жит-

[1]«Її батьки говорили, що в шістдесяті половина оренд в Лондоні давалася ТІЛЬКИ БІЛИМ, а те, що вони були індійцями і чекали дитину, значно зменшувало їхні шанси» (переклад тут і далі наш – *О.З.*).

[2]«Вона говорила так, начебто пияцтво було студентським хобі, етапом дорослості».

ті побачили сніг і пережили холодну зиму. Разом з тим тут яскраво простежується мультикультурність свідомості самої Д. Лагірі. Помітно, що письменниця дещо «відходить» від індійських традицій, коли не акцентує уваги на іменах батьків. В оповіданні імена батьків невідомі, хоча в Індії ім'я завжди мало сакральне значення; йому надавалася особлива увага, відтак, людина мала два імені – домашнє та офіційне.

Не зумівши «прижитися» на новій землі, «*parents aware that they faced a life sentence of being foreign*» [11, p. 97][3], що ніколи не стануть «своїми» в жодній країні. Тут варто наголосити на понятті «гетерогенності», своєрідного усвідомлення своєї відмінності, інакшості (я не такий). Зауважимо, що для індивіда з хиткою ідентичністю гетерогенність пов'язується зі стратегією «викрадення минулого» – намаганням «створити» свою культуру в межах «чужої» (індійські страви, стиль одягу, бенгальська мова). Відбувається символічне «знищення» чужого, відтак, спроби зберегти свою окремішність та національну ідентичність нерідко закінчуються усвідомленням перебування «на межі».

Будучи маргіналами, іммігранти тонко відчувають гостру межу «свого» / «чужого». Варто відзначити, що вони завжди будуть «гостями» в новій культурі, а отже, розумітимуть, що щось знаходиться поза межами дозволеного, куди, без сумніву, потрапляє мова з усіма її особливостями, звичаї та традиції. У той же час іммігранти усвідомлюють, що межа між «своїм» і «чужим» настільки тонка і прозора, що практично унеможливлює бачення точки перетину. У цьому плані М. Тлостанова зазначає про «хитке співвідношення «свого» і «чужого» [10, с. 281]. Це дозволяє наголосити на тому, що ідентичність людини не задана назавжди, процес її ідентифікації постійно динамічний. Зауважимо, що саме в образі матері яскраво помітна ця динамічність: після переїзду з Індії до Лондона вона навчалася в університеті і мала намір навчати дітей, однак в Америці жодного дня не працювала і навіть не навчилася керувати автомобілем.

На відміну від батьків, Судха та Рахул підкреслюють свою національність лише формою звернення (замість «мати» і «батько» кажуть «ма» і «баба», а «сестра» змінюється на «діді»). Помітно, що Рахул та Судха, іммігранти другого покоління, не хочуть бути «копією» батьків. Вони прагнуть «злитися» з американцями повністю, але ці «спроби» не завжди успішні. Судха згадує, що «*parents had always been blind to the things that plagued their children: being teased at school for the color of their skin or for the funny things their mother occasionally put into their lunch boxes, potato curry sandwiches that tinted Wonderbread green*» [11, p. 101][4]. Батьки ніколи не чули якими словами дражнили їхніх дітей у школі, вони не уявляли, що їхні діти, народившись вже в Америці, теж могли страждати через своє, відмінне від інших, етнічне походження.

Зазначимо, що на відміну від своїх дітей, іммігранти першого покоління настільки «прив'язані» до своєї батьківщини, що розірвати цей зв'язок майже неможливо. Водночас вони не можуть сказати напевне, до якої культури належать більше: до тієї, де колись народилися і де знаходиться їхнє коріння чи до нової, де перебувають зараз і, можливо, зможуть реалізувати себе?

Схожа невизначеність помітна стосовно поняття «депресія», яке було невідоме для батьків, адже асоціювалося з якоюсь незрозумілою американською хворобою. Батьки пишалися тим, що виконали свій обов'язок – змогли виховати двох дітей в чужій країні. Згодом в образах батьків простежуються американські виливи, що дозволяє наголосити на тому, що їхня ідентичність «сконструйована» – подібно конструктору, складена з елементів декількох культур. Згодом, більш-менш освоївшись в Америці, батьки зрозуміли, що немає нічого страшного в тому, щоб Судха носила американський одяг, а не сарі, ходила з неприбраним волоссям, спілкувалася з американськими подругами. Батьки також змирилися з тим, що Судха зареєструвала свій шлюб в Лондоні і що її майбутній чоловік уже був одружений і на чотирнадцять років був старший від неї.

Влітку батьки дозволяли синові носити шорти і займатися спортом. Батько сам звик до джинсів і зрозумів, що загалом це нормально. В цьому плані варто зауважити, що іммігран-

[3]«Батьки усвідомили, що зіткнулися з довічним клеймом «іноземці».

[4]«Батьки завжди були сліпими до того, що заважало їхнім дітям: їх дражнили в школі через колір шкіри або через дивні речі, які мати іноді клала в їхні коробки для ланчу – бутерброди з картоплею карі, через яку хліб ставав зеленого кольору».

ти інтегрують культурну специфіку обох народів, не акцентуючи на жодній з них. Така взаємодія / «накладання» культур призводить до існування особистості з подвійною ідентичністю, для якої кордони перетину завжди відкриті. Ідентичність такої людини передбачає збереження етнічної складової одночасно з формуванням нової.

Варто відзначити, що на відміну від іммігрантів першого покоління, друге покоління бачить межу «свого» / «чужого» краще, що дозволяє говорити про американські «корективи» в їхній ідентичності. Намагаючись показати свою відмінність, Судха і Рахул порушили батьківську заборону стосовно алкоголю. Зауважимо, що саме алкоголь згодом погубив Рахула, зробивши його невдахою в житті і розлучивши із сестрою.

Судха докладала чимало зусиль, щоб зробити зі свого молодшого брата зразкову американську дитину, тому Хелловін вони святкували з особливою традицією: Судха сама шила братові різноманітні костюми. Сестра по-справжньому заздрила братові, адже він мав нікнейм (американські друзі називали його Рауль замість Рахул і ніколи не питали, коли саме він приїхав з Індії). На відміну від Судхи, Рахул не був особливо схожий на когось із батьків, хоча мав значно темнішу шкіру. Він не проводив з батьками так багато часу як це робила Судха, а на канікули влаштувався працювати офіціантом і заприятелював з багатьма американцями.

Прірва між батьком і сином полягала в тому, що Рахул погано навчався, днями міг валятися на незастеленому ліжку, слухати музику і переглядати п’єси відомого європейського модерніста Семюела Беккета. Рахул міг сказати, що задоволений своїм життям, на відміну від батька, який не готовий був платити «космічні» суми за навчання сина, до того ж терпіти не міг невдах. Батько походив з бідної сім’ї, тому звик розраховувати лише на себе. Коли Рахула вигнали з коледжу за систематичне прогулювання занять, батькам було дуже соромно за сина, вони боялися, що хтось із бенгальських знайомих раптом дізнається про це. Натомість Судха своїми дипломами змогла підтвердити очікування батьків, які щоразу вихваляли її і ставили в приклад.

Американські впливи «дозволяють» Рахулу в батьків на очах поцілувати свою майбутню дружину, до того ж старшу за нього на вісім років. Олена, обраниця Рахула, носила американський одяг і відмовлялася вживати рис, приготований матір’ю Рахула, оскільки вважала, що рис погано впливає на її фігуру. Рахул, до речі, як і його сестра, заручився з Оленою без відома батьків. Той факт, що Рахул не зробив кар’єри і не мав ніякої мети в житті, унеможливлював його шлюб з американкою.

Прагнучи зрозуміти сутність «іншого» і «виходячи таким чином за межі власного «свого» [10, с. 227], свідомість іммігранта дає «збій», що породжує усвідомлення існування в ролі «вічного чужого». Попри безуспішні намагання довести свою схожість з іншими, іммігранти усвідомлюють, що їхня пра-культура починає віддалятися від них, а нова ще не готова до «зустрічі». Все це підтверджує неможливість сформувати нову ідентичність, а відтак, породжує існування «на помежів’ї». Не ставши «своїми» в Америці, батьки покладали надії на своїх дітей, особливо на Судху. Саме Судха трохи «американізувала» батьків, привчивши їх виставляти сміття біля воріт, а не вивозити в найближчий ліс, та телефонувати при потребі в ремонтні служби.

Діти усвідомлювали, що батьки приїхали в Америку, щоб розбагатіти, але той факт, що вони народилися в Індії, а не в Америці, здавався Судхі чимось на зразок хронічної хвороби. Проживаючи у Вейленді, батьки Судхи були пасивними і нещасними іммігрантами, які не бажали спілкуватися з іншими. Вони боялися порушити те чи інше неписане правило цього маленького містечка. Тому, зрозумівши свою «зайвість», батьки вирішують повернутися назад в Калькутту.

Не зумівши привчити Судху і Рахула до бенгальських традицій, мати Судхи намагається зробити це з іммігрантом третього покоління – сином Судхи Нілом, який поєднує в собі дві культури: біле обличчя від батька-англійця та темне волосся від Судхи, хоча мати Судхи вважала, що онук – законний спадкоємець роду Мурхеджі. Поки Судха була на роботі, бабуся співала онукові бенгальських пісень. До речі, це було можливістю якось наблизити онука до індійської культури. Варто відзначити, що «коріння» іммігрантів першого покоління глибше, на відміну від іммігрантів другого та третього поколінь, які отримують знання про свою пра-культуру лише безпосередньо через своїх батьків.

Для іммігрантів третього покоління культура пращурів «закодована», тому їхнє завдання полягає не в «перетині» межі між культурами, скоріше в так званому «розшифруванні» цієї пракультури. Першим кроком до цього «розшифрування» стає бенгальська форма звернення до бабусі та дідуся, їх Ніл називає «даду» та «діда», як робили колись Судха і Рахул у відношенні до своїх бабусі та дідуся. Відзначимо, що іммігранти третього покоління мають дещо приглушене відчуття національної ідентичності, вони відчувають її слабше, порівняно з іммігрантами першого покоління, у свідомості яких завжди присутній «культурний зв'язок» з домом.

«Культурний зв'язок» нагадує про себе і тоді, коли Нілу виповнюється півроку і в домі Судхи святкується аннапразан – перший прийом твердої їжі. Батьки Судхи спеціально прилетіли до Лондона (після заміжжя Судха жила в Лондоні), щоб бути присутніми на церемонії. За традицією першу ложку рису повинен був давати немовляті дядько по материній лінії, а оскільки Рахула не було, це зробив батько Судхи.

С. Хантінгтон зауважує, що діти іммігрантів «віддані винятково тій країні, де народилися самі, а не їхні предки» [12, с. 393]. Проживаючи в Лондоні, Судха звикає до того, що чоловік, звертаючись до неї, використовує пестливу форму її імені Су. Але, на відміну від свого брата, який зник на деякий час і не давав про себе знати, Судха частково підтримує традиції своїх батьків (ходить в індійський ресторан) і усвідомлює, що лінії «свого» зітерті лише наполовину, порівняно з іммігрантами третього покоління, для яких ця межа зітерта повністю.

Твори Д. Лагірі схожі за своєю тематикою. Схожість простежується не лише твори через змішані шлюби (Судха і Роджер, Рахул і Олена), наскрізною темою її оповідань є одвічне питання пошуку своєї культурної ідентичності. З подібною проблемою стикається героїня оповідання «Тільки гарне» Судха, в образі якої яскраво простежується подвійна ідентичність. Незважаючи на своє етнічне походження, героїня прагне «злитися» з американцями і водночас бути зразковою дитиною для своїх батьків. Помітно, що між Судхою і Рахулом існує «культурна прірва», адже брат і сестра мають різні життєві цінності. Судха неодноразово стикається з низкою обмежень, це пояснюється тим, що на відміну від свого брата-американця, вона народилася в Англії. Судха уособлює «культурний міст», який не нівелює (не стирає) культурних відмінностей (на відміну від Рахула «культурний клей» тримає Судху з батьками більше), а назавжди стає транскультурною особистістю, будучи представником обох культур лише наполовину.

Зауважимо, що в оповіданнях письменниці багато рис автобіографізму, що притаманно письменникам пограниччя. Подібно своїй героїні, Д. Лагірі народилася в Англії, а її батьки, як і батьки Судхи, емігрували колись до Лондону, а потім до Сполучених Штатів. Тому не випадково більшість героїв Д. Лагірі відчувають себе самотніми і відчуженими. Зокрема це стосується іммігрантів першого покоління, які, попри усілякі труднощі, намагаються дотримуватися своїх традицій і не включати у коло своїх бенгальських друзів американців. Як результат, вони продовжують залишатися «чужими» на чужій землі. Їхні діти, народжені в Америці, не вважають своїм домом Індію, а повністю віддані Штатам (особливо це помітно в образі Рахула). Індійська культура поступово починає «вислизати» від кожного наступного покоління іммігрантів. Тому іммігранти третього покоління постають вже як «інтерпретатори» культури своїх предків.

Список використаних джерел

1. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева / пер. з фр. Зої Борисюк. – Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 264 с.

2. Anzaldúa G. Borderlands / La Frontera: The New Mestiza / G. Anzaldua. – San Francisco: Aunt Lutte Books, 1999. – 203 p.

3. Бідасюк Н.В. Творчість Бгараті Мухерджі в контексті американського мультикультуралізму: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка / Н.В. Бідасюк. – К., 2007. – 198 с. – Бібліогр.: с. 184–198.

4. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця XX – початку XXI століть у контексті культурного плюралізму: [монографія] / Н.О. Висоцька. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.

5. Эпштейн М. На границах культур: российское – американское – советское / М. Эпштейн. – Нью-Йорк: Слово, 1995. – 344 с.

6. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.

7. Селигей В.В. На перекрестке культур Востока и Запада: транскультурный феномен творчества Фрэнка Чина: монография / В.В. Селигей, В.И. Липина. – Днепропетровск: Инновация, 2013. – 174 с.

8. Сидорова О.Г. Феномен транскультурации в современной литературе США / О.Г. Сидорова // Политлингвистика. – 2012. – № 1 (39). – С. 209–214.

9. Takaki R. A Different Mirror: A History of Multicultural America / R. Takaki. – Boston: Little Brown & Co., 1993. – 508 p.

10. Тлостанова М.В. Жить никогда, писать ниоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскультурации [Текст] / М.В. Тлостанова. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 416 с.

11. Lahiri J. Unaccustomed earth / J. Lahiri. – New York, Toronto: Manotosh Biswas, 2008. – 331 p.

12. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М.: АСТ, 2003. – 868 с.

В статье рассматривается феномен транскультурной личности в условиях американского мультикультурализма. Автор статьи отмечает, что, будучи представителем обеих культур лишь наполовину, транскультурная личность в целом лишена целостности. Особое внимание уделено анализу «культурной пропасти» между героями и проблеме поколений, которая возникает между иммигрантами.

Ключевые слова: этническая идентичность, мультикультурализм, транскультурация, иммигрант, ассимиляция, культура, «свое», «чужое».

The article deals with the phenomenon of transcultural identity in terms of American multiculturalism. The author of the article notes that being a representative of both cultures only in a half transcultural person lacks integrity as a whole. Particular attention is paid to the analysis of the «cultural gap» between characters and generation problem that occurs among immigrants.

Key words: ethnic identity, multiculturalism, transculture, immigrant, assimilation, culture, «our», «other».

Одержано 5.11.2014.

УДК 821.161.1

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

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ В ПОЭТОЛОГИИ О. СЕДАКОВОЙ

В данной статье проводится анализ мировоззренческих принципов поэзии известной русской поэтессы О. Седаковой. Исследуются ее взгляды на пространство как поэтические коды к восприятию поэтических произведений.

Ключевые слова: поэтическое пространство, миф, образ лирического «Я», поэтологическая концепция.

Исследователь В. Топоров в своей статье «Пространство и текст» предлагает различать, по крайней мере, два психологических типа художников в отношении к пространству: «первый характеризуется равнодушием, безразличностью к пространству, незаинтересованностью в нём (в этом случае смысл пространства практически не выходит за рамки фоновой функции); второй, напротив, связан с особым интересом к пространству, со способностью понимать его смысл («прислушиваться» к пространству) или вживать их в него (ср. «пространственную» одарённость таких писателей, как Гёте, Гофман, Гоголь, Достоевский, Кафка, Т. Манн, Андрей Белый, Платонов, Вагинов и др.)» [14, с. 251]. О. Седакова, безусловно, относится ко второму психологическому типу художников, в высшей степени обладающих «пространственной» одарённостью. Этот факт легко подтверждается многочисленными высказываниями поэтессы об определяющей роли пространства в творчестве, о зависимости поэзии и самого поэта от пространства.

Исследование поэтологии О. Седаковой начнём с осмысления одного из ключевых её признаний: «Я не запоминаю времени сочинения стихов, часто даже и года, но очень ясно помню место. Потому что каждое стихотворение в какой-то мере портрет места. Этот портрет едва ли различим, он остаётся далеко за порогом непосредственного содержания стихов» [1, с. 147]. Важно отметить, что О. Седакова не создаёт пейзажную лирику в её традиционном понимании (т. е. словесной иллюстрации природного ландшафта или эмоционального философского отклика на него). Говоря о стихотворении как «в какой-то мере портрете места», она говорит о глубокой зависимости текста – его темы, ритма, интонации – от пространства, в котором этот текст создаётся. Стихотворение – портрет не в том смысле, что «фотографирует» место, «берёт» пространство в качестве объекта изображения, а в том смысле, что текст рождается во взаимодействии с пространством. В материи поэзии пространство оставляет едва заметные следы, формируя поэтическое содержание изнутри, являясь скрытым внутренним образом стихотворения. Пространство, какая-либо местность, видятся О. Седаковой как своего рода текст, исполненный «невыразимым содержанием», которое, по словам поэтессы, и «заставляет быть поэтом» [1, с. 136].

Пространство, согласно суждениям О. Седаковой, обладает волей, обладает стремлением выйти из своего молчания из темноты своей невыразимости. Этим его свойством определяется и назначение поэзии, и назначение поэта как транслятора.

Первый вопрос, возникающий относительно так понимаемого пространства и его отношения к стихотворению, касается психоментальных особенностей восприятия реальных

© *Н.А. Москаленко, 2014*

пространств. Чтобы приблизиться к ответу, нужно вчитаться в описания местностей, которые даёт О. Седакова в «Похвале поэзии»: «Нет окрестности без духа-покровителя. И каждый гений места любит свой стиль и свои темы» [1, с. 147].

Эти описания позволяют говорить, что для О. Седаковой каждая местность имеет свой стиль и характер, своё содержание, которое захватывает человека и заставляет в какой-то мере «выговаривать» себя. Так, «тоска» пространства является одновременно предметом и причиной той тоски, которая отразилась в некоторых стихотворениях. Тоска вызывается открытостью пространства по горизонтали. О. Седакова намечает обострённость своего отношения к качественным различиям пространства. И эти различия, судя опять-таки по описаниям, зависят от того, какого вектора созерцания требует та или иная местность. Открытость, равнинность, отсутствие в пространстве хоть какого-нибудь импульса, «повелевающего» смотреть вверх или вниз – в глубину объекта («ни широких берегов, ни лесов, ни озёр») заставляет говорить о «безмерной тьме» как отличительной черте этой местности. Но в такой абсолютной открытости трудным, непосильным оказывается взгляд вверх, созерцание пространства по вертикальному вектору, более близкому для О. Седаковой: взгляду вверх «учат» деревья; когда «неба мало» – оно доступнее, когда не видно горизонтальную даль – пространство кажется уютнее, оно напоминает колыбель.

О. Седакова даёт описание каждой из местностей, исходя из своих ощущений и своего стремления быть открытой для влияний пространства, уметь подражать ему. Существенно в этом отношении замечание О. Седаковой о различии между своим восприятием пространства и восприятием его И. Бродским (который был глубоко уверен, что «литература не о жизни, да и сама жизнь – не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени» [9, с. 123]): «И мне показалось в Стокгольме, среди почти петербургских шпилей, ветра с моря, рябящих вод, на которые летит снег, и тёмная блестящая вода не белеет, – мне показалось, что я впервые угадала то, чего не ощущала в стихах Бродского: позитивный полюс его тоски, его странную для меня страсть к горизонту». Примечательно, что в отличие от Седаковой, Бродский высказывал «идею превосходства времени над пространством», стремился «уменьшить свою заинтересованность в последнем», что означало для него освобождение от внешнего – вещного мира [7, с. 35]. Заметим еще, прежде чем продолжить цитату, весьма значительную деталь: О. Седакова и здесь высказывает своё убеждение о глубокой зависимости поэзии от пространства. Только узнав пространство, в котором создавалось произведение, ей понятным становится само произведение, т. е. с установлением связи с первоисточником открывается для более проникновенного восприятия и поэтическое сообщение.

Кроме очевидной привязанности к замкнутому внутреннему пространству и склонности к взгляду вверх или внутрь-вниз, в этих суждениях отчётливо высказывается убеждённость в том, что пространство обладает реальной силой воздействия на поэта и его творчество. Та или иная местность содержит в себе нечто, определяющее тип мироощущения и сама обладает волей ко всё большему самораскрытию (именно в таком контексте китайцы говорили о «свершении природного посредством человеческого» [10, с. 196]). Как таковое оно, детерминируя нечто в произведении, выступает в качестве своеобразного «соавтора». О. Седакова сознательно идет на сотрудничество с пространством, не только признавая зависимость от него, но и ощущая в этом одно из заданий искусства. Ей интересен природный мир, который приоткрывает свои смыслы в общении, в диалоге с поэтом. Этот диалог предполагает забвение поэтом всего индивидуально отмеченного, всего «лично своего», словом, своей отдельности, обособленности, не только от пространства, но и от скрытого в нём (как и в себе самом) Божественного замысла: «Есть надежда, – пишет О. Седакова, – бросить себя ради замысла о себе, надежда на то, что любимейшая часть твоего существа, его смысл и оправданность в чистом образе явится, когда освободится не только от «худших частей», но от всего тебя; что явиться она может только так; что ей дорого твоё прощальное приветствие, что во всём этом есть любовь» [1, с. 142]. О. Седакова глубоко убеждена, что встреча с сокрытым, с тем, чего « как бы нет», но что «только и есть» возможна лишь после этого «расставания» со всем «лично твоим». «Невыразимое содержание заставляет быть поэтом» – творческое credo поэта-медиума, поэта бесконечно зависимого и связанного с неведомым. «Содержание» это никогда не переставало быть целью

долгих исканий и предметом непреодолимых стремлений человека: «Поэт есть тот, кто хочет то, // что все хотят хотеть» [3, с. 225].

Ориентация на «невыразимое содержание» ведёт поэта, по О. Седаковой, к реальности авторского преображения. Важно отметить, что в фокусе «невыразимого содержания» мир видимый, здешний является как некий «смысл, не смысл чего-то, а смысл вообще, т. е. свобода и победа <…> Самое чудесное в чудесном помощнике такой победы, что нет, оказывается, такого места, где бы его не было» [1, с. 159]. Мир содержит этот смысл и с его поисков, по убеждению О. Седаковой, начинается творчество. Поэт ничего не изобретает, его усилия – это усилия «всматривания», «вслушивания» в вещь или пространство, вхождение с ними в диалог: «поэт в то время, когда он поэт, хорошо знает, что нет на свете вещей, к которым можно снисходить; что незачем богатых одаривать и нечем; что у него ничего нет, собственно, запаса лишних смыслов, которые он может раздавать направо и налево; что у него ничего нет – и всё есть у них» [1, с. 163].

Внимание О. Седаковой обращено к той глубине, где всё многообразие вещей находит тождество, где всё «целое, ис-целённое». Такой взгляд организует поэтический мир поэтессы, порождает одну из ключевых лирических констант этого поэтического мира. Обозначенную константу можно определить как мотив странствия, преображения, метаморфоз, цель и назначение которых в выявлении того самого целого. «Оно само, – пишет О. Седакова, – нечто целое, явно господствует над всеми раздельными вещами, каждая из которых – только мгновенное сужение этого целого, сгущение и втискивание всеприсутствующего и всеисполняющего в горящий куст облика какой-нибудь вещи» [1, с. 140].

Внимание к предельной смысловой глубине явлений, вещей, пространства проявилось в одном из поэтических лейтмотивов – взаимосообщения, взаимоперетекания пространств заполненных, расцвеченных, и пустотных, где всё неразделённо. Этот лейтмотив проходит через все девять стихотворных книг в различных своих модификациях. Так, например, в «Тристане и Изольде» он реализуется в метафоре морского дна, как пространства вечности, откуда приходят в мир временный и куда возвращаются как на родину: «У жизни есть простое дно, // и это – чистое, на пяльцы // натянутое полотно. // Не зря мы ходим, как по дому, // по ненасытной глубине, // где шьет задумчивость по золотому, // а незабвенность пишет на волне // свои картины и названья: // это просто зимний день, // вот музыка, оправленная сканью // ночных кустов и деревень. // Заветный труд. Да ну его. // И дальше, липа. // Это липа у входа в город. // Рождество, // а вот – не видно ничего. // Но это лучшее, что видно. // Когда, как это не обидно, и нас не станет – очевидно, // мы будем около него…» [3, с. 118]. Как правило, пространство пустотного, неразличимого, где «свет кругом», в поэзии О. Седаковой является целью устремлений всех путешествий, имеющих, таким образом, онтологический смысл. Для Седаковой очевидно, что такой же смысл имеет само творчество, она пишет: «Великий поэтический образ всегда тяготеет к от-речению, к прозрачности, к без-образности, и бытие без примет <…>, а не сущее может считать поэт своим делом» [2, с. 110]. Пустотное, непроявленное видится поэтессе источником поэтических образов. Собственно, традиция, её содержание, содержание всех традиционных сюжетов и мотивов получают выражение у О. Седаковой через комплекс «пространственных» метафор. Произведение для неё – это действительно «про-из-ведение» «невыразимого» через традиционные, «вечные» мотивы и сюжеты как очередное опровержение уже выраженного. «Можно сказать, – считает О. Седакова, – что большой образ (а это и есть традиционный образ) пишется по образотворческому грунту: существующие воплощения представляются неправдой уже потому, что они существуют, осуществлены, наличны – а требуется нечто выходящее из небытия, из пены, как Афродита» [4, с. 325].

Отсюда становится понятным, что одной из доминирующих пространственных антитез, структурирующих поэтический мир О. Седаковой, является антитеза вечного-временного, проявленного-непроявленного, т. е. противопоставление из онтологической сферы.

Пространство, в котором берут свой исток традиционный сюжет, мотив или образ, описывается О. Седаковой как пространство непроявленного, внутреннего, оно предшествует другому – проявленному, внешнему. Кроме того, между тем и другим пространством совершается непрерывная взаимосвязь в виде рождения и смерти, падений и по-

бед, в виде, собственно, традиции, т. е. того, что «передается, переходит в новое состояние, неуклонно от самого себя» [10, с. 13]. Творческая концепция О. Седаковой обнаруживает в этом отношении глубокое сходство с основой основ традиционного миропонимания, в котором, как свидетельствуют, например, В. Малявин, традиция «есть нечто предположенное вещам и предположительное, «семена» всех плодов жизни» [10, с. 12]. Уже исходя из этого факта, есть основания говорить, что назначение поэзии О. Седакова непременно связывает с «выведением» смысла, скрытого во внешнем мире как его внутреннее содержание. Поэтический текст в какой-то мере имитирует, повторяет внутреннее виртуальное пространство, таким образом становясь, в свою очередь, пространством. Тонкости этого сложного соотношения пространства и текста описаны в работе В. Топорова «Пространство и текст», применительно, главным образом, к мифопоэтическим текстам [14, с. 280–281]. В указанной работе обнаруживается множество подтверждений того, что представления О. Седаковой о назначении поэзии соприкасаются с мифопоэтическим, или традиционным, мироощущением. Этот факт еще более актуализирует вопрос о понимании природы творчества, назначении поэта, характера авторского «я» в поэзии и роли «пространственного» в формулировке этих воззрений.

Начнем с того, что сам процесс создания стихотворения, «автометоописание» [11] О. Седакова основывает на комплексе «пространственных» метафор: «Вся лирическая работа в сущности моментальна. Ни предшествующие блуждания, ни почти раздраженная отделка после того, как гром ударил <…>, не дают наслаждения постепенного вхождения, когда предмет – как длинный коридор – ведет и ведет, и каждый шаг по нему прекрасен» [1, с. 162]. Представляя процесс создания стихотворений в виде ухода в неизвестное, О. Седакова, по сути, приближается к архетипу поэта-путешественника, ведомой сущности, от которой требуется внутреннее преображение [13, с. 327]. Предмет для О. Седаковой обязательно вмещает в себя другое, неведомое пространство, либо же является границей между пространствами. В любом случае он вводит поэта туда, где поэт встречается с неведомым. Описание, которое даёт поэтесса творческому процессу, показывает, как в её поэтическом мире осуществляется сообщение автора и лирического объекта. Автор осваивает предмет, «входя» в него, обретая его пространство, что дает основания видеть параллели в творчестве О. Седаковой с византийской традицией «пророческой» поэтики. С. Аверинцев обнаруживает глубокое различие между античной традицией и византийской именно в разнице авторской точки зрения на предмет. В «античной традиции и хотя бы отчасти возрождаемое в грекоязычной христианской поэзии стремление автора (заключается в том, чтобы – *Н.М.*) как бы встать *над* произведением, окинуть его сверху одним взглядом как целое и наложить на него сверху же – именно как на целое – меру своего художественного замысла <…>. Если произведение лежит под взглядом и руками своего «демиурга», то его предмет, его тема находится перед ним, подлежит его умственному взгляду как парадигма <…>. Императив «пророческой» поэтики в корне иной: ни говорящий (автор), ни слушающий (читатель) не смеют оставаться *вне* таинства встречи с предметом, встречи, которая мыслится – по крайней мере, в задании – не эстетической, но реальной и конкретной; сакральное пространство текста принимает их обоих внутрь себя» [5, с. 66–67]. Предмет в таком случае не подвластен автору как отдельное целое, он раскрывается поэту изнутри как неотграниченная от чего-то другого целостность. И здесь стоит вернуться к суждению О. Седаковой о том, что «стихотворение в какой-то мере портрет места». Пространство, захватывающее поэта и определяющее тему и стиль его произведения, запечатлевает свой внутренний – изнутри увиденный автором – облик. Создание стихотворения предполагает, по убеждению О. Седаковой, умение «войти» в предмет, «потерять» привычную для современного сознания точку зрения *«над»* или *«перед»*, соответственно, приблизиться к состоянию не созерцающего, а созерцаемого.

По сути, в поэтологии Седаковой основополагающим является стремление к установлению «субъект-субъектных» отношений, при которых становится возможным «проникновение» в предмет, индентификация с ним [6, с. 297]. Весь творческий процесс приобретает значение преобразующего авторскую личность продвижения к пространству невыразимого смысла. Поэтический текст как результат путешествия поэта сохраняет в себе силу преображать, ту силу, собственно говоря, которая создала условия для порождения этого текс-

та. Преображение – это прежде всего – умение становится больше себя самого, «совсем иным существом, чем обыденное «я»» [4, с. 331].

Лейтмотив преображения, о котором было упомянуто выше, реализуется и как мотив преображения лирического героя. Семантической константой в модификациях указанного мотива является семантика выхода из себя бывшего. Так, в «Легенде двенадцатой» преображение лирического героя описывается как отождествление с внешним пространством, как расширение внутреннего (микрокосма) до внешнего (макрокосма): «И тот, кого уже не оставалось, // кто был уже ненастье, хвойный лес, // и вздрагивающий, и ждущий воздух, // кто был глубокий искренний амбар // таинственного северного хлеба – // спокойно опустился на колени // перед поклоном // и остался виден // издалека, и всюду, и внутри» [3, с. 90]. Этот образ свидетельствует о таком преображении личности, которое порождает «новую сферу бытия», проникнутую гармонией ранее противопоставленных пространств, где и далекое, и всеобъятное (открытое), и внутреннее (закрытое) одинаково освещены, качественно неразличимы, тождественно сакральны.

В русской лирике XIX в., рубежа XIX–XX вв. лирическое «я», как правило, личностно оформлено, является организатором художественного пространства, а соответственно – источником «оценок» и транслятором «точки зрения». Учитывая субъективную природу лирики вообще и «гуманистическую» тенденцию русской поэзии XIX–XX вв. (лирика представляет ряд «отчётливых» «человеческих лиц» Лермонтова, Блока, Маяковского [8, с. 168]) лирическое «я» можно считать исходной точкой и центром создаваемого художественного космоса. Долго остаётся в силе романтическая претензия художника на право демиурга, а соответственно – индивидуализм, характеризующий литературу в периоды расцвета лирики (достаточно вспомнить пушкинско-лермонтовскую эпоху или Серебряный век). Подобная позиция определяется, по уже процитированному суждению С. Аверинцева, точкой зрения *над* или *перед*. Художник мыслится в центре, из которого осуществляется творение, разворачивается, собственно, пространство [12, с. 33]. Но, как мы помним, существует ещё и другая традиция, в контексте которой художник проникает в пространство предмета и видит последний изнутри него самого. В таком случае поэт не творит, а является посредником в самораскрытии творения, деятельным и смиренным его участником.

Как мы убедились, О. Седакова стремится ко второму типу творчества. Квинтэссенция её представлений об авторском «я» в следующем суждении: «Ведь наше «я» не в прошлом, а в будущем, до «себя» еще надо дожить… Стиль, который меня окончательно удовлетворяет, – это, в общем-то, стиль самозабвенности. Он может выражаться в самой разной стилистике – в гениальной небрежности, спонтанности, которой добивались старые китайские рисовальщики, или в многослойном, умном письме византийских образов» [4, с. 328].

Список использованных источников

1. Седакова О.А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ / О.А. Седакова // Волга. – 1991. – № 6. – С. 135–165.

2. Седакова О.А. Послесловие к М. Хайдеггер. Замысленное / О.А. Седакова // Искусство и кино. – 1993. – № 4. – С. 109–111.

3. Седакова О.А. Стихи / О.А. Седакова. – М.: Гнозис; Carte Blanshe, 1994. – 384 с.

4. Седакова. О.А. «Чтобы речь стала твоей речью» беседа с В. Полухиной / О.А. Седакова // Новое Литературное Обозрение. – 1996. – № 17. – С. 318–354.

5. Аверинцев С.С. Между «изьяснением» и «прикровением»: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина / С.С. Аверинцев // Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 63–102.

6. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер // Квинтэссенция: философский альманах, 1991. – М.: Политиздат, 1992. – С. 294–371.

7. Ваншенкина Е.И. Острие: Пространство и время в лирике Иосифа Бродского / Е.И. Ваншенкина // Литературное обозрение. – 1996. – № 3. –С. 21–30.

8. Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М.; Л.: Советский писатель, 1964. – 380 с.

9. Глед Дж. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье / Дж. Глед. – М.: Книжная палата, 1991. – С. 122–131.

10. Малявин В.В. Начала. Недостижимое близкое: Традиция в Китае / В.В. Малявин // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. – С. 6–180.

11. Тименчик Р.Д. Автометаописание у Ахматовой / Р.Д. Тименчик // Russian literature. – 1979. – № 10–11. – С. 213–226.

12. Топоров В.Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) / В.Н. Топоров // От мифа к литературе: Сб. в честь семидесятилетия Елизара Моисеевича Мелетинского. – М.: Российский университет, 1993. – С. 25–43.

13. Топоров В.Н. Поэт / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. – Т. 2. – М.: Большая российская энциклопедия, 1997. – С. 327–328.

14. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.

У цій статті аналізуються світоглядні принципи поезії відомої російської поетеси О. Седакової. Досліджуються погляди поета на простір як поетичні коди до сприйняття поетичних творів.

Ключові слова: поетичний простір, міф, образ ліричного «Я», поетологічна концепція.

In given article the analysis of world outlook principles of poetry by known Russian poetess O. Sedakova is spent. Sights of the poet at space as poetic codes to perception of poetic works are investigated.

Key words: poetic space, a myth, an image lyrical «I», poetological concept.

Одержано 5.11.2014.

УДК 821.161.1

Е.В. НИКОЛЬСКИЙ,
доктор филологических наук,
профессор Украинской Ужгородской Богословской Академии
имени св. Кирилла и Мефодия

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА СКАЗОЧНОЙ ПРОЗЫ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ

В статье рассматривается сказочная проза Императрицы Екатерины Великой в контексте развития русской литературы и становления её жанровой системы. Автор специально отмечает, что, с одной стороны, Государыня ориентировалась на фольклорную традицию, этим фактором обусловлена система образов в её сказках; с другой стороны, на моральные воззрения эпохи Просвещения, этим фактором обусловлены аксиологические аспекты ее прозы. Делается вывод, что родоначальницей русской литературной сказки стала Императрица Екатерина Великая.

Ключевые слова: сказка, Императрица Екатерина, жанр, эпоха Просвещения, система образов, детская литература, фольклорно-литературные взаимосвязи.

Данная статья посвящена Екатерине II, ее сказкам. Екатерина II выдающаяся личность. Трудно недооценить ее роль в истории. Но мало кому известно, что Екатерина II была еще и одной из самых плодовитых писательниц. Екатерина II разработала для своих внуков целую систему воспитания и проявила себя как талантливый педагог. Вышедшие из-под ее пера произведения составляют немалый интерес для современных литературоведов. Творчество Императрицы не лишено своеобразного интереса, как для истории литературы, так и для истории русского общества вообще. Во-первых, оно интересно именно потому, что это – творчество Императрицы, во-вторых, что это – реальная и официальная литературная политика правительства, что это сумма произведений, заключающих, так сказать, царские директивы как общеидеологические, так и специально литературного характера.

Люди, поддерживавшие власть и благоговевшие перед нею, ловили каждое слово Императрицы как указание и наставление; «передовые элементы» общества, настроенные оппозиционно по отношению к правительству, внимательно присматривались к творчеству царицы, как бы изучая неприятеля, оттачивая оружие нападения на него; но всем было интересно всё, что напишет и опубликует царица.

В нашей статье мы рассмотрим сказочную прозу Императрицы Екатерины. Еще в первой трети XIX в. научная литература о сказке была не слишком богата. Помимо того, что трудов издавалось мало, библиографические сводки показывали следующую картину: больше всего издавалось текстов, довольно много было работ по частным вопросам и сравнительно мало трудов общего характера. Если же они и были, то в большинстве случаев «имели не строго исследовательский, а философско-дилетантский характер» [14, с. 34]. Изучение сказки велось, «главным образом, лишь генетически, большей частью без попыток предварительного систематического описания» [14, с. 34]. Поскольку литературные сказки Императрицы Екатерины были близки к фольклору, то в начале нашего исследования мы рассмотрим сложившиеся на сей день представления о народной сказочной прозе.

Что же такое сказка? На первый взгляд может показаться, что это известно каждому. Прежде всего, следует получить по возможности ясное представление о самом термине

© *Е.В. Никольский, 2014*

«сказка». Определение понятия «сказка» логично начать с изучения самого слова «сказка», с того, как обозначается это понятие в разных языках, и, значит, с того, что сам народ понимает под словом «сказка».

Обратимся к исследованиям одного из известнейших специалистов по «сказковедению» В.Я. Проппа. Полученные им результаты оказались несколько неожиданными. Европейские народы, как правило, никак не обозначают этого вида народной поэзии, пользуясь для его определения самыми разными словами. Есть только два европейских языка, которые создали специальные слова для обозначения этого понятия. Это русский и немецкий языки.

На латинском языке слово «сказка» передается через fabula. Но слово это не специфично для сказки, оно имеет много разных значений: разговор, сплетня, предмет разговора и т. д. (ср. наше «фабула» – сюжет, предмет повествования), а также рассказ, в том числе сказка и басня. В значении ‘басня’ оно перешло в немецкий язык. В немецком Fabel – ‘басня’, а глагол fabulieren – «рассказывать с привиранием». В немецком языке сказка обозначается словом Marchen. Корень Mar- означает «новость», «известие», -chen – уменьшительный суффикс. Таким образом, Marchen – «маленький, интересный рассказ». Это слово встречается с XIII в. и постепенно закрепилось в значении «сказка».

Отсюда можно сделать следующие выводы:

1. Сказка признается повествовательным жанром (raconter – ‘рассказывать’, Mar- «новость», «известие», что тоже связано с фактом рассказывания).
2. Сказка считается вымыслом.
3. Цель сказки – развлечь слушателей.

Многие ученые обходились без определения сказки. Однако были и такие, которые это понятие определяли.

Научное понимание термина «сказка» имеет свою очень интересную историю, но рамки данной работы не позволяют остановиться на ней подробно. Поэтому следует привести наиболее распространенное определение сказки.

По мнению В.Я. Проппа, сказка определяется, прежде всего, художественной формой. «Каждый жанр обладает особой, свойственной ему, а в некоторых случаях только ему, художественностью. Совокупность исторически сложившихся художественных приемов может быть названа поэтикой». Так получается первичное, самое общее определение: «Сказка есть рассказ, отличающийся от всех других видов повествования специфичностью своей поэтики» [14, с. 35].

Это определение, сделанное по всем правилам логики, все же не вполне раскрывает сущность сказки и требует дальнейших дополнений.

Именно на такой путь определения понятия «сказка» стал крупнейший собиратель и исследователь сказки А.И. Никифоров. Определение, данное Никифоровым, гласит: «Сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [10, с. 7].

В определении, данном Никифоровым, есть некоторые неточности, а именно в выделении главных признаков народной сказки.

Сказка, народная сказка – это повествовательный фольклорный жанр. Он характеризуется своей формой бытования. Это рассказ, передаваемый из поколения в поколение только путём устной передачи. Этим бытование народной сказки отличается от бытования литературной сказки, которая передается путем письма и чтения и не меняется. Однако форма существования не является жанрообразующим признаком (роман, повесть, драма, комедия и т.д. также передаются путем письма и также не меняются).

По Никифорову, сказка характеризуется как рассказ, т. е. она принадлежит к повествовательным жанрам. Этот признак также еще не является решающим, так как имеются и другие повествовательные жанры (былина, баллада), которые не относятся к сказкам. Как уже указывалось, самое слово «сказка» обозначает нечто рассказываемое. Значит, народ воспринимает сказку как повествовательный жанр по преимуществу. Этот признак сохраняется без изменений и при понимании литературной сказки.

Другой признак, указанный еще В.Г. Белинским, состоит в том, что сказка рассказывается с целью развлечения. Она принадлежит к развлекательным жанрам. Однако на этот

счет существуют различные точки зрения. Так, например, В.П. Аникин считает, что сказка преследует воспитательные цели [1, с. 34]. Что она имеет воспитательное значение – это несомненно, но что она создается с целью воспитания – это, по мнению В.Я. Проппа, определенно неверно. Развлекательный характер нисколько не противоречит глубокой идейности сказки. Когда говорится о развлекательном значении сказки, то это означает, что она имеет преимущественно эстетические функции.

Литературная сказка может создаваться именно с воспитательными целями, а эстетические функции будут отходить на второй план. Если в народной сказке ее воспитательное значение настолько тесно переплетено с развлекательными функциями, что порой, увлекшись сюжетом, не сразу разгадаешь глубокий скрытый смысл фольклорного произведения, то в литературной сказке одна из главных задач автора – донести свою мысль до читателей, показать свое видение мира и в какой-то мере воздействовать на читателей.

Признак развлекательности вызывает серьезные споры в науке, и нет единой точки зрения на этот вопрос. Кроме того, наличие этого признака в некоторой степени зависит от читателя (или слушателя) сказки, от того, насколько он готов (или не готов) воспринять воспитательное значение произведения, с какой целью он сам читает или слушает сказку.

Признак развлекательности стоит в связи с другим признаком сказки, выдвигаемым Никифоровым, а именно необычайностью события (фантастического, чудесного или житейского), составляющего содержание сказки. Этот признак сказки был отмечен в науке уже давно, но существенное дополнение, внесенное Никифоровым, состоит в том, что необычайность понимается не только как необычайность фантастическая (что верно для волшебной сказки), но и как необычайность житейская, что дает возможность подводить под это определение и новеллистические сказки.

Таким образом, в сказках не только изображаются фантастические лица и предметы, но и реальные явления представлены в фантастическом аспекте.

Ирреальность, фантастичность сказки не только не исключает ее обусловленности действительностью, но и не противоречит ее обращенности к действительности, ее стремлению воздействовать на нее. Зависимость вымышленных ситуаций и образов от идеи, лежащей в основе сказки, убеждает нас в том, что в ней преобладает стремление сказочников изложить задуманную мысль.

Владимир Прокопьевич Аникин разделяет вышеизложенную точку зрения. По его мнению, вымысел, конечно же, делает сказки особым поэтическим жанром, но не он как таковой является главной чертой жанра сказки, а «особое, осуществляемое с его помощью раскрытие реальных жизненных тем» [1, с. 54]. Как уже было отмечено, В.П. Аникин хотел подчеркнуть воспитательные функции сказки, ее роль в формировании личности и мировоззрения человека. Именно эта функция, как уже говорилось, в какой-то мере различает литературную и народную сказки.

Еще один важный признак состоит в том, что в действительность рассказанного не верят. Сам народ понимает сказку как вымысел. В действительность излагаемых сказкой событий не верят, и это – один из основных признаков сказки. Его заметил еще В.Г. Белинский, который, сравнивая былину и сказку, писал: «В основании второго рода произведений (т. е. сказки) всегда заметна задняя мысль, заметно, что рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и внутренне смеется над собственным рассказом. Это особенно относится к русским сказкам» [2, с. 354].

К.С. Аксаков, предпринявший более ста лет назад попытку отличить сказку от других видов фольклора, писал, что вымысел влияет и на содержание сказок, и на изображение места действия в них, и на характеры действующих лиц. Причем самое характерное для сказок – направленность на сознательный вымысел. Целый ряд фольклористов, таких как Э.В. Померанцева, В.Я. Пропп, Т.Г. Леонова также определяют установку на вымысел в качестве главного жанрообразующего признака сказки.

В литературной сказке установка на вымысел может быть сознательно размыта.

Наконец, последний выдвигаемый Никифоровым признак – специальное композиционно-стилистическое построение. Именно этот признак и есть решающий для определения того, что такое сказка.

Следует также отметить, что повествование о сказочных событиях, о действиях сказочных героев ведется в общей форме повествования с ориентацией рассказа на слушателя и интонацией полной достоверности, хотя ни рассказчик, ни слушатель сказке не верит.

Т.Г. Леонова в книге «Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке» обосновывает еще один существенный признак сказки – особую образность. Она называет особую сказочную образность условно-фантастической и считает ее жанрообразующим признаком сказки.

Итак, все названные особенности выделяют сказки из числа других фольклорных жанров. В совокупности всех этих черт сказка может быть определена как жанр следующим образом:

Сказка – это эпическое, чаще всего прозаическое произведение с установкой на вымысел, произведение с фантастическим сюжетом, условно-фантастической образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и ориентированной на слушателя формой повествования [6, с. 198].

Итак, имея четкое определение народной сказки, возможно выделить признаки, отличающие ее от литературной. О некоторых отличиях уже говорилось.

Как уже говорилось, существует ряд черт, характерных как для народной, так и для литературной сказки. Необходимо выделить критерии, по которым литературная сказка отличается от народной:

1) Идейное или идейно-тематическое содержание;
2) Композиция;
3) Образная система;
4) Язык (речевой стиль).

Сопоставив литературную и народную сказку по этим критериям, можно выдвинуть некоторые предположения относительно специфических черт литературной сказки.

Идейное или идейно-тематическое содержание литературной сказки, прежде всего, определяется автором произведения, в отличие от сказки народной. В связи с этим следует затронуть вопрос об индивидуальном и коллективном началах в народной и литературной сказке. В фольклоре творчество, конечно же, принадлежит отдельным людям, но оно передает массовое мировоззрение. Приметы индивидуального творчества составляют наименее ценное в фольклоре и, как правило, не удерживаются им, тогда как при оценке авторского творчества особое значение имеют черты, характеризующие произведения того или иного автора. Личное, субъективное может выражаться по-разному: в стиле, в характеристиках героев и т. д.

Кроме этого, литературная сказка, как плод трудов определенного человека, принадлежащего определенному времени, несет в себе современные этой эпохе идеи, отражает современные ей общественные отношения, тогда как сказка народная, передающаяся из поколения в поколение и живущая на протяжении многих веков, сохраняет отпечаток архаичных форм миропонимания (сказки связаны, прежде всего, с мифом) и архаичных социально-экономических отношений.

Говоря о сюжетно-композиционной структуре народных сказок, необходимо остановиться на закономерностях построения народных волшебных сказок, выведенных В.Я. Проппом. Основываясь на понимании сюжета как комплекса мотивов или повторяющихся элементов-функций действующих лиц, Пропп выделил 31 функцию действующих лиц, в комбинацию которых укладывается любая волшебная сказка. Элементы-функции действующих лиц волшебной сказки не обязательно присутствуют в каждой волшебной сказке, в силу закона перемещаемости, о котором Вл. Пропп упоминает в своей работе «Морфология сказки». «Сказки обладают одной особенностью – составные части одной сказки без всякого изменения могут быть помещены в другую сказку. Это закон перемещаемости, специфическая особенность каждой волшебной сказки» [15, с. 168], но любая из этих функций обязательно присутствует в какой-то из волшебных сказок.

Однако такого строго обозначенного сценария мы не найдем в литературной сказке, которая отличается от народной тем, что имеет определенного автора и уже не принадлежит к фольклорным жанрам. В литературных сказках мы найдем в своеобразном переплетении характерные для народных волшебных сказок ясность и тайну, проявления чудес-

ного в разных формах, причем не только в осязаемом мире. Чудесное может указывать на психологическую и моральную сложность человека, чудесному может придаваться духовное значение. Таким образом, для творческой фантазии создателя литературной сказки представлен полный простор, что не мешает авторам использовать традиционные функции героев.

Что же касается сюжетов народных и литературных сказок, то здесь также наблюдаются серьезные различия. Как известно, с давних пор предпринимались попытки классифицировать все известные народные сказки, объединив в группы их на основе схожести сюжетов. Эти попытки увенчались успехом, и в результате современная наука располагает указателями сказочных сюжетов (указатель Аарне – Андреева). Таким образом, сюжеты народных сказок являются традиционными и в какой-то мере заданными, в то время как сюжет литературной сказки всецело зависит от вымысла автора, что, как уже указывалось, не мешает писателям обращаться к народной традиции как к источнику вдохновения.

Как уже говорилось, одним из жанрообразующих признаков народной сказки является установка на сознательный вымысел. Наличие вымысла обусловливает особые свойства образности в народных сказках. На каждом шагу мы сталкиваемся с необычными свойствами самых обыкновенных людей, которые волей судьбы оказываются в невероятных ситуациях. Вымышленные существа, животные, наделенные человеческими качествами, и чудесные предметы не сходят со страниц, будоражащих воображение.

Особая структура сказочного образа в народных сказках проявляется:

1) в тенденции к раскрытию типового содержания и изображения персонажей путем обобщения;

2) в постоянстве функций персонажей;

3) в лаконичности портретных и психологических характеристик персонажей, которые раскрываются полнее в диалогах и поступках;

4) ограниченное количество героев, сюжет строится на двух-трех главных героях.

Важную роль играет постановка персонажа в фантастическую ситуацию, совершение персонажем фантастических, сказочных действий. Именно действие можно назвать основным законом сказки, а движение сюжета в действиях и диалогах персонажей – ее структурным стержнем.

Структура сказочного образа героев литературной сказки резко отличаются от образности в народных сказках по всем вышеперечисленным пунктам. В литературной сказке находят свое отражение следующие тенденции:

1) индивидуализация сказочного героя. Часто у него есть полное имя (то есть имя и фамилия), автор сказки сообщает читателям подробности его жизни;

2) в литературных сказках бесчисленное множество персонажей, тогда как в рамках народной традиции принято переносить персонажей из одной сказки в другую, часто даже с сохранением функции героя;

3) постоянство функций в литературной сказке также нарушено. Герой по ходу действия может переходить из разряда положительных в категорию отрицательных и наоборот;

4) портретные и психологические характеристики в литературных сказках играют важную роль для понимания образа героя. Автор старается обосновать действия персонажей, объясняя их особенностями характера;

5) система и иерархия героев значительно усложняется, появляется много «побочных», второстепенных героев.

Таким образом, структура сказочного образа литературной сказки существенно отличается от структуры сказочного образа в сказке народной.

Одним из основных элементов структуры литературного произведения является язык, или речевой стиль. Стиль – это специфический способ реализации целевой установки, наиболее характерной для того или иного типа общения. В области литературной коммуникации целевая установка представлена эстетическим намерением писателя, которое, воплощаясь в художественной структуре произведения, оказывается в основе его эстетической функции. Способ реализации эстетической функции включает использование всех доступных средств, начина от системы художественных образов и общего построения произведения и заканчивая использованием языковых средств.

Исходя из этого, можно утверждать, что в фольклорной сказке стиль практически отсутствует, так как она является формой коллективного творчества, а в литературной стилю отводится важная роль.

Так, фольклорной сказке, как представителю эпического жанра, присущи следующие стилистические особенности:

– наличие традиционных формул зачина и концовки;
– наличие повторяющихся конструкций;
– разговорная речь;
– повторяющиеся приемы повествования;
– трехступенчатое построение сюжета.

Литературная сказка в большинстве своем заимствует у народной ее стилистические особенности. Но, как уже многократно повторялось, только от воли автора зависит степень стилизации его произведения. Чаще всего автор литературной сказки жертвует разговорностью речи, усложняя строение фраз и придавая большое значение правильности их построения. Что же касается остальных особенностей, то они также могут безболезненно отсутствовать в авторском произведении, хотя их наличие и создает особую сказочную атмосферу.

Русская литературная сказка восприняла то, что было выработано традиционным фольклором (духовный опыт народа, идеалы и надежды, представления о мире и человеке, добре и зле, правде и справедливости – в совершенной, гармоничной, емкой, веками вырабатывавшейся форме), соединив нравственные ценности и художественные достижения народа с авторским талантом.

Сказка стала составной частью духовной культуры народа, сказочные принципы осмысления и изображения мира и человека универсальны и узнаваемы в искусстве. История авторской сказки в целом отражает особенности литературного процесса, а также своеобразие литературно-фольклорного взаимодействия в разные историко-культурные периоды.

В области сказки взаимодействие фольклора и литературы было наиболее тесным, долгим и плодотворным. Сказка как вид народного эпического творчества жила не только в традиционном, естественном бытовании или существовала в виде текстов, фиксирующих устную традицию, но и входила в русскую литературу на равных правах – в виде литературной сказки. Так, один из наиболее авторитетных отечественных ученых-фольклористов В.П. Аникин отмечает: «Сказки писателей слились в сознании людей всех поколений со сказками народа. Это происходит потому, что каждый писатель, каким бы оригинальным ни было его собственное творчество, ощущал свою связь с фольклором» [1, с. 22].

Нравственная философия и психологическая основа, законы поэтики и стиль сказки как одного из древнейших видов народного творчества таковы, что писатели, поэты и драматурги всегда обращались к ней в поисках ответов на важнейшие вопросы современности и с целью художественного осмысления «вечных» проблем человеческого бытия. Сказка (как вид народного творчества) уникальна и потому, что способна трансформироваться в литературные произведения, не разрушаясь.

Многие особенности, присущие сказке как виду литературы, сложились уже на ранних этапах ее развития. Первый этап в истории отечественной литературной сказки может быть назван «допушкинским» (сказка в литературе XVIII – начала XIX вв.). Итогом его стало окончательное закрепление сказки в системе литературных жанров.

Средневековая культура знала две противоположные тенденции в отношении к сказке: осуждение сказки вместе с другими языческими формами культуры как «вредной небылицы», признание сказки – занимательной, поучительной вымышленной истории – необходимой в жизни любого человека (от царя до крестьянина). Жанровая система средневековой отечественной литературы такова, что авторскую сказку включать не может.

В XVII–XVIII вв. появляются первые книжно-литературные обработки народных сказок и «в сказочном стиле» переведенные западноевропейские и восточные повести и романы. Фольклоризм как особенность литературы и неотъемлемая черта литературной сказки лишь начинает складываться.

Общий подъем национального самосознания, особенно в 60–90-е гг. XVIII в., стремление литературы к самобытности, возрождению традиций обусловили интерес к народной

поэзии и ее активное проникновение в художественную литературу. Первые шаги к созданию самобытной литературной сказки нередко связывают уже с «предромантическим» движением, понимаемым достаточно широко.

Примерно в 60–70-е гг. XVIII в. формируются два основных направления развития литературно-фольклорного синтеза, повлиявшие в дальнейшем на оформление сказки в литературе: «сочинение литературной сказки на основе сказки фольклорной, с заимствованием из последней отдельных специфических элементов содержания и формы», и «пересказ народной сказки с явным стремлением удержать в нем по возможности максимум ее характерных признаков» [11, с. 24]. Занимательные и необычные заимствованные произведения этого времени также получали «сказкоподобную» форму письменного закрепления как соответствующую национальной традиции развлекательно-воспитательной словесности.

Первые сказочные опыты в литературе носили волшебно-богатырский или волшебно-приключенческий характер, опирались на традиции бытовых сатирических сказок и повестей XVII в. Одновременно возникают профессиональные литературно-сказочные произведения и популярно-массовые. В профессиональной литературе второй половины XVIII в. зарождается жанр «сказочной» поэмы («Душенька» И.Ф. Богдановича, «Бахариана» М.М. Хераскова, поэмы Н.М. Карамзина). Сказочное начало в литературе проявляется и в аллегорических нравоучительных «сказках» Екатерины II.

Литературная деятельность Екатерины II продолжалась около четверти века и была необыкновенно обильна, более обильна, чем сочинительство Фридриха II, с которым Екатерина конкурировала и в качестве «философа на троне», и в качестве монарха-писателя. В этом соперничестве она, без сомнения, имела преимущество и потому, что писала свои произведения в основном сама, без существенной посторонней помощи. Екатерина исписала за свою жизнь поистине чудовищное количество бумаги. Она и сама не без хвастливого кокетства говорила о свойственной ей графомании. Нельзя при этом забывать об огромной сумме официальных документов и деловых бумаг, а также частных писем, вышедших из-под ее пера. Она писала законы, притом чрезвычайно длинные законы, целые тома законодательных установлений, сама писала рескрипты вельможам, генералам, духовным лицам, своей рукой писала огромное количество писем своим сотрудникам, друзьям, приятельницам, любовникам и многим, многим другим.

Литературная работа Екатерины II была весьма многообразна по характеру, по жанрам, хотя и едина по своей идейной направленности, по резко выраженной во всех ее произведениях политической тенденции.

Следует указать, что, несмотря на анонимность всех выступлений Екатерины II в печати и на сцене, современники очень хорошо знали, кто является автором этих произведений. В XVIII в. весьма распространенная анонимность литературных публикаций нимало не мешала осведомленности читающей публики в вопросах авторства анонимных произведений. Екатерина, кроме единичных случаев, нисколько не стремилась скрыть свое авторство и, напротив, несколько щеголяла им, что могло только способствовать интересу к ее произведениям в публике.

Екатерина выступила впервые в печати в 1767–1768 гг. Первой публикацией ее произведения было издание «Наказа», книги не столько публицистической, сколько имевшей характер официального государственного акта, правда, чисто декларативного, а не практического, но все же не индивидуально-литературного. Однако систематически занялась русской литературой и приняла в ней непосредственное участие Екатерина несколько позднее, именно тогда, когда перед ней воочию встал вопрос о необходимости правительственной опеки над умами, правительственного руководства общественным движением и открытого нажима на него как мерами административного воздействия, так и мерами убеждения, через печать. Так возникла «Всякая всячина», еженедельный журнал, издававшийся в 1769 г. под редакцией и при активном участии Екатерины, помощником которой, скорей всего техническим, был ее секретарь – литератор и филолог Г.В. Козицкий.

Ко времени, когда Екатерина выступила на поприще драматургии, русская комедия прошла уже, хотя и краткий, но обильный творческими исканиями путь.

Ее первая комедия «О время!» представляет собой переделку пьесы Геллерта «Богомолка». В 1772 г. Екатерина выпустила в свет, кроме комедии «О время!», еще «Именины госпожи Ворчалкиной», «Переднюю знатного боярина» и «Госпожу Вестникову с семьею»; повидимому, к тому же времени относится написание комедии «Вопроситель». Начиная с 1786 г. Екатерина работала над серией комических опер, в которых она стремилась использовать фольклор, откликаясь тем самым на предромантическое течение, охватившее и русскую литературу. В духе этого течения ее оперы – это сценические сказки, допускающие гротеск и фантастику, претендующие на игру воображения, красочность и разнообразие выдумки. Подлинно народно-фольклорного в них нет ничего. Зато в них есть политический смысл, проступающий вполне отчетливо из-под веселой шутки. Так, опера «Февей» (1786), построенная на основе сказки самой Екатерины, заключает назидание Павлу Петровичу слушаться матери-Императрицы, не выходить из ее воли и не стремиться ездить за границу; иначе говоря, эта опера была одним из тактических ходов в борьбе Екатерины со своим сыном. Опера «Новгородский богатырь Боеславич» (1786), т. е. Василий Буслаевич, своеобразно толкует известный былинный сюжет. Василий представлен в ней князем новгородским, который силой проучил дерзких новгородцев, осмелившихся не слушаться самодержца, отказывавших ему в рабском послушании; Василий заставляет их подобострастно склониться перед спасительной жестокостью самодержавия. Опера о Горе-богатыре Косометовиче, которой предпослана сказка того же содержания, сочиненная Екатериной (1789), – это сатира на шведского короля Густава III. В операх Екатерины, как и в ее «исторических представлениях», в прозаический текст вставлено множество арий и хоров, частью взятых из стихотворений Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, частью сочиненных секретарем Императрицы А.В. Храповицким, частью смонтированных им из народных песен.

Опера «Федул с детьми» почти целиком составлена из чужих стихов, т. е. почти не потребовала авторской работы самой Екатерины. Также Екатерина написала серию педагогических сочинений. В центре ее педагогической системы – идея счастья ребенка, от будущих деяний которого зависит благоденствие народа и государства. Кроме инструкции для воспитания ее внуков Александра и Константина, Екатерина также написала «Гражданское начальное учение», «Выборные российские пословицы» и две сказки для детей. Первая из этих работ – брошюра, состоящая из двухсот изречений и кратких положений, претендующих на сообщение ребенку основных сведений о нравственности, о жизни, о мире; наряду с исчислением месяцев, дней недели, времен года и т. п. здесь изрекается, например: «Добрые дела сами собою воздаяния приносят» или «В свете ничего совершенного нет» и т. д. «Российские пословицы» Екатерины не имеют ничего общего с фольклором; это составленные ею изречения, вроде: «Всегда новизна, да редко правизна», «С людьми браниться никуда не годится», «Деньги много могут, а правда царствует» и т. п. Обладая особым литературным даром, Екатерина II попыталась написать и две сказки для детей: «Сказку о царевиче Февее» (1783) и «Сказку о царевиче Хлоре» (1781).

Сказки Екатерины II можно считать первыми литературными сказками в истории русской литературы. Замечательно то, что, не обладая особым писательским талантом и не являясь знатоком русской литературы, Екатерина II написала сказки в соответствии со всеми критериями этого жанра.

Несомненно, что на Екатерину II оказал влияние фольклор и за основу она взяла народные сказки, но в целом эти сказки отличаются от народных.

Идейно-тематическое содержание сказок соответствует законам XVIII в., века Просвещения. Эти сказки – художественное воплощение просветительских идей о необходимости воспитывать честного, добродетельного, справедливого человека.

Что касается сюжетно-композиционных особенностей сказок, например, «Сказки о царевиче Хлоре», то здесь очень четко проявляются закономерности композиционного строения народных сказок. Обращает на себя внимание то, что Екатерина II построила композицию своего сочинения по закону волшебных сказок, который был выявлен в результате специальных исследований В.Я. Проппом только в XX веке. Екатерина в «Сказке о царевиче Хлоре» использовала выделенные Проппом основные функции героев.

Например, первая функция, которая встречается в тексте – отлучка старших и Хлор остается дома один, без родителей. «Царь взял войска, кои в близости в лагере стояли, и пошел с полками для защиты границы. Царица поехала с царем. Царевич остался в том городе и доме, что родился» [3, с. 13].

Выведывание следующая функция действующего лица, которая встречается в сказке. «Пришло ему на ум (Хану), нарядится в изодранную одежду и сесть у ворот сада, будто человек старый и больной».

Таким образом, становится ясно, что Екатерина пыталась выстроить стройную композицию, опираясь на традиции волшебных сказок. Однако, в сюжет сказки лишен какой-либо занимательности и строится на нравоучениях, чего не встретишь в фольклорной сказке. И в этом проявляется особенность литературной сказки, что все зависит от воли автора. Здесь автор-сказочник не заботится о логичности и стройности сюжета: не ясно, зачем киргизский Хан похищает Хлора и уводит его в степь. Сказочный колорит разрушается и множеством бытовых подробностей: рассказывается, куда мальчика привезли, в какую кибитку поселили, чем накормили. Образ главного героя, царевича Хлора, отличается от традиционного изображения детей в XVIII в. как в литературе, так и в фольклоре. И здесь Екатерина II проявила себя как новатор. Перед читателем предстает живой мальчик, умный и воспитанный, а не уменьшенная копия взрослого, как традиционно изображали детей в XVIII в. Вот завязка сюжета: царевич гуляет в саду и видит сидящего у ворот нищего (переодетого киргизского Хана). «Хлор как любопытное дитя просил посмотреть больного нищего; няни унимали Хлора, сказали, что смотреть нечего… Хлор захотел сам отдать деньги, побежал вперед, няни побежали за ним, но чем няни скорее бежали, тем младенец шибче пустился бежать…, побежал за вороты, зацепился ножкою за камешек и упал на личико… [3, с. 14]. «Перед нами просто ребенок, который долго плачет, когда узнает, что его похитили, но одновременно это необычайный ребенок: он не по годам умен и сметлив, полон чувства собственного достоинства, поражает Хана своею благовоспитанностью: «…вошед в ханскую кибитку всем поклонился; во-первых, Хану, потом около стоящим направо и налево, после чего встал перед Ханом с почтительным, учтивым и благопристойным таким видом, что всех Киргизцев и самого Хана в удивление привел» [3, с. 14]. Императрице Екатерине удается описать не сказочного героя, а создать образ живого мальчика, идеального ребенка, каким она рисует его в своих «Наставлениях».

В целом основное действие сказки строится на небольшом количестве главных героев, однако система и иерархия героев значительно усложняется, появляется много второстепенных героев, по сравнению с народной сказкой.

Маленькому Хлору помогает вдруг появившаяся дочь Хана Фелица. Она дает в помощники Хлору своего сына – Рассудка. Рассудок помогает царевичу вырваться из сборища молодых людей, лежащих в праздности на траве, уйти от Лентяги Мурзы, который соблазняет Хлора мягким диваном и покойной жизнью. Не удерживается Екатерина от идиллического описания крестьянской жизни: «Не в дальнем расстоянии увидели дом крестьянский и несколько десятин весьма удобренной земли, на которой всякий хлеб, как-то рожь, овес, ячмень, гречиха и пр. засеян был…; подалее увидели луга, на которых паслись овцы, коровы и лошади. Хозяина они нашли с лейкою в руках – обливал рассаженные женою его огурцы и капусту; дети же упражнены были в другом месте – щипали траву негодную» [3, с. 16].

Царевич встречается с разными людьми, делает ошибки (идет на звук волынки и попадает к «пьянствующим»), но в конце концов Рассудок приводит его к горе, где встречают их два старца – Честность и Правда, которые и помогают им найти розу без шипов, которая не колется.

Екатерина II при написании своей сказки заимствует у народной ее стилистические особенности.

Например, она вводит в «Сказку о царевиче Хлоре» традиционный сказочный зачин и концовку. Зачин: «До времен Кия, князя киевского, жил да был в России царь – добрый человек…» [3, с. 13]. И концовка: «Здесь сказка кончится, а кто больше знает, тот другую скажет» [3, с. 13, 18].

Екатерина II использует сказочное трехступенчатое строение сюжета, вводит в сказку разговорную речь. Фигурируют фольклорные магические числа: три и семь. Когда родил-

ся у царя сын «дивной красоты», то было трехдневное празднество, а потом ребенок был под присмотром у семи нянек.

В своей сказке Екатерина использует сплошные аллегории, и заставляет разгадывать аллегории воспитательно-нравственного плана. Дочь Хана Фелица является носительницей счастья, а у ее сына Рассудка вообще говорящее имя, он является воплощением ума, рассудительности.

Роза без шипов – это классическая аллегория XVIII в. – добродетель.

Вся сказка – несомненно, иллюстрация к трактатам Екатерины II о воспитании. Идея ее прозрачна: как бы ни был умен и красив Царевич, чтобы стать достойным человеком и правителем, он должен обрести добродетель, подружившись с рассудком, честностью и правдой.

Вторая сказка Екатерины II – «Сказка о царевиче Фивее» – еще более нравоучительна, и главный разговор в ней – о воспитании наследника престола. Разговор начинается с воспитания родителей. Авторская позиция в сказке выражена очень четко: это позиция правящей Императрицы, которая озабочена будущим своего государства. Вначале дается образ идеального правителя, причем это не фольклорный герой, как правило, в сказках немного смешной, добрый. Перед читателем – реальный правитель, сидящий на троне: «…Царь, умный и добродетельный человек, который подданных своих любил, как отец детей любит: он излишними податьми не отягощал никого и при всяком случае людей сберегал, колико мог. Он великолепие, пышность и роскошь весьма презирал…» [4, с. 126].

Треть сказки – рассказ о том, как надо родителям готовиться к рождению ребенка. Болезнь Царицы, описанная в сказке, из-за которой не было детей, оказывается заключалась в том, что она вела неправильный образ жизни. Следуя наставлениям лекаря, Царица выздоравливает безо всяких лекарств и рожает прекрасное дитя – царевича Фивея, что значит Красное Солнышко.

Нужно отметить, что образ Фивея, в отличие от образа Хлора чересчур положителен. Но в этом проявляется особенность литературной сказки – на все воля автора. Царевич Фивей послушен, умен, терпелив, не знает гордыни, трудолюбив. Он, по мнению Екатерины, – эталон государя.

Итак, проанализировав «Сказку о царевиче Хлоре», а также «Сказку о царевиче Фивее», можно сделать следующие выводы: Екатерина II, несомненно, подражала известным народным сказкам. Но это подражание было обусловлено тем, что ее сказки были первыми в этом жанре в истории русской литературы, это была своего рода проба пера, закладывание основ в этом жанре.

Сказки, написанные русской Царицей, уникальны в своем роде. Это первые литературные сказки в истории русской литературы. И между тем построены по всем законам жанра, которые актуальны и по сей день. В этом проявился талант Екатерины II как писательницы.

Во-первых, Венценосица выдержала в своих сказках сюжетно-композиционное строение, характерное для литературных сказок.

Во-вторых построила систему образов, соответствующую литературной сказке.

В-третьих использовала в своих сказках стилистические особенности фольклорной сказки, что также характеризует сказки литературные.

Идейно-тематическое содержание сказок Императрицы полностью зависит от воли автора. Нужно обратить внимание на то, что Государыня самостоятельно постигала законы жанра, являясь первооткрывателем в этой области, и это подчеркивает уникальность личности Екатерины II.

Список использованных источников

1. Аникин В.И. Русская народная сказка / В.И. Аникин. – М.: Художесвенная литература, 1984. – 175 с.

2. Белинский В.Г. Статьи о народной поэзии / В.Г. Белинский. – Полн. собр. сочинений в 13 томах. – Т. V. – М.: Просвещение,1954. – 863 с.

3. Екатерина II, Императрица. Сказка о царевиче Хлоре / Императрица Екатерина Великая // Русская словесность. – 1994. – № 2. – С. 11–18.

4. Екатерина II. Сказка о царевиче Фивее / Императрица Екатерина Великая // Сочинения. – М.: Художественная литература, 1990. – С.126–127.

5. Ключевский В.О. Императрица Екатерина II: ее занятия. Испытания и успехи / В.О. Ключевский // Мир музея. – 1994. – № 4. – С. 44–49.

6. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке / Т.Г. Леонова. – Томск: издательство Томского университета, 1982. – 198 с.

7. Ленц Ф. Образный язык народных сказок / Ф. Ленц. – М.: Наука, 2000. – 345 с.

8. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки / М.Н. Липовецкий. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1992. – 282 с.

9. Михайлова О.Н. Екатерина II – Императрица, писательница, мемуарист / О.Н. Михайлова // Сочинения Екатерины II. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 3–20.

10. Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители / А.И. Никифоров // Капица О.И. Русская народная сказка. – М.; Л.: Гослитиздат, 1930. – С. 7.

11. Новиков Н.В. Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI–XVШ века) / Н.В. Новиков. – Л.: Советский писатель, 1971. – С. 23–24.

12. Померанцева Э.В. Русская устная проза / Э.В. Померанцева. – М.: Просвещение, 1985. – 272 с.

13. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.

14. Пропп В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 413 с.

У статті розглядається казкова проза Імператриці Катерини Великої в контексті розвитку російської літератури та становлення її жанрової системи. Автор спеціально наголошує, що, з одного боку, Государиня орієнтувалася на фольклорну традицію, цим фактором зумовлена система образів у її казках; з іншого боку, на моральні погляди епохи Просвітництва, цим фактором обумовлені аксіологічні аспекти її прози. Робиться висновок, що родоначальницею російської літературної казки стала Імператриця Катерина Велика.

Ключові слова: казка, Імператриця Катерина, жанр, епоха Просвітництва, система образів, дитяча література, фольклорно-літературні взаємозв'язки.

The article discusses fabulous prose of the Empress Catherine The Great in the context of the development of Russian literature and establishing of its system of genres. The author specifically notes that, on the one hand, the Empress focused on folk tradition, this factor is due to the system of images in her fairy tales; on the other hand, on the moral beliefs of the Enlightenment, this factor is due to the axiological aspects of Her prose. It is concluded that the progenitor of Russian literary tales became Empress Catherine The Great.

Key words: fairy tale, the Empress Catherine, genre, age of Enlightenment, system images, children's literature, folklore and literary relationships.

Одержано 21.10.2014.

УДК 821.161.2.09

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

ПОРТРЕТ У ЩОДЕННИКАХ О. ГОНЧАРА І ЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ ДІЙСНОСТІ

У статті всебічно схарактеризовано смисло- і формотворчу функції групового й індивідуального (О. Довженка, М. Рильського, П. Тичини та ін.) портретів. У структурі «Щоденників» (1943–1995) О. Гончара розкрито специфічність прийомів в образній системі щоденникового тексту – в тому числі зображальних особливостей гончарівського наратива – та майстерність змалювання цілісного образу портретованої особистості, способи висвітлення її індивідуальних світоглядних та художньо-філософських позицій, визначено шляхи створення уявлень про позиційні відносини зображеної людини із *Світом* і *Антисвітом*; портрет представлено як невід'ємну складову естетичного сприйняття дійсності О. Гончаром.

Ключові слова: деталь, естетичність, наратив, портрет, Світ і Антисвіт, структура, образна система, часопростір.

Думка художника – трудівниця вічна,
внутрішній світ образів такий же
невичерпаний, як саме життя.
О. Гончар «Щоденники (1968–1983)»

Актуальність теми, визначеної в заголовку статті, очевидна: вона обґрунтовується потребою прочитання творів О. Гончара – в тому числі документальних – з позицій сучасного літературознавства й запитів сьогодення, коли проблема гуманізму постала надзвичайно гостро. М. Ткачук, розкриваючи гуманістичну спрямованість української літератури в широкій панорамі – від її Відродження з 20–30-х рр. XX до початку XXI ст. – зауважує, якщо О. Гончар, висвітливши у трилогії «Прапороносці» «свою концепцію людини-гуманіста», «…зумів з ліричною теплотою і задушевною безпосередністю змалювати багатогранні характери Юрія Брянського, Шури Ясногорської, Хоми Хаєцького, Євгена Черниша та інших» [4, с. 602], то на «новому етапі прочитання війни», в романі «Людина і зброя» письменник уже самою назвою ствердив: «зброя і людина – несумісні» [4, с. 602]. Проте, взявши весь доробок О. Гончара за єдиний *гіпертекст*, враховуючи не лише художні твори, а й «Щоденники», і листи, і виступи, і офіційні звернення, можна переконатися, що гуманістична концепція письменника багатогранніша, ніж досі уявлялося. З особливою яскравістю вона виражена в портретних замальовках на сторінках «Щоденників» в парадигматичних відносинах понять: *Людина – нелюд*.

Мета статті полягає в тому, щоб охарактеризувати багатогранність смислотворчої функції індивідуального і групового портрету в «Щоденниках» О. Гончара, розкрити специфіку і майстерність створення ним цілісного образу творчих особистостей, зокрема О. Довженка, та визначити їхню активну роль у протистоянні силі *Зла*, у розкритті та у примноженні краси життя, в розумінні *прекрасного Світу* і, нарешті, в життєтворчості.

У полі зору О. Гончара письменники – М. Ауезов, О. Довженко, А. Малишко, М. Рильський, П. Тичина, М. Шолохов, Н. Хікмет, Ю. Яновський, співак І. Козловський, компози-

© *Л.К. Оляндер, 2014*

тор Д. Шостакович, художник І. Глазунов, скульптор Г. Кальченко, акад. Архип Люлька, космонавт Ю. Гагарін та ін. А поряд – якийсь дід, що гідно помирав, дід за столом, тьотя Вустя, дядько, *дівчина-буря* – Леся Бойко та ін. Уже цей короткий перелік говорить, що О. Гончар у «Щоденниках» залишав багато портретних замальовок: перед очима реципієнта постає ціла галерея яскраво зображених письменником видатних, всесвітньовідомих і так званих пересічних людей. Деяких О. Гончар згадує один-два рази, а до деяких, наприклад, до О. Довженка, І. Козловського, Ю. Яновського, М. Шолохова, він повертається систематично, майже із року в рік, а тому такий портрет складається з окремих фрагментів, що певною мірою – віддалено – нагадує побудову нарису М. Горького «Лев Толстой». Проте між цими двома творами полягає суттєва різниця: М. Горький, на відміну від О. Гончара, ставив перед собою завдання створити образ великого старця з епізодів, які зберегла пам'ять, тоді як О. Гончар закарбовував мить для того, щоб вона не загубилася, не зникла з народної пам'яті. Він описував свої зустрічі з кимось, занотовував роздуми про когось, зберігав удалі вислови, дотепи, передавав враження тоді, коли вони виникали. Проміжок між подією, що сталася, і моментом запису був мінімальний. Структуризація окремих записів відбувається майже «стихійно» і вже в уяві реципієнта. Іншими словами, гончарівські *замальовки / фрагменти* в цілісний образ певною мірою компонував час.

Треба зазначити, що і «палітра», і інструментарій О. Гончара різноманітні. Створюючи словом візуальний образ людини, він майстерно володіє багатьма прийомами, а тому його портрети, не втрачаючи документальності, є верхів'ям художності.

Особливою глибиною і жвавістю позначається створений О. Гончаром образ геніального О. Довженка, великої людини, мислителя – «красою думки багато що компенсувалось» [3, с. 31], – прозорливця [3, с. 29], людини могутньої і водночас беззахисної [3, с. 31]. Цей портрет складається з двох частин: перша частина є зображенням прижиттєвим, друга – вже посмертним, у ній закарбовано постійну присутність О. Довженка в думах і в душі О. Гончара.

Прижиттєвий портрет великого українця створювався у травні 1953 р. Суттєво, що в «Щоденниках» вказано лише місяць. У такий спосіб датування виконує смислотворчу функцію: відсутність числа складає уявлення про протяжність лінеарного часу, рівну течію життя, яке спливає день за днем. Низка картин змінюють одна одну, як кадри в кіно.

Починається розповідь із узагальнюючого *вислову / оцінки,* із своєрідної тези: «Довженко, *звичайно*, геній» [1, с. 156]. Особливість цього речення полягає в тому, що вставне слово *звичайно* перебирає на себе велику частину змісту: по-перше, воно складає атмосферу бесіди *автора / наратора* з уявленим *реципієнтом / співрозмовником*; по-друге, воно вказує на безперечність твердження. Слово *звичайно* засвідчує, що думка*: Довженко – геній* є аксіомою. Подальше її розгортання – не доказ, а характеристика довженківського духу:

> «Тільки у справді великих людей може бути таке інтенсивне, невичерпно багате, джерелом б'юче життя. Весь час він бродить, як хміль. Він буває спокійним зовні, але внутрішньо, видно, ніколи. Свіжі красиві думки, поради, проекти він розсипає щедро, на ходу, мовби йому самому тісно від них.
>
> Відома його пристрасть – все будувати, перебудовувати, покращувати, вдосконалювати» [1, с. 156].

Перші дві фрази побудовані за принципом градації: слова *інтенсивне*, *невичерпано*, словосполучення *джерелом б'юче, бродить*, *як хміль* – демонструють надзвичайну енергію, прискорений і дієвий темп життя. Стрімкість руху відтінено контрастом: зовнішній *спокій* – внутрішній *неспокій*. Третя частина фрагменту – результат *бродіння хмелю*: нестримний потік такого бурхливого вияву довженківської творчості, котрий стимулює творчу спрямованість інших і допомагає їм удосконалити свої роботи.

А завершальний вираз: «…*мовби йому самому тісно від них*» – призводить до ефекту вулканічного вибуху довженківської енергії.

У наступному фрагменті ритміко-інтонаційний стрій раптом змінюється, стає задумливим, плавним, що нагадує течію великої річки:

«Оповідач він незрівняний. З кількох фраз виліпить перед вами характер – яскравий, випуклий, неповторний.

Історійки, народні анекдоти, короткі – з життя – новелки в його передачі набувають якоїсь особливої привабливості, краси, глибини.

Іде по землі, як сівач, щедрою рукою сіючи довкола себе самоцвіти» [1, с. 157].

Задушевним голосом *автор / наратор* характеризує майстерність О. Довженка, котрий здатен прикрашати життя такими «коштовностями», які потім дадуть великий урожай.

Після оціночних характеристик йде фрагмент, що складається з двох різних за тональністю картин: спочатку О. Гончар подає такий візуальний образ О. Довженка, в якому віддзеркалюється сама душа митця, ось чому в портреті домінує світло:

«У Довженка живі, *блискучі* завжди, невеликі очі, моложаве лице і швидка енергійна мова сільського жартуна. Над чолом рідкувата, із *срібного ниття корона* волосся, *біла*, *чиста*, аж *сяюча*…» (курсив мій. – *Л. О.*) [1, с. 157].

Але раптом вриваються грізні акорди неминучого *Року*, постає образ невмолимої *Смерті* і звучить у серці щемлива мелодія туги за величезною втратою:

Боляче думати, що й такі люди мусять рано чи пізно покидати цю землю, брати все з собою. Як художник він не реалізував, певне, й тисячної долі тих великих думок і образних запасів, що носить у собі, якими весь час він клекоче» [1, с. 157].

Проте сумні мотиви змінюється світлими і дзвінкими мелодіями: О. Довженко, *сільський жартун*, сидить живий і *клекоче тисячними долями великих думок*:

«Ол[ександ]р Петрович розповідає про дядька із Сосниці.

– Часто їздив у хуру, возив крам крамарям із станції. Колись було тихо, ідеш вночі, тихо-тихо… Хочеш почути людський голос. Ось хтось їде, поздоровкався – і легше на душі. А тепер, коли зустрічний іде вночі, мерщій лупиш по конях, тікаєш (мо’, бандит?). Оглянешся, а він теж… тікає. Боїться людина людини» [1, с. 157].

«Будують в селі церкву. Запросили художників розмалювати іконостас. Вимагають натурщиків для “Тайної вечері”. Але ніхто не хоче бути Іудою.

Змалювали одну гулящу дівку Марією. Дуже красива. Дядька зробили святим. А ніхто не хоче йому поклонятись, бо він жила, грішник.

Бунт» [1, с. 158].

Обидві розповіді характеризують ту частину ментальності народу, яка приваблює О. Довженка, і обидві розповіді пробуджують роздуми / мрії О. Гончара-художника: «Багатющий сюжет, що дає змогу розгорнути цілу галерею типів» [1, с. 158].

Але ці сюжети за змістом виходять за межі окремого портрету: вони, перегукуючись з іншими зафіксованими в щоденнику епізодами – з тими, що пов’язані з долею великого українського кінорежисера і письменника, і з тими, що не торкалися його особисто, – вносили свою лепту в більш широку картину, з котрої поставала суперечлива і парадоксальна у своїй сутності епоха: з одного боку, вона пробудила величезну творчу енергію народу, а з другого – нещадно знищувала найобдарованіших його синів і дочок – насамперед у таборах ГУЛАГу, – лицемірно неволю видавала за свободу. І коли з гучномовців по всій країні лилися чудові слова: «Я другой такой страны не знаю / Где так вольно дышит человек», – голодомор забирав незлічені жертви українців, у Сандормосі розстрілювали інтелігенцію, на костях будували Біломорканал, на Соловках скидали живцем із Секір-гори невинні жертви, якими ставали священики, філософи, вчені, письменники і люди різних професій і прошарків суспільства.

У довженківських оповіданнях народ у селі не сприймав зради і не бажав поклонятися грішнику, а на життєвому шляху самого О. Довженка і О. Гончара, і багатьох інших достойників в *іудину гріховність* впадало чимало людей, в тому числі і тих, хто в основі своїй зовсім не був негідником**.** До такого гріха треба, говорячи словами О. Гончара, віднести

і *культівське сміття*, *культівську скверну*. Причиною такого падіння був *страх*, який Дамоклевим мечем висів над головою. Цей *страх* призводив до трагічного зламу в душі. Як відкуп від загибелі не тільки своєї, а всіх близьких у ті «*лихі часи, смертоносні*» [3, с. 547] в митців з'являлися твори, де звучали вірнопіддані голоси. Виступаючи проти тих, хто почав у 90-ті рр. ХХ ст. глумитися над трагедію художника, зокрема над П. Тичиною, О. Гончар писав, що треба розуміти:

> «…то був не Тичина, а людина, зведена під сталінську плаху, то митець, зневолений, затероризований, платив данину кремлівському ханові» [3, с. 507].

Не було винятком і «*Довженкове життя»,* котре О. Гончар сприймав як «*справді мученицьке. І дуже суперечливе*» [3, с. 507]:

> «Адже він (О. Довженко. – *Л. О.*) був вічний в'язень, заложник тоталітарного режиму, не раз йому писалося в атмосфері терору з метою самозахисту. Хто дорікне йому за це?» [3, с. 507].

О. Гончар став на захист доброї пам'яті Людини, що є гордістю України, він рукою майстра упевнено веде читача дорогою до справжнього О. Довженка. З цією метою письменник змальовує жанрову картину, яку умовно можна було б назвати «Біля вогнища»:

> «Влаштували багаття, смажимо шашлики. Довженко сидить під сосною і весь вечір розповідає про тайгу, про свої мандрівки по Далекому Сходу.
>
> І знову виростають випуклі колоритні образи тіток-переселенок, що боялися більше ізюбрів (вони рогаті, як чорти), аніж тигрів, що корів у них крали. За тиграми ганялись з коромислами» [1, с. 158].

Але з кожною розповіддю О. Довженка все ясніше проявляється його інтерес до натур стійких, незламних, безстрашних. І водночас породжуються інтенції про важку долю самого О. Довженка, його особисту, індивідуальну і типову, про долю великого художника, про історію народу та її наслідки:

> «Вся драма Довженкова, – пише О. Гончар, – в тому, що він не здатен іти в ногу з сучасністю. Однією ногою він у минулому, другою далеко в майбутньому, і тому для багатьох сучасників він здається диваком.
>
> В нього розкішна фантазія, незважаючи на похилий вік, багатство різних ідей його розпирає, весь час бурлить у ньому; в цьому його сила, в цьому, мабуть, і лихо. Він ні на чому не може зупинитись, щоб довести до кінця, до завершення. Він весь із фрагментів, як Мікеланджело» [1, с. 198].

В узагальненому образі О. Довженко постає в гончарівських записах, зроблених в останні місяці його життя. Двадцять дев'ятого червня року 1956 р. здавалося ніщо ще не говорило про невідворотне: дні цього повного сил і енергії чоловіка вже лічені:

> «*Довженко*… З таких, як він, у давнину ставали чаклуни, ворожбити, а може й пророки.
>
> Про нього варто б написати роман.
>
> Сивий і стрункий в свої 60 літ. Гарячий і владолюбний.
> Бажання довго жити, як ворон.
> Мрії.
> Конфлікт з вождем» [1, с. 207].

Між двома останніми рядками виникає велика пауза – своєрідна зона мовчання. Здається, що перед тим, як написати останню фразу, О. Гончар замислився про сутність конфлікту між О. Довженком і Й. Сталіним. Тільки через 38 років – 12.10.1994 р. *мовчання* розкриє свою таємничість, свій сенс:

> «… відкрилась мені суть того кремлівського судилища над "Україною в огні". Досі пояснювали безпрецедентність акції тим, що, мовляв, Сталін розлютився відсутністю його особи в сценарії. Певне, мав значення і цей момент, але зага-

лом все було значно складніше. Сталін вловив, шкурою відчув, що твір Довженка спрямований проти самого режиму, проти системи, – це був голос протестуючої, прозріваючої України! До того ж – ні слова про національно-визвольний рух, що вже вирує у західних областях» [3, с. 547].

26.11.1956 р. як грім серед ясного неба прозвучало: «Помер Довженко» [1, с. 207–208]. І запис цього дня – фактично некролог – є зворотним прочитанням і осмисленням Довженківської людської сутності, його долі й значимості.

Подальше – це вже О. Довженко у гончарівських споминах. Ось він випливає перед внутрішнім зором О. Гончара, як живий:

«1933 р. Їде Д[овженко] на студію. На Євбазі голодні люди з сіл.
Д[овженко] сидить, як хмара.
– Не можу бачити, як гине мій народ» [1, с. 301].

Ось О. Довженко постає у постійних роздумах О. Гончара про його вдачу, про людську прижиттєву і посмертну долю:

«Нібито Довженко в Житомирі був-таки серед тих, кого мали розстріляти. Чудо врятувало нам його, одного з найбільших мислителів сучасності» [2, с. 59]; «Хоч у випадку з Довженком і Малишком не було нічого, крім вияву хоч якоїсь мистецької свободи, одначе їм не простили цього, їх прирекли на довготривалу – творчу і громадську – агонію» [1; 2, с. 140] і т. д.

Подібного характеру записів, коли згадуються трагічні і драматичні долі не лише О. Довженка, а й інших діячів української літератури, мистецтва і культури, чимало, і кожний з них може стати темою окремої розвідки. Проте у портретах М. Рильського, Ю. Яновського, І. Козловського, А. Малишка та ін. наголос падає все ж на такі риси, як талановитість, благородний артистизм, краса – насамперед уміння творити красу – людяність, любов до України і місць свого дитинства, на моральні засади особистості.

Аналізуючи майстерність О. Гончара-портретиста, треба підкреслити різноманітність, багатство прийомів, в тому числі і звернення до інтертекстів – спогадів інших людей, – що створює діалогічну ситуацію, в яку вступає зі своїм тезаурусом і реципієнт. Цьому сприяє й груповий портрет.

О. Гончар 02.08.[19]81 р. зобразив типовий груповий портрет літніх людей, який виражає їхню духовну сутність. Одні – це люди світла, що прикрашають землю і несуть *Добро*; другі – носії *Темряви* і *Зла*. Обличчя стає дзеркалом душі, залежно від якої воно або прекрасне, або потворне. Тих, хто випромінює високу духовність, творчу енергію, життєдіяльність, письменник конкретизує, називаючи їхні прізвища:

«За віком на обличчі у декотрих людей все ясніше *проступає душа*. Вони стають одухотворенні. Такими запам'ятались Яновський, Довженко» [2, с. 472].

А прізвищ тих, хто є протилежністю людям із високою духовною організацією, письменник майже не називає, підкреслюючи тим самим їхню безликість, інтелектуальну обмеженість, неспроможність утілювати в життя гуманістичні цінності:

«А в декотрих, навпаки, обличчя запливає тупістю. Це коли душа була тупа. В багатьох відставників можна помітити на виду якусь ніби сонливість, а то й злість – застиглу, постійну» [2, с. 472].

Цей фрагмент постає або як *портрет / «тезис»,* або як *портрет /* «*висновок*». Все залежить від місця розташування тих портретних фрагментів, котрі контекстуально співвідносяться або зі змістом запису від 02.08.[19]81 р. загалом, або тільки з часткою, конкретизуючи якийсь ключовий його момент. Так, запис наступного дня демонструє факт *свавільної тупості* і, треба додати, тупості естетичної, яка характеризує чиновників високого рангу:

«Серед киян знов розмови про "тітку-монумент". Нібито гора під нею розповзається, вся тисячотонна споруда сідає, ще чи й впаде чиновницька валь-

кірія… А витрачено 54 млн. А лікарень в Києві не вистача… А на культуру асигнування мізерні… Який народний контроль може спитати за цю *тупу, чиновницьку сваволю*, за псевдо патріотичну помпезність, що їх висміювалось майже відкрито і на з'їзді письменників у Москві, і в Лен. комітеті питають: "Ну як це сталось? Навіщо?" Доводиться тільки червоніти» [2, с. 472].

Однак іноді О. Гончар змальовує і серед нелюду портрет окремої особи, використовуючи прийом контрасту. Яскраво це представлено в епізоді: академік А. Люлька і син Шелеста:

11.01. [19]76.

«В "Неделе" нарис про академіка Архипа Люльку.

З елементом драми, коли людина говорить сама за себе.

Згадалось на XXIV з'їзді партії він підійшов, відрекомендувавсь, його ім'я нічого мені не сказало (він був з академіків щойно розсекречених). Став читати вірші Олеся, Вороного, інших поетів 20-х років. …Багато розповідав про себе, про Кравчука (його вчитель). Якось підбіг І. Д. Назаренко (секретар ЦК в Україні. – В.Г.).

– Товарищу Люлька, тут син Шелеста хоче вас бачити. <…> Люлька розповідав мені, що був опонентом чи консультантом цього молодого Шелеста по його кандидатській і, власне, допоміг йому захиститись… Розумілось, що той шукає його, щоб подякувати.

І ось Ів. Дм. веде огрядного, з брязклим обличчям типа, ще не старого, але геть лисого, якогось облізлого…

Щось зазнайкувате у виразі обличчя. Самовпевнений, розгодований. Губу відпустив, холодним на півусміхом обдарував Люльку… Думаю, зараз подякує. А він:

– Мені сказали, що ви хотіли мене бачити?

Люлька пробував з ним говорити укр[аїнською] мовою, але той так і не наломив язика: "Я ведь человек военный… у нас это не принято".

І аж роздимається від самоповаги, бо поблизу так і в'ються лакизники…

Можна уявити, яким сірим став десь тепер, коли пиху збито…

А Люлька як був, так і є – майстер!» [2, с. 247–248].

Завершення курйозного епізоду оптимістичним акордом: «як був, так і є – майстер!» – знаменно, бо весь пафос «Щоденників» стверджує переможність *Добра* і *Краси* над *Злом:* і О. Довженко, і А. Люлька, і всі інші, хто творить, тримають і виражають красу Світу і красу Життя.

Отже, портрети О. Гончара не тільки зберігають образи славетних людей, безцінні миті з їхнього життя, а й стають важливим чинником в естетичному осмисленні *Буття* і моделюванні дійсності так само, як і в художньому творі, але лише з тією різницею, що автор / наратор у «Щоденниках» не відступає від реальних фактів, не спотворює документальної цінності своїх записів.

Портрети, що змальовані О. Гончаром не ідеалізовано і не спрощено, є водночас і автопортретом, віддзеркаленням внутрішнього світу, уявлень, уподобань і вчинків письменника, а тому актуалізується проблема «"Щоденники" О. Гончара і образ автора в них». Вони ж – й конструктивний елемент у реалістично створеній історичній і побутовій картині радянської і частково пострадянської дійсності 40–90 рр. XX ст., в якій жив, боровся і будував своє майбутнє український народ.

На завершення зазначимо, по-перше, манера портретного письма, хоча й спирається на загальні закономірності, але в кожному окремому випадкові все ж таки набуває своїх рис; по-друге, не можна не враховувати того, що третій том «Щеденників» набуває все більшої аналітичності і діалогічності, що, у свою чергу, вимагає окремого розгляду.

Список використаних джерел

1. Гончар О.Т. Щоденники: у 3 т. / упорядн., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар; худож. оформ. М.С. Пшінки / О.Т. Гончар. – К.: Веселка, 2004. – Т. 1 (1943–1967). – 445 с.

2. Гончар О.Т. Щоденники: у 3 т. / упорядн., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар; худож. оформ. М.С. Пшінки / О.Т. Гончар. – К.: Веселка, 2004. – Т. 2 (1968–1983). – 607 с.

3. Гончар О.Т. Щоденники: у 3 т. / упорядн., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар; худож. оформ. М.С. Пшінки / О.Т. Гончар. – К.: Веселка, 2004. – Т. 3 (1984–1995). – 646 с.

4. Ткачук М. Українська література ХХ століття: монографія / М. Ткачук. – Тернопіль: Медобори, 2014. – 608 с.

В статье всесторонне охарактеризованы смысло- и формообразующие функции группового и индивидуального портретов (О. Довженко, М. Рыльского, П. Тычины и др.). В структуре «Дневников» (1943–1995) О. Гончара раскрыта специфика приемов в образной системе дневникового текста – в том числе изобразительных особенностей гончаровского нарратива – и мастерство создания целостного образа портретированной личности, способы освещения ее индивидуальных мировоззренческих художественно-философских позиций, определены пути образования впечатлений от позиционных отношений изображенного человека с *Миром* и *Антимиром*; портрет представлен как неотделимая составная эстетического восприятия действительности О. Гончаром.

Ключевые слова: деталь, эстетичность, нарратив, портрет, Мир и Антимир, структура, образная система, хронотоп.

Sense- and form-creating functions of group and individual (O. Dovzhenko, M. Rylskyi, P. Tychyna etc.) portraits in the structure of O. Honchar's «Diaries» (1943–1995) are characterized, specific techniques in the system of images in diary text – including the expressive features of Honchar's narrative – and skills of depicting a portrait personality, ways of highlighting his individual ideology, artistic and philosophical views are revealed, the ways of creating ideas about positional relationships between depicted man and *World* and *Anti-World* are defined; portrait is presented as an integral part of the aesthetic reception of reality by O. Honchar.

Key words: detail, aesthetics, narrative, portrait, World and Anti-World, structure, system of images, chronotop.

Одержано 21.10.2014.

УДК 82.09

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

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА МИНИАТЮРНОЙ ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА)

В статье представлено ключевое значение сюжета в определении жанровой природы произведения, поэтика строения и развития сюжета миниатюрной прозы, композиционные возможности прозаических миниатюр «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева.

Ключевые слова: жанр, сюжет, композиция, миниатюрная проза, стихи в прозе, И.С. Тургенев.

Жанровая сторона литературных произведений постоянно привлекала и привлекает внимание литературоведов разных стран, особенно в XX – начале XXI в. Между тем и до сих пор имеет место общая неудовлетворенность достигнутым. Это касается понимания самой категории жанра, принципов жанрового деления, определений больших, средних, малых и «самых кратких» жанров [11, с. 470], которые все чаще называют *миниатюрами,* а также, в частности, жанровой природы, жанровой типологии эпической и лиро-эпической миниатюрной прозы, в том числе у И.С. Тургенева.

На общую неудовлетворенность слабой изученностью жанровых вопросов и проблем обращали внимание Б.В. Томашевский (1931), Г.Н. Поспелов (1948, 1978), И.К. Кузьмичев (1968), Г.Л. Абрамович (1975), Н.П. Утехин (1982), Л.В. Чернец (1982), В.И. Захаров (1984), Л.М. Землянова (1986), А. Ткаченко (1998), Н.Х. Копыстянская (2005) и мн. др. [13]. Подобное есть и в западном литературоведении [7], но с большей долей пессимизма.

Для пессимизма, однако, нет никаких реальных оснований. Накопленный в литературоведении материал одновременно содержит не только субъективные, поверхностные решения, но и серьезные прорывы к сугубо объективному, природному пониманию всех названных проблем и вопросов.

Статья обращает внимание на главные причины возникших сложностей и, с опорой на уже имеющиеся подвижки в сугубо объективном понимании основ и процесса деления литературы на жанровые типы и виды, предлагает объективную, целостно-системную картину *собственно жанровых принципов* поэтического *строения* и *развития,* присущих эпической и лиро-эпической миниатюре вообще, миниатюрам И.С. Тургенева в частности.

Углубленная систематизация уже накопившегося в литературоведении научного материала приводит прежде всего к общему выводу: в исследовании всех жанровых проблем заметны два противоположных методологических подхода. *Первый* – стремление понять жанровое деление и жанровые принципы произведений на основе их *конкретно-исторических* литературных характеристик. *Второй* подход базируется на выявлении *поэтико-типологических* показателей.

В рамках *первого подхода* и, следовательно, направления в центре внимания оказываются конкретно-исторические изменения, свойственные тем или иным жанровым фор-

© *Т.В. Полежаева, 2014*

мам – большой, средней, малой и «самой краткой», т. е. миниатюре (согласно традиционной, привычной номинации этих форм). Эти изменения указывают прежде всего на историческую трансформацию признаков, сопутствующих жанрам в их историческом бытовании, а не на сами жанровые принципы, присущие определенным жанровым типологическим формам. Недаром на этом пути при изучении истории каждого из жанров (типа романа, повести, рассказа, миниатюры) отмечались изменения на уровне жизненного материала, тематики, проблематики, системы образов (героев), стилевых, стилистических характеристик. Заодно и формально-объемные, хронотопные, событийные изменения, модификации в пределах традиционно-родовой, видовой, пафосной принадлежности жанров.

В результате совершенно закономерно стали обнаруживаться все новые и новые сходные черты у разных жанров и жанровых типов (у романа признаки рассказа, у рассказа признаки повести, романа, поэмы и т. д.). Постепенно это оборачивалось восприятием «размывания жанровых границ», впечатлением усиливающейся исторической изменчивости жанров, за которой в XX в. уже и уследить невозможно. В результате «подмены оснований» появились и скептические выводы об отсутствии сугубо жанровых принципов, отличающих жанры друг от друга, о принципиальной неделимости категории «жанр» по жанровым признакам, о «несостоятельности попыток найти какие-то единые критерии жанровой классификации». Появились также и пессимистические заключения типа «мы никогда не сможем выбраться из клубка противоречий» [12, с. 176, 173], где вроде бы жанры и есть, но точно определить их невозможно, ибо они «постоянно движутся, изменяются, критикуют самих себя» и поэтому «ни одно теоретическое определение их не может охватить полностью всех возможностей и разновидностей каждого из жанров» [18, с. 192–194]. Появились и объяснения этому: в науке о литературе есть сферы, которые не поддаются точным измерениям [6, с. 198].

Наконец, такой подход и путь (изучения *конкретно-исторических* показателей жанров) закономерно привел – под влиянием также и западного литературоведения – к обобщающей ложной идее «атрофии жанров», согласно которой жанры постепенно «отмирают» [10, с. 205; 18, с. 192–194; 19, с. 265–273].

Многие, однако, не согласны с этим и приводят свои контрдоводы [17, с. 5–9; 20, с. 6, 14, 19; 22, с. 11; 16, с. 3–23; 7, с. 28–30]. К уже имеющимся добавим еще два аргумента из области действия *всеобщих объективных* закономерностей. Во-первых, *жанр* – такой же *целостный* объект, как все остальные, поэтому ему всегда присущи как с внешней, так и с внутренней стороны и части, элементы, и аспекты. А во-вторых – любой *объект,* как известно, всегда имеет не только *разные формы своего проявления,* но и *единую сущностную основу,* которая тоже имеет и свое строение (структуру), и формы *типологического* развития (системные и композиционные разновидности).

Итак, становится понятно, что *первый* (конкретно-исторический) подход и путь, хотя он есть и до сих пор, оказывается в данном случае *тупиковым* – при использовании для анализа и решения диссонирующих с ним *типологических* проблем, жанровой природы произведений, миниатюрных в частности.

Справедливости ради важно сказать, что в 70-х гг. XX в. советское литературоведение начало разрабатывать и *второй, поэтико-типологический* подход к решению жанровых проблем.

Что касается методологической переориентации на *второй путь,* то она заметна в 70-е гг. XX в. у Я.Б. Эльсберга [21, с. 176] и Г.Н. Поспелова. «Основная задача и трудность разработки проблемы жанра, – писал Г.Н. Поспелов, – в том, чтобы *выделить* во всей многосторонности... содержания и формы литературных произведений такие их свойства и стороны, которые являются *собственно жанровыми,* в отличие от других – *не жанровых».* Еще откровеннее выглядит такое замечание: «Жанры – явление не историческое, а *типологическое...* Жанры – это только один... аспект художественных произведений» [9, с. 154, 190].

На этом, *типологическом* уровне анализа *поэтики* жанровой стороны как раз и дали о себе знать весьма перспективные подвижки – при изучении сферы *соотношения* жанра с другими структурными аспектами внутренней формы произведения, а именно с *сюжетом,* его *поэтическим* строением и развитием.

В 1974 г. в «Словаре литературоведческих терминов» (ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев) в статье «Эпические жанры» Н. Кравцов писал о жанровых формах: большой, средней, малой и «самой краткой», что они разграничиваются по «степени сложности *сюжета».*

При этом в сюжете малой и «самой краткой» формы отмечен «один эпизод или случай», в основе средней формы – «несколько эпизодов», в основе сюжета большой формы – «многолинейность действия» [11, с. 471].

В том же «Словаре» в статье А.И. Ревякина «Сюжет» о *поэтической основе* категории «жанр» сказано еще более четко: «С(южет) в своем развитии определяется и характером жанра, он сравнительно прост, однолинеен в рассказе, сложен, многолинеен в романе и тем более в эпопее» [11, с. 394].

Во второй половине 1970-х гг. о поэтической взаимосвязи сюжета и жанра, о *сюжете как поэтическом (!) содержании жанра* и жанре как форме объема и развития сюжета писал Л.Г. Якименко, в частности: «Характер сюжета является одним из определяющих моментов для понимания жанра произведения... Сюжет и композиция (сюжета) определяют общие типовые признаки жанра» [23, с. 68, 92].

Позже, в 80–90-е гг. XX [22, с. 61; 15] – в первые годы XXI вв. [20] было показано, в том числе в наших работах [7], что самая четкая *типологическая классификация жанров* возникает при бинарно-квадриадном анализе их непосредственной – *сюжетно-фабульной* основы. С учетом поэтического строения и поэтического развития сюжетов и фабул (сюжетных линий).

Говоря детальнее, со стороны строения сюжета видна такая картина:

1) *большим и средним* жанрам (типа романа и повести) всегда присущ *большой* сюжет (из 2 и более сюжетных линий);

2) *малым* и «*самым кратким*» жанрам всегда присущ *малый* сюжет – из одной фабулы/сюжетной линии; само *строение* фабулы упрощенное: она состоит не из системы событий, как в главной сюжетной линии большого сюжета, а всего лишь из эпизодов и мотивов, нескольких или одного.

Дальнейшее разграничение *больших* жанров от *средних,* а *малых* от «*самых кратких*» связано уже с другой основой – типологией *развития* в них большого или малого сюжета, развития, формы которого зависят от *полного* или *неполного наличия* в большом или малом сюжете *пяти* классических этапов: экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки.

Учитывая тему статьи, подробнее скажем об отграничении со стороны развития малого сюжета в *малых* жанрах от малого сюжета в «самых кратких» жанрах. Единственный четкий способ разграничения здесь – бинарное деление *развития* сюжета на такие противоположные формы:

а) *полное* развитие: когда в сюжете видны все 5 названных этапов;

б) *неполное* развитие, сжатое: когда в сюжете вербально есть в наличии меньше пяти этапов: четыре, три, два или один.

И в самом деле. В *малых* жанрах типа рассказа, сказки, былины, легенды, баллады и т. д. в развитии единственной сюжетной линии всегда встречаются *все пять* этапов развития, т. е. развитие действия *полное.* Поэтому такой тип малого жанра удобно называть *малым полным* жанром. *Композиционная связь* этих этапов бывает разной. Отсюда – наличие *разновидностей* малого полного жанра. Их умножают и разные внежанровые признаки, изменения: родовые, видовые, тематические, хронотопные, национальные, по методу...

В «*самых кратких»* жанрах, т. е. *миниатюрах,* эпических, лиро-эпических тоже – типа эссе, притчи, памфлета, басни, этюда, большинства «стихотворений в прозе», например А. Бертрана, Ш. Бодлера, И.С. Тургенева; типа афоризмов, пословиц, поговорок, загадок – для единственной фабулы сюжета всегда присуще *неполное развитие,* меньше 5 этапов в их *вербальном* проявлении. Остальные этапы или этап отсутствуют, надо сказать, лишь относительно: они скрыты в имеющихся. Краткое название данного типа жанра – *малый неполный.* Опять же, разная *композиционная* связь и разные номинации наличных 4, 3, 2, одного этапа рождают множество видов малого неполного жанра; участвуют в этом и нежанровые показатели.

К миниатюрам относится и *пограничный* тип – на границе с *малым полным* жанром (типа рассказа). Это миниатюры с 5 этапами развития малого сюжета (с их разной композиционной связью), но *строение* этапов здесь *предельно сжатое:* из одного-двух мотивов или одного эпизода, «момента действия». Подобное встречается среди «стихотворений в прозе», среди «максимов» Ларошфуко, «мыслей» Паскаля, «характеров» Лабрюйера, микроочерков и пейзажей Пришвина, Чуковского, микроновелл Феликса Кривина и т. д.

В заключение рассмотрим разные жанровые варианты миниатюр на примере «стихотворений в прозе» И.С. Тургенева. Они удобны для анализа; как говорится, в них есть все. Обычно их называют *лирическими,* однако есть и *лиро-эпические, эпические* с полным и неполным развитием их малого сюжета.

Иллюстрацией *пограничного* типа миниатюр могут быть «Милостыня» (49 строк), «Дурак» (52 строки), «Довольный человек» (16 строк). Везде видны 5 этапов развития, однако в их сжатом объеме: из одного *эпизода* или нескольких *мотивов* (наименьших смысловых единиц текста). Предельная сжатость и создает *миниатюру* в отличие от произведений *малого полного* жанра – рассказов, сказок, легенд, очерков, где 5-этапное развитие образуется *рядом событий,* которые, в свою очередь, состоят из *многих эпизодов и мотивов.*

Примером 4-этапного развития сюжета могут быть тургеневские эпические миниатюры «Враг и друг» (38 строк) и «Корреспондент» (20 строк). В них после сжатой *экспозиции* (соответственно 11 и 6 строк) вербально не видна завязка, хотя смысл ее, конечно, понятен из экспозиции. *Развитие действия* – это, соответственно, 4 и 3 образно-смысловых мотива. *Кульминация* – в первом случае из двух предложений, во втором – из 4 слов. *Развязка* тоже эпическая, образно-фактографическая. Авторская главная идея усваивается путем смыслового обобщения образных выводов и поступков, принадлежащих героям. Она шире и глубже, чем геройные выводы. Например, главная идея миниатюры «Враг и друг» – в том, что *иной друг хуже врага.* Мысль эта скрыта за образными фактами.

В эпических стихотворениях в прозе «Пир у верховного существа» (20 строк) и «Морское плавание» (49 строк) – трехэтапное развитие сюжета из одной фабулы. *Экспозиция* в обоих случаях занимает большую часть миниатюры. Вербальной завязки нет, но она узнается, понятна. Кульминация тоже отсутствует, ее вбирает сжатое *развитие действия,* за которым следует *развязка.* Приведем из «Пира у верховного существа» оба последних этапа и *развязку* (внешне событийно – это встреча трех героев):

Развитие действия: «Хозяин взял за руку одну из этих дам и подвел ее к другой (они, сказано чуть выше, «вовсе не были знакомы» – *Т.В.*).

«Благодетельность!» – сказал он, указав на первую.

«Благодарность!» – прибавил он, указав на вторую».

Дальше следует *развязка: «*Обе добродетели несказанно удивились: с тех пор как свет стоял – а стоял он давно – они встречались первый раз!» [14, с. 180]. Главный идейный смысл миниатюры – весьма горький: *благодетельность не знает благодарности.*

Два этапа развития сюжета имеются в лиро-эпической миниатюре «Близнецы» (15 строк). Ее *экспозицию* составляет сообщение лирического героя-наблюдателя: «Я видел спор двух близнецов» с последующей краткой детализацией: похожи «как две капли воды», но «ненавидели друг друга непримиримо», «корчились от ярости», «одинаково сверкали и грозились схожие глаза», «те же самые бранные слова... вырывались из одинаково искривленных губ». *Экспозиция-описание* вобрала в себя и завязку, и развитие действия, и кульминацию (настолько все это сжато и нечленимо). А *развязкой* служат оставшиеся тесно связанные мотивы: «Я не выдержал, взял одного за руку, подвел его к зеркалу и сказал ему: – Бранись уж лучше тут, перед этим зеркалом... Для тебя не будет никакой разницы... но мне-то не так будет жутко» [14, с. 202]. Последние слова – *субъективно-эмоциональные* вывод и поступок лирического героя. *Объективный* смысл шире и глубже, он – обобщение двух основных фактов: а) отвратительного спора близнецов (лирика тут носит частный характер) и б) заявления «бранись перед зеркалом». Один факт автологический, второй – металогический. Скрытая в сюжете главная идея – *эгоизм разрушает мир, спасти людей может только самокритичность.*

Один вербально представленный этап, *экспозиция,* есть в миниатюре «О моя молодость! О моя свежесть!», но осознается не сразу. На первый взгляд кажется, что их тут два –

экспозиция и развязка. Решающим для верного вывода становится наличие в микросюжете одного конфликта, одного столкновения. Т. е. две конфликтующие силы (лирическая – «Я», эпическая – «мужики») *однократно* высказали свой взгляд на одно явление: ушедшие «молодость» и «свежесть». Один взгляд – лирического героя: чувство сожаления, «глухой грызни», второй – взгляд мужиков. Эти экспозиционные факты позволяют понять скрытые в них завязку и развязку, не мешающие быть в наличии только одному этапу – экспозиции. Спрятанная завязка – вопрос: кому отдать предпочтение? Скрытая развязка – вернее будет согласиться с мудростью мужиков: «Эх! Лучше не думать!», ибо ничего тут не изменишь. Такова сложная поэтика данной лиро-эпической миниатюры.

Что касается *лирических* миниатюр в прозе, они у И.С. Тургенева столь же разнообразны *типологически,* если учитывать типологию их сюжетов. Сюжет и фабула, заодно и конфликт, этапы их развития присутствуют и в лирических произведениях, что уже неоднократно доказано [4; с. 20]. В лирической миниатюре И.С. Тургенева «Что я буду делать?» – *четыре этапа* сюжетного развития (нет вербальной экспозиции). В миниатюре «Старик» – *три этапа:* экспозиция, завязка и развязка. *Двухэтапные* миниатюры у Тургенева еще разнообразнее («С кем спорить», «Житейское правило», «Собака», «Без гнезда», «Два богача»). *Один этап* – развязку – встречаем в «Песочных часах».

Итак, *типологическое* исследование категории «жанр» на его *сюжетной* основе, в частности жанровых типов и разновидностей прозаических миниатюр – эпических, лироэпических и лирических является весьма перспективным.

Использование *типологических* выводов и результатов открывает богатые перспективы и для более четкого *конкретно-исторического* изучения жанровой типологии – т. е. *больших* и *малых* жанров, а детальнее – *больших полных, больших неполных, малых полных* и *малых неполных* жанров.

Список использованных источников

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст., 2-е вид., доп. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літгопис, 2001; Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; пер. В. Шовкун. – К.: Основи, 2003; Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О. Денисюк. – К.: Вища школа, 1981. – 216 с.

3. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н.Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – С. 16–32.

4. Левитан Л.С. Сюжет и идея / Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1973. – С. 34; Кулешов В.И. О сюжетосложении в гражданской лирике / В.И. Кулешов // Замысел, труд, воплощение. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – С. 42–50; Корман Б.О. К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении / Б.О. Корман // Вопросы сюжетосложения. Сборник статей. – № 5. – Рига: Звайгзне, 1978. – С. 24–27.

5. Літературознавчий словник-довідник / редакційна рада: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К.: Академія, 1997; 2-е изд. – 2006. – 752 с.; Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К.: ВПЦ «Київ. ун-т», 2003. – 448 с.; Галич О. Теорія літератури, вид. 3-тє, стереотипне / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2006. – 488 с.

6. Лихачев Д.С. Еще раз о точности литературоведения (1979) / Д.С. Лихачев // Литература – реальность – литература. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 214 с.

7. Полежаєва Т.В. Особливості сюжету і фабули в структурі ліричного твору: автореф. канд. філол. наук. – К.; Луцьк: Вежа, 2000. – 20 с.; Соотношение и типология сюжета и фабулы в литературном произведении (укр.) // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки: 9'2001. – Луцьк: Вежа, 2001. – С. 127–133; Композиционные возможности лирических миниатюр (укр.) // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми / За ред. проф. Романа Гром'яка. – Тернопіль: ТНПУ. – С. 281–288.

8. Поспелов Г.Н. Лирика. Среди литературных родов / Г.Н. Поспелов. – М.: МГУ, 1976. – 208 с.

9. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: Наука, 1978. – 272 с.

10. Сквозников В.Д. Лирика / В.Д. Сквозников // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – 486 с.

11. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 312 с.

12. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю.В. Стенник // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. – Л., 1974. – С. 168–202.

13. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М: Аспект Пресс, 1996. – 243 с. (текст 1931 г.); Поспелов Г.Н. К вопросу о поэтических жанрах / Г.Н. Поспелов // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. – 1948. – Вып. 5. – С. 58–64; Кузьмичев И.К. К типологии эпических жанров / И.К. Кузьмичев // Уч. записки Горьк. университета. – 1968. – Т. 79. – С. 70–83; Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение, 6-е изд., испр. и доп. / Г.Л. Абрамович. – М.: Просвещение, 1975. – 215 с.; Поспелов Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978. – 233 с.; Утехин Н.П. Жанры эпической прозы / Н.П. Утехин. – Л.: Наука, 1982. – 185 с.; Чернец Л.В. Литературные жанры / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 194 с.; Захаров В.И. К спорам о жанре / В.И. Захаров // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1984. – С. 15–16; Землянова Л.М. Жанровые аспекты теории социалистического реализма. Литературные жанры / Л.М. Землянова. – М., 1986. – 254 с.; Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К.: ВПЦ «Київський ун-т», 2003. – 448 с.; Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н.Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

14. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. / И.С. Тургенев. – М.; Л.: Наука, 1967. – Т. XIII. – 534 с.

15. Удалов В.Л. Где границы жанра? / В.Л. Удалов // Литературная Россия. – 1980. – № 29. – С. 8; Роман и повесть как жанры: проблема единства и разграничения принципов // Інформаційний вісник АН ВШ України. – № 4. – К.: АН ВШУ, 1995. – С. 26–29.

16. Удалов В.Л. Жанровая атрофия в литературе: «за» и «против» / В.Л. Удалов. – К.; Луцк: ВАД, 2002. – 32 с.

17. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы / Н.П. Утехин. – Л.: Наука, 1982. – 185 с.

18. Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма / Г.М. Фридлендер. – Л.: Наука, 1971. – 404 с.

19. Фризман Л.Г. Исследуя лирические жанры / Л.Г. Фризман // Вопросы литературы. – 1975. – № 9. – С. 265–273.

20. Чернец Л.В. Литературные жанры / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 194 с.

21. Эльсберг Я.Б. Об исследовании формообразующих факторов и их соотношений / Я.Б. Эльсберг // Проблемы художественной формы социалистического реализма: в 2 т. Т. 1. – М.: Наука, 1971. – 475 с.

22. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А.Я. Эсалнек. – М.: МГУ, 1985. – 183 с.

23. Якименко Л.Г. На дорогах века, изд. 2-е, доп. / Л.Г. Якименко – М.: Худож. литература, 1978. – 494 с.

У статті представлено провідне значення сюжету у визначенні жанрової природи твору, поетику будови і розвитку сюжету мініатюрної прози, композиційні можливості прозаїчних мініатюр «Віршів у прозі» І.С. Тургенєва.

Ключові слова: жанр, сюжет, композиція, мініатюрна проза, вірші в прозі, І.С. Тургенєв.

The article shows the main please of the plot in deals the genre of the miniature, poetic of the structure and development plot of miniature prose, opportunities of a composition of the miniature in «The poems in prose» I.S. Turgenev.

Key words: genre, plot, composition, miniature, the poems in prose, I.S. Turgenev.

Одержано 5.11.2014.

УДК 82.09

Д.С. ТИЩУК,
аспірант кафедри теорії літератури і компаративістики
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

АСОЦІОНІМ ЯК ТРОП: КОДУВАЛЬНА ФУНКЦІЯ

Статтю присвячено розгляду кодувальної функції асоціоніма як засобу інтеграції тропа з твором, задуму письменника та читацького сприйняття. Кодувальна функція асоціоніма полягає у наповненні первинної семантики загального значення слова-основи концептуальним смисловим навантаженням, яке зашифровує екзистенційні сентенції у контексті художнього твору. Джерельна база статті – праці Ю. Крістевої, Р. Барта, П. Радіна. Художнє тло розвідки – роман Д. Рубіної «Синдром Петрушки».

Ключові слова: асоціонім, кодувальна функція, троп.

Динаміка адекватного розвитку літературного процесу як сфери наукового розгляду обумовлює появу нових перспективних тем дослідження. В системі вивчення художніх інструментів поетики твору літератури як цілісного явища помітну позицію посідає асоціонім, дискурс дослідження якого перебуває у стані розробки.

Асоціонім – це троп інтегрованого змісту на метафоричній основі, що реалізується у художній творчості через перехід загальної назви у власну (графічно – через використання великої літери) та виконує роль стимулятора читацького осягнення твору за умови інтерпретації читачем семантичного змісту тропа відносно рецептивного поля знань, що утворюють оптимальну для читача інформаційно-смислову сферу. Інтеграція асоціоніма в ідейно-проблематичні пласти твору відбувається через реалізацію ним специфічної кодувальної функції, диференційного означника для заявленого тропа.

Мета цієї статті – розгляд особливостей реалізації кодувальної функції асоціоніма на матеріалі роману «Синдром Петрушки» сучасної російської письменниці Д. Рубіної.

Теоретико-методологічні шукання автора розвідки базуються на ідеях, представлених у працях В. Руднєва [1], Ю. Крістевої [2], Р. Барта [3], П. Радіна [7], К.-Г. Юнга [8], Е. Мелетинського [9].

Розгортання реалізації кодувальної функції асоціоніма у творі відбувається через розкриття шифрувально-знакового потенціалу тропа.

Асоціонім є невід'ємним компонентом в системі розуміння літературного твору читачем не просто як чергової белетристичної одиниці, а як сенсоформуючої літературно-мистецької мікросистеми. Знак за своєю сутністю є явищем унікальним: обравши ланкою зосередження момент, що перебуває в певних реальних взаємозв'язках із реальною дійсністю, він, фактично, не вказує на щось чітко означене, а стимулює роботу думки реципієнта, спрямованого цим знаком. Текст, за В. Руднєвим, – «це втілений в предметах фізичної реальності сигнал, що передає інформацію від однієї свідомості до іншої та тому не існує без свідомості, що її сприймає» [1, с. 10]. Асоціонім як знак є втіленням не лише повідомлень від інтелекту до інтелекту, але й результатом подвійної інтерпретації: письменницької та читацької.

За Ю. Крістевою, «концептуалізація мови у термінах знака та/або знакової системи, є основоположною для створення системи смислу» [2, с. 88]. На думку дослідниці, «знак, за визначенням, це репрезентація, що передбачає систему комунікативного обміну, який, у

© *Д.С. Тищук, 2014*

свою чергу, передбачає існування знака» [2, с. 91]. Асоціонім має у своєму арсеналі ресурс, що уможливлює систему значеннєвого обміну між автором та читачем в полі твору, що водночас формує і ідіостиль письменника, і систему сприйняття авторського стилю письма читачем, що відіграє роль підготовчого етапу у формуванні специфічних внутрішніх суджень читача. Проте привертає увагу така сентенція вченої, що обумовлює діалектичний момент: «Текст – не знак. Оскільки текст порушує та трансформує семіотичну систему, що регулює соціальний обмін, і водночас розміщує в дискурсних інстанціях активнодіючі інстанції соціального процесу, це означає, що він не може створюватися як знак ані в початковий, ані в подальший момент своєї побудови та не є знаком у цілому» [2, с. 35]. Асоціонім, все ж, рефлексує пріоритет знака як інструмента обміну значень на основі вже закладеного в ядро тропа значення, оскільки реально функціонувати такий троп може лише за умови взаємодії свідомісних прошарків читача та автора, де троп виступає об'єднувальною ланкою, а текст, формальне поле втілення асоціоніма, є узагальнюючою системою, яка уособлює оптимальні естетичні умови для перетинання векторів розуміння автора і читача. Асоціонім, по суті, є ім'ям, а ім'я, за Р. Бартом, – «інструмент обміну: встановивши відношення еквівалентності між знаком і сумою, ім'я дозволяє замістити певну сукупність рис відповідною номінативною одиницею» [3, с. 70]. Щодо асоціоніма, знак – це його власна естетична спроможність до кодування інформації, сума – пласт закладеної у троп інформації, а певна номінативна одиниця – графічне втілення тропа (написання лексеми на позначення загального поняття як власної назви).

Асоціонім у прозі сучасної російської письменниці Д. Рубіної позначений концептуальним, проте референційним характером. Тропи Лялькар та ТРІКСТЕР побутують в романі письменниці під назвою «Синдром Петрушки». Тема твору – стосунки між чоловіком і жінкою, лялькарство, неординарність натури генія-творця.

Ключовий персонаж роману – геніальний лялькар Петро Уксусов, з образом якого пов'язані асоціоніми Лялькар та Трікстер.

Часопростір роману – неоднорідний, мозаїчний. Один з локусів, де діють герої, – Прага. Уксусов пояснює товаришу Борису Гореліку, що «Прага – найбільш грандіозний у світі ляльковий театр. Тут по три привиди на кожен дім… Але головне: ти звернув увагу, що будинки тут побудовані за принципом розставленої ширми, багатоплощинної? Кожна площина – фасад будинку, де все готово до початку дії в очікуванні на Лялькаря…» [4, с. 53][1]. Особа, позначена асоціонімом Лялькар, окрім привілею дарувати зустрічі задивленим мешканцям цілого міста, має приносити жертву ідолу – ляльці: «Лялька сміливіше, яскравіше, потужніше людини. Тому: якщо хочеш займатися ляльками, ти маєш зійти з глузду, перевернути мозок, навчитися інакше мислити. Лялькарською справою мають займатися фанатики» [5, с. 1].

Товариш Петра, психіатр Борис Горелік, влучно характеризує Уксусова як лялькаря-творця: «У своїй імперії він був могутнім та цілковито щасливим. Найщасливіший володар найщасливішої з імперій, що коли-небудь існували. Його нещасність у реальному житті, його непозбутня любов до єдиної жінки у ці хвилини та години повністю зникали, тільки-но він ступав під зводи свого раю…» [4, с. 315].

Геніальність Петра Уксусова, який сам себе іменував Петрушкою, значно виходила за межі лаштунків театру ляльок та заздалегідь запланованих вистав: «Він ніколи не цікавився політикою та тим, що звичайно називають „життям суспільства" йому завжди було глибоко наплювати на суспільство та, думаю, людей також. Тим не зрозуміліше – як він міг настільки геніально відчути головні мотиви суспільного життя тих років… Коротше: він зробив двох ляльок, двох рукавичкових ляльок, які мали замінити образ традиційного Петрушки російського балагану» [4, с. 206].

Асоціонім Лялькар як знаряддя породження нового значення збагачує загальноприйнятий образ талановитого митця, котрий створює ляльок-персонажів, відтінком геніальності, професійної унікальності. Як код асоціонім у контексті твору оформлює статус Петра Уксусова осібно (та лялькарів у цілому) як проникливого, талановитого та амбітного від-

[1]Цитати з роману Д. Рубіної «Синдром Петрушки» подаються у художньому перекладі автора статті.

людника, який свідомо переховується у царині улюбленої справи, щоб опинитися в умовах абстрагування від комплексу реальних проблем, що спричиняє серйозні перешкоди у витворенні та збереженні стосунків з близькими людьми. Семантично насичений троп витворює для реципієнта ситуацію занурення особистістю у професію: досягнення вершин у справі, до якої ти маєш природні нахили та здібності, може коштувати радощів спілкування, можливості бути сприйнятим світом і людьми, жити повним життям, яке не вичерпується сферою зайнятості, навіть якщо така сфера – мистецтво. Подібним полем діяльності, яке вимагає жертовності, може бути будь-яка сфера людських інтеракцій: від виробничої до творчої, оскільки йдеться про ступінь душевних вкладень в улюблену справу.

Асоціонім Лялькар виконує роль ланки смислового перетину домінантних для осягнення сутності художнього твору ліній. У назві роману невипадково рефлексується образ Петрушки: Петро – ім'я головного героя, лялькаря, для якого ляльки як мистецьки індиферентна царина маркуються під узагальнюючим номеном «Петрушка»; Петром звали новонародженого сина Уксусова та його дружини танцівниці Лізи, що був хворий на синдром Аспергера (просторічно – синдром Петрушки). Таким чином, троп Лялькар вписаний у контекст твору як інструмент розкриття різних підтем ключової проблеми твору – геній і мистецтво. Йдеться про смислові лінії: лялькар і соціум, лялькар і особисте життя, лялькар і лялька як мистецький матеріал. Апріорі драматичний підтекстовий сенс розкривається і у формальному для твору розрізі (через співвіднесеність з окремим образом твору троп дає змогу читачеві відстежити сюжет), так і смисловому (через презентацію та стимулювання читацької рефлексії описаних вище проблем).

Асоціонім органічно вписується в ідіостиль Д. Рубіної, оскільки ілюструє непересічність образу героя. Сама письменниця з цього приводу зазначала: «Будь-який образ має бути об'ємним, звертатися до читача з одного, другого, третього боків» [5, с. 2].

Вчитель Петра Казимір Матвійович вже під час першої зустрічі з Уксусовим, тоді ще школярем, розгледів у ньому втілення феномену геніального лялькаря, одним з аспектів пояснення чого був характер та життєва вдача Уксусова-старшого, Романа.

Розповідаючи хлопцеві про етимологію його прізвища, старий майстер здійснює приголомшливі для малого Петра відкриття: «Слухай, солодкий мій, якщо не жартуєш: ти-то і є він самий, Петрушка, Петро Уксусов!... Ну, тобі сам бог вказав, ким бути…» [4, с. 118]. Сама письменниця в одному з інтерв'ю характеризує героя як «петрушечника, лялькаря, який і сам певною мірою лялька в руках долі» [5, с. 2]. Казимір розкриває Уксусову суть напівміфічного тезки: «Він такий персонаж… Мораль і честь – це не про нього. Розумієш, він – ТРІКСТЕР! Це така вічна істота з підземного світу. Він шахрай, руйнівник… Йому все дозволено: і з неба, і з-під землі. І йому багато тисяч років. Він був у індіанців племені віннібаго, й у Індії був, й у Персії…Їм рушають інші сили, нелюдські» [4, с. 119].

На питання хлопця про те, чи зустрічаються подібні створіння у реальному житті, Казимір дав безапеляційну відповідь: «Бувають. Дуже навіть зустрічаються. Натуральний трікстер – твій батько» [4, с. 119].

Асоціонім ТРІКСТЕР – троп-концепт, який уособлює болісний драматизм дуалістичної життєвої філософії протиборства добра і зла, мистецтва та відлюдництва, моральної цільності та жорсткої критичності, споглядання та відкриття, сміху та сліз. Асоціонім ТРІКСТЕР корелює у полі трагікомічного ореолу плеяди неординарних особистостей, які не сприймали та не сприймалися суспільством, але мали на нього потужний, роковий вплив. Складність та глибинність тропа у його семантичній мультишаровості, адже на контекстуальне художнє тлумачення символіки накладено сентенції наукового дискурсу вивчення трікстерності як естетико-культурного явища.

Генеза дослідження поняття «трікстер» (від англійського trick – хитрість, омана, фокус [6, с. 478–479] бере витоки із середини XX ст.

П. Радін на основі досліджень специфіки міфів північноамериканських індіанців визначав, що «фігура трікстера являє собою позачасовий прообраз, корінь всіх шахрайських створінь світової літератури, що охоплює усі часи та культури» [7, с. 245].

К.-Г. Юнг вважав трікстера «психологемою», надзвичайно давньою архетипічною психологічною структурою [8, с. 343]. Інтерпретація поняття у вченого окреслена кореляцією з концептами «загальне» та «особистісне». «Колективна персоніфікація, яку являє со-

бою трікстер, є продуктом сукупності індивідуумів та сприймається кожною людиною як дещо знайоме, чого б не трапилося, якщо це було б усього лиш індивідуальним проявом» [8, с. 344–345].

За Е. Мелетинським, трікстер постає в результаті роздвоєння культурного героя, «міфічного персонажа, який видобуває або вперше створює для людей різні предмети культури (вогонь, рослини, знаряддя праці), навчає їх мисливським прийомам, ремеслам, мистецтвам, впроваджує певну соціальну організацію» [9, с. 25]. «Роздвоєння на серйозного культурного героя та його демонічно-комічний варіант відповідає у релігійному плані етичному дуалізму, а у поетичному – диференціації героїчного та комічного» [9, с. 25]. Трікстер – інструмент критики, який має потенціал до адекватного осмислення дійсності, творчості, життя. Такий демонічно-комічний варіант, ефект погляду з боку дає можливість викривати вади: від особистісних недоліків людей, лакун в житті угруповань осіб до значних промахів у історичному, культурному, соціальному розбудовуванні.

Трікстер – концепт-лакмус ціннісних систем: від особистісного до загальносуспільного рівня, від суб'єктивних цінностей до еволюційно-історичних. Д. Гаврилов доцільно висловлювався про те, що «трікстер з'являється для порушення складених устоїв та традицій, він додає елемент хаосу в існуючий лад, сприяє деідеалізації, перетворенню ідеального світу на реальний» [10, с. 35].

У запропонованій статті представлено окремі сентенції дискурсного вивчення полікультурного поняття «трікстер». Асоціонім Трікстер у творі Д. Рубіної посередництвом метатекстових взивань до актуалізованих попередньо тлумачень поняття перетинає межі роману, що, безумовно, лише збагачує його. У свою чергу, художнє трактування трікстера у письменниці не є завмерлим – його оновлюють авторська інформація та згодом – читацька. Трікстер як концептуальний троп у «Синдромі Петрушки» вводить роман у систему безкінечних текстових та культурних зв'язків, які не мають хронологічних та смислових обмежень: відбувається перегляд та трансформація знань як алгоритму осягнення дійсності.

Троп Трікстер хоч і співвідноситься з образами Петра та Романа Уксусова, проте читачу не вдасться віднайти в тексті чітких вікових, соціальних, професійних аспектів щодо нього. Асоціонім уособлює образ-феномен, специфічність якого полягає у перманентному втриманні у власній структурі свідомо незаповнених семантичних сфер, залишених для кожного реципієнта, на якого певною мірою перетворюється і читач, і автор, і дослідник.

З огляду на попередні зауваження, у романі Д. Рубіною образи трікстера як культурної даності та Петрушки як символу специфічного стилю життя поєднані в образі Петра Уксусова на підставі іманентних асоціацій. Обидва умовні персонажі характеризуються неординарністю, емоційною впливовістю, поєднанням непоєднуваних в принципі рис.

Науковий дискурс російської дослідниці Т. Зуєвої фіксує образ Петрушки як «уособлення святкової свободи, розкутості, радісного відчуття життя» [11, с. 320]. Натомість імовірний базис постання подібної думки – у дослідженнях Е.Сперанського: «Він ширше понять „позитивного" та „негативного", народ видумав його собі заради забавки та страху тих, хто має владу. Він негативний, жорстокий, сатиричний і в той же час збуджує до себе щемливу ніжність» [12, с. 322–324].

На думку П. Радіна, у трікстері як втіленні сублімованого людського досвіду, поєднано риси Гермеса та Геракла. «Від Гермеса – його негероїчні риси, а від Геракла – все, що пов'язує його з життям, його радощами й печалями» [7, с. 258].

Петро Уксусов, з образом якого пов'язані асоціоніми Лялькар і Трікстер, подібно двом ірреальним образам, постає людиною з драматичним душевним дуалізмом: унікальна обізнаність у лялькарстві поряд з тотальною нездатністю адаптуватися до умов життя; любов до ляльки яка підчас брала гору над почуттям до дружини; вміння критикувати життя, передбачати його плин поряд з разючою свідомою відчуженістю. Амплуа Уксусова – гордий самітник із сумними очима, які викликають щире розуміння, не жалощі.

Вже йшлося про яскравість постаті батька Петра, який сам був носієм трікстерних рис, що й передав сину. «Взагалі, колишній капітан прикордонних військ Роман Петрович Уксусов був насмішливо азартним, запальним та неймовірно забіякуватим» [4, с. 104]. «Росіянином був лише навпіл: новгородські давні сродники благородної крові мовчали, проявляючись у проникливому погляді синіх очей, який він врешті-решт і пропив. Проте другий,

вибухонебезпечний бік містив у собі бог знає яку екзотику: був там і полонений італієць, й тиха осетинка, яку привіз дід невідомо звідки, що прожила з ним безсловесне життя; вирував у нього в крові западенець та випити не дурень» [4, с. 105]. Пристрасний Ромчин темперамент обумовив буремний лялькарський хист сина, а фантастична проникливість – дарунок від матері, Катерини, художника за освітою, але в першу чергу – цілісної особистості: «Вона була справжньою людиною – кріпкою, доброю, з широкими зап'ястями, з блідим веснянчастим обличям…» [4, с. 108].

Трікстретність, помножена на талант лялькаря, ілюструється характеристикою Уксусова від імені Бориса: «Клоун, буфон, злокудесний трікстер, з всюдисущими руками, що жили ніби осібно від усього тіла, та з такими пальцями-витівниками, ніби в кожному не три, а чотири фаланги, й остання без кісток та всеприникаюча; с цією фантастичною спроможністю черевовіщать, причому будь-якими голосами, особливо млосно – жіночими, і так, наче джерело звука розташовано десь за його спиною, в куті кімнати або навіть за вікном» [4, с. 236].

Кодувальна функція асоціонімів Лялькар і Трікстер полягає у збагаченні загальновідомих первинних значень слів-основ тропів контекстуальними конотативними смисловими нашаруваннями.

Естетика асоціонімів Лялькар і Трікстер – у розкритті глибини образу лялькаря Петра Уксусова, ознайомленні читача з таємницями лялькарської справи, створенні умов для витворення читацького стереотипного зразка стосовно висвітлених посередництвом тропів тем.

Список використаних джерел

1. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
2. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
3. Барт Р. S / Z / Р. Барт; под ред. Г.К. Косикова. – М.: Эдиториал, УРССР. – 232 с.
4. Рубина Д. Синдром Петрушки / Д. Рубина. – М.: Эксмо, 2010. – 432 с.
5. Копылова В. Петрушкины слезки [Электронный ресурс] / В. Копылова // Московский комсомолец. – 2010/13/08. – Режим доступа: http:www.dinarubina.com/interview/mk2010.html
6. Современный англо-русский русско-английский словарь с грамматическим справочником: 50 000 слов + грамматика / сост. Т.А. Сиротина. – Донецк: ООО ПКФ «БАО», 2004. – 992 с.
7. Радин П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев / П. Радин; с коммент. К.-Г. Юнга и Ж. Кереньи. – СПб.: Евразия, 1999. – 288 с.
8. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг / пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
9. Мелетинский Е.М. Культурный герой / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – С. 25–28.
10. Гаврилов Д.А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре / Д.А. Гаврилов. – М.: Социально-политическая мысль, 2006. – 239 с.
11. Зуева Т.В. Русский фольклор: ученик для высших учебных заведений / Т.В. Зуева, Б. П. Кирдан. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 400 с.
12. Сперанский Е.В. Фольклорный театр / Е.В. Сперанский / сост. и вст. ст., предисл. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. – М.: Современник, 1988. – С. 322–324.

Статья посвящена рассмотрению кодирующей функции ассоционима как средства интеграции тропа с произведением, замысла писателя с читательским восприятием. Кодирующая функция ассоционима содержится в наполнении первичной семантики общего значения слова-основы концептуальной смысловой нагрузкой, которое зашифровывает экзистенциальные сентенции в контексте художественного произведения. Первоисточники статьи – работы Ю. Кристевой, Р. Барта, П. Радина. Художественный фон – роман Д. Рубиной «Синдром Петрушки».

Ключевые слова: ассоционим, кодирующая функция, троп.

This article devote the research the coding function of associonym as a tool of integration between trope and artwork, an intent of the writer and the reader's perception. The coding function of associonym contained in filling of the primary semantics general meaning of word-base with conceptual semantic filler, which encrypt the existential maxims in the context of artwofk. The bases of sourses of article – are work of U. Kristeva, R. Bart, P. Radin. The artistic material for analysis – novel by D. Rubina «Syndrome of the Petrushka».

Key words: associonym, coding function, trope.

Одержано 21.10.2014.

УДК 821.161.1

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

П'ЄСА ЧЕХОВА «БЕЗБАТЬКІВЩИНА»: «ПІДТЕКСТИ», «ПІДВОДНА ТЕЧІЯ», «ПІДВОДНІ ІДЕЇ»

Стаття звертає увагу на наявність у першій «великій» трагікомедії А.П. Чехова «Безбатьківщина» (1877–1881) таких несподіваних властивостей: «єретичної» образної системи, «підводної течії», «підводних ідей».

Ключові слова: чехівська п'єса, драматургія, поетика, літературознавство, «єретична» образна система, «підводна течія», цілісно-системний метод.

У чехознавстві довгий час тягнеться вирішення проблеми, з якої п'єси почався «єретично геніальний» драматург Чехов. Одні дослідники вважали, що з «Чайки» [4, с. 80], інші – з «Іванова» [6, с. 94], ще інші – з першої «великої» (за обсягом) п'єси «Безотцовщина» [10, с. 17]. Переважно, однак, доводять, що драматург-новатор почався з «Чайки». При цьому першочерговий показник новаторства його п'єс – наявність в них так званої «підводної течії» (термін К.С. Станіславського), майже одразу критики звели, однак, до «підтексту».

Першу велику п'єсу Чехова – «Безбатьківщину» (рос.: «Безотцовщину») ще й досі сприймають по-різному і вкрай поверхово. Найчастіше вважають її «незрілою», «наївною», «мелодраматичною» [1, с. 12, 17], бо вона «структурно не оформилася» [8, с. 125]. Інші, навпаки, називають її «геніальним дебютом» драматурга-новатора [7, с. 386], свідченням «феноменальної поетичної зрілості» [3, с. 34]. Ще пишуть і таке: не сформувалася як слід «підводна течія» у цій першій п'єсі Чехова [10, с. 5].

Г.П. Бердніков між тим стосовно останнього звертає увагу на дещо *інше*: «…пройшли десятиліття, і до юнацького твору Чехова виникла несподівано *все зростаюча увага* режисерів, акторів. До того ж у багатьох країнах світу. П'єсу ставили частіше під назвою «*Платонов*». Звісно, спектаклі будуються на основі не п'єси, а її фрагментів. Здебільшого постановників приваблює суперечливий образ Платонова, перипетії його стосунків з жінками, драматичний фінал заплутаних любовних історій. Що стосується *соціальних питань*, вони зазвичай зовсім ігноруються. Між тим для Чехова суперечлива фігура Платонова і *соціальні* процеси у творі невід'ємні. Завжди *соціально-історично конкретні*, вони одночасно містять і значні узагальнення *вселюдського значення*» [2, с. 16]. Подібні думки зустрічались і раніше [9, с. 74–79].

До того ж в останні десятиліття окреслилася, на жаль, тенденція *взагалі замовчувати* головне у поетиці Чехова-драматурга – а саме «підводну течію» в його «великих» п'єсах (так звикли їх називати, на відміну від чехівських малих, одноактних п'єс). Внаслідок цього усі його п'єси аналізували в межах традиційних уявлень про можливості поетики «образної системи» п'єс: на рівні лише їх вузько-геройного конфлікту (боротьби героїв-людей) і загалом лише в межах «геройної сторони» їх сюжету, «образної системи» [5; Н.Н. Скатов, 1991. – С. 476–486; В.И. Кулешов, 2005. – С. 768–781].

© *В.Л. Удалов, 2014*

Якою є причина цих суперечностей? У XX ст. «підводну течію» (тобто *суто авторську* сюжетну лінію, приховану в п'єсі) як головний показник «єретично геніального» (М. Горький) новаторства Чехова-драматурга дослідники поступово звели – через поверхову увагу до дійсної поетики – спочатку до «підтексту», який розуміли як «звичайну глибину тексту», а потім такий «підтекст» було виявлено й у багатьох творах світової літератури.

Через це сприйняття поетики п'єс Чехова загубило головний, ще й дотепер унікальний специфічний показник, а читач і глядач залишилися без можливості й сьогодні, більше ніж через 100 років, дізнатися про себе дещо таке, без знання й усвідомлення чого продовжують множитись фундаментальні наші помилки, дуже згубні життєві (світоглядні) кроки.

Між тим відмовлятися від «підводної течії» зовсім не варто, коли йдеться про «великі» п'єси Чехова (навіть і про деякі «малі», а також про численні його прозові твори). Так само немає суттєвих підстав зводити «підводну течію» до психологічного «підтексту».

По-перше, підтексти в літературі бувають різними, виконують різні функції, по-друге – будуються вони по-різному, у Чехова також.

Найпростіші з них, підтекстів, виникають або за допомогою метафор, символіки, загалом металогії образів (розмовляючи, наприклад, про *Миколку* як свого сина, Платонов між тим дає знати, що йдеться загалом про інше, про *царя Миколу*) [14, с. 96]. Або ж підтекст виникає через сприйняття *узагальненого змісту* фактів чи словосполучень. Так, несподівано звучить у першій п'єсі Чехова (а це була саме «Безбатьківщина») така інакомовлена фраза: «Платонов (входит…). *Вот мы и не дома, наконец*!» [14, с. 17]. Факти й певні слова у тексті підказують, що йдеться не стільки про появу Платонова серед *гостей*, скільки про появу його серед *інакодумців*. І так далі.

Інакше у Чехова в цій п'єсі будуються так звані *складні* підтексти.

Їх появі сприяє *прийом зближення, зіставлення* (автором) і *внаслідок цього зіткнення* (під час сприйняття читачем-глядачем) малих і середніх *образів-деталей* саме як образних *фактів*.

Наприклад, у такий момент розвитку дії у «Безбатьківщині»:

«Софья Егоровна. …*Душно здесь!..* Он или погубит, или вестник новой жизни! (це про Платонова – *В.У.*). *Приветствую, благословляю… тебя, новая жизнь! Р е ш е н о !*

Голос Войницева (муж кричит за сценой). *БЕРЕГИСЬ!*

Фейерверк» [14, с. 90].

Принцип зіткнення наведених тут образних фактів – основа виникнення «підтексту», точніше фрагментарних підтекстів у Чехова.

На цьому базується такий поетичний засіб – прийом сподівання на *узагальнення* читачем-глядачем *внутрішнього змісту* під час сприйняття діалогічного фрагмента, уривка, сцени, явища, кількох явищ і т. д. Прийом зустрічається в літературі дуже часто. Через це він, зазвичай, і не помічається. Недаремно існує прислів'я: «Один дивиться, дивиться, інший – бачить».

У Чехова саме цей прийом виконує незвичну роль, як побачимо нижче, – по-перше, *сюжетну*, по-друге, сюжетного фокусування *не на героїв*, тобто не у традиційному напрямі й сенсі.

Нарешті, від підтекстів варто відрізняти «*підводну течію*». Вона у Чехова-драматурга все-таки існує (бачать її чи ні), і К.С. Станіславський цілком вірно побачив і визначив цю «єретичну» поетичну властивість великих п'єс Чехова.

З одного боку, між цими поняттями, звісно, є взаємозв'язок. Він у тому, що *підтекст* – це частина, складова «підводної течії». Тобто ця «течія» складається з підтекстів, бо це *логічно-послідовний плин, рух, розвиток підтекстів*, плин «підводних змістів» від фрагмента до фрагмента у п'єсі.

Чи усвідомлював сам Чехов такий механізм будови й втілення своєї «підводної течії» (яка властива й багатьом його прозовим творам)? Безумовно, усвідомлював. У листі до Д.С. Григоровича, який першим побачив й високо оцінив у Чехова цей поетичний прийом як незвичний, бо головний, Чехов писав: «…*картинки, или, как Вы называете, блёстки, тесно жмутся друг к другу, идут непрерывной цепью*» [15, с. 173].

Це й є той «підводний» плин, якого, до речі, герої-персонажі не знають, бо, зрозуміло, змісту цих підтекстів та їх логічно-послідовний плин вони не усвідомлюють. І в цьому є спе-

ціально підкреслена автором *світоглядна* обмеженість горе-персонажів, звідси *трагічна комічність* їх життя – згідно з життєвими спостереженнями, міркуваннями, а як наслідок – і поетичного задуму автора.

Є, однак, ще аспект у сприйнятті чехівських і не-чехівських підтекстів, коли йдеться про драматургію. Врахування його дає можливість глибше сприймати і чехівську «підводну течію» у творах.

Справа в тім, що підтексти у *до-* і *не*-чехівських п'єсах «працюють» (за давньою, 2,5-тисячолітньою традицією у світовій драматургії) *на образи героїв* і через це на *зовнішню подієвість*, тобто змальовують героїв, на них насамперед сфокусовані. Звідси їх за давньою традицією визначають як «*геройні*» та немов єдино можливі «зовнішньо-*подієві*» підтексти (не помічаючи, що природно є й протилежна форма з протилежними засобами).

Що ж до Чехова, він якраз цим і скористався у своїх п'єсах (і в цьому його «єретичність», незвичність його поетики). Тобто Чехов використав цю протилежну можливу форму утворення підтекстів та їх фокусування у драматургічному творі – за допомогою не «геройних» підтекстів, а, навпаки, суто «обставинних» підтекстів, що героями не помічаються, їм невідомі.

Якщо детальніше, ця можливість у тім, що чехівські підтексти «працюють» не в межах так званої «*геройної* образної системи твору», здавна традиційної, а поза-геройною атмосферою і свідомістю, про що ми раніше й останнім часом неодноразово писали [12]. У Чехова підтексти «працюють» (сфокусовані), навпаки, безпосередньо на його власні, *авторські погляди й підходи* – минаючи свідомість усіх героїв п'єси, навіть порівняно позитивних.

Тобто у Чехова-драматурга, починаючи з першої його «великої» п'єси, справу маємо з необхідністю прочитувати не тільки *геройні* сюжетні лінії (їх стільки, скільки є персонажів у п'єсі), але насамперед зміст суто *авторської, ліричної,* «*підводної*» і до того ж *головної сюжетної лінії.* Саме вона, повторимо, і є головною в «образній системі п'єси», яка через це за суттю є не геройною, а, навпаки, «*обставинною* образною системою» (з домінантою у такій п'єсі зіткнення поза-геройних, тобто обставинних «сил», фактів).

Для часів Чехова саме таке сприйняття п'єс було зовсім незвичним, несподіваним, і першими це помітили М. Горький, пізній Л. Толстой, а ще пізніше Луначарський, Шоу, Брехт, Пристлі.

Додаткова несподіваність в тім, що така «підводна течія» не є у Чехова *психологічною* за змістом. Вона ***світоглядна***. На відміну від психологічної, вона легко переказується, і переказ носить переважно *над-геройний* характер. Механізм усвідомлення – це узагальнення внутрішнього змісту сцен, картин в межах певного акту і засвоєння зв'язку (течії) «підтекстів» від акту до акту.

Звернімося безпосередньо до руху «підтекстів» першої п'єси Чехова, до їх плину, тобто до самої «підводної течії», її світоглядного змісту, майже або й цілком невідомого трагікомічним персонажам.

У кращому разі ідеї «Безбатьківщини» висловлюють так: «Уся п'єса сповнена сперечаннями про життя… Головні сперечання – між поколіннями батьків і дітей, які протиставлені одне одному, усі нездатні порозумітися і ворогують. Діти отримали у спадок країну, де все бродить, і вони є виразниками загальної невизначеності» [11, с. 14].

Усе це, однак, стосується *лише* ***першого акту*** *п'єси* – найпростішого, де знайомі та родичі (на чисто зовнішньому рівні сюжету) збираються у будинку Войніцевих, аби разом провести увесь день. Чуємо, звичайно, розмови про буденне життя, життєві умови.

Але за допомогою численних зіткнень самих по собі обставинних фактів (ці зіткнення розраховані на сприймання й розуміння саме з боку читача й глядача) показані риси, властивості, прикмети *духовного життя провінції*, її різних соціальних груп.

Типові риси *провінційного життя* є такими: спочатку герої кажуть: «Скучненько», «Тоска, делать нечего, хандра… Что и делать, не знаю», потім до подібних *узагальнень* кличуть вже самі факти та їх зіткнення: спочатку глядач бачить *хвилинні зацікавлення*; те, що *нема порозуміння* («Вы это за пульсом (руку мою трогаете)? – Нет… Я чмокнуть…»), має місце *холодна галантність з ницою чуттєвістю* («В вашу руку целуешь, как в подушечку… Даже еще раз поцелую»); потім – *бажання вбити якось час від байдикування* («В шахматы, что ли (сыграть)? – Давайте»); *пияцтво* («повар… изволил нализаться и теперь без ног»);

суто гастрономічні зацікавлення (окраса розмов про їжу); потім *хамство*, *егоїзм*, *чисте свинство* («Забрался в мою комнату и не спросясь съел полпирога!.. Свинство, голубчик!»). Далі – у тому ж дусі: обмежена, тупа самовдоволеність; дурні жарти; легковажне ставлення до кохання; пустотливе жеманство; адюльтерство; невігластво; глузливе ставлення до справи, до науки; люди не бачать життєвого шляху; нічого не цінують, над усім насміхаються; глузують один над одним. Так поступово стає ясно: перед нами відверта *картина* ***бездуховності й примітивізму*** *провінційного життя*, де панують вузький, обмежений світогляд, контрастують й уживаються високе з вузьким, глибоке з формальним, несприятливість з примиренством, а взагалі – «неопределенность… современного состояния общества», як звучить під кінець у цьому ж, першому акті.

Завершується 1-й акт «підводною *зав'язкою*» – численними питаннями з боку різних «героїв»: «Объясни мне, пожалуйста, что это значит?…Не понимаю этого (життєвого – *В.У.*) подарка!.. – Я сам не совсем понимаю…» Це все металогічні, інакомовні питання, а їхній дійсний смисл – *щ о означають усі ці ненормальності духовного життя усіх героїв, які однаково бідкаються.* Тобто – *ч о м у мають місце усі духовні ненормальності сучасного життя?*

Другий акт «підводно» відповідає на ці питання. Складається він з **двох** великих картин.

Зовнішня дія тут теж проста, невибаглива – це всього лише відпочинок «героїв» по обіді, чекання ними обіцяного феєрверку.

«Підводна» ж тема **1-ї картини 2-го акту** заявлена авторською ремаркою шляхом зіткнення таких яскравих фактів: «Сад. На первом плане цветник… *В центре* цветника статуя. *На голове статуи п л о ш к а*». Отже, підтекст свідчить – у цьому акті будемо свідками *недолугого поєднання несумісного в діях і поглядах персонажів*.

Коли знову зупинятися лише на позагеройних «підводних» *висновках* акту, в ньому *узагальнено* бачимо:

– є у людей розуміння зла, яке несе однополярне накопичення багатства; є й незнання того, як розумно багатством користуватися (1–2 яви);

– бачимо небажання критично ставитись до себе і надто палке бажання повчати інших (3 ява).

Далі одне за одним послідовно перед нами висвітлюється таке:

– дике уявлення: «Честный, значит, дурак»;

– принциповість на словах – безпринципність у справах;

– незадоволення життям при незнанні виходу з цього;

– наявність характеру й здібностей при одночасних зовсім неадекватних спрямуваннях;

– при наявності розуму – дурні вчинки; ще далі – розум має місце поряд з безсиллям; незадоволення життям є поряд із пиятством;

– *а* ***навколо*** панують наклепи, брехня, насильство, насолода ницістю, легковажність поглядів, руйнація родинних зв'язків.

А на завершення цієї картини видно, що сподівання горе-героїв на «краще життя» є м а р н и м и.

Друга картина 2-го акту «підводно» відповідає на питання: «*Чому це сталося?*» Тобто видно *причини*, витоки трагедійно-водевільних *світоглядних* суперечностей.

Першим тут є той факт, що колись (у «батьків») мало місце загравання з народом, яке вилилося у так зване «культурництво».

Далі конкретні факти викликають узагальнену думку про відсторонення, здавалось би, розумних людей від потреб реального життя, їхні обмеження лише власними потребами.

Ще далі – нерозуміння того, що народ, виявляючи почуття гідності, тягнеться до незалежності, до свободи.

Бачимо також (з того, *як саме* Саша, героїня п'єси, читає в цьому акті суто певний текст у книзі) бачимо нерозуміння того, що (як сказано у тексті, що вона читає) «пора, наконец, возвестить о великих, вечных идеалах человечества, о тех бессмертных принципах свободы..., которым мы изменили, к несчастью» [14, с. 94]. Прочитала це Саша і каже: «Что это значит? (Думает.) Не понимаю…Отчего это не пишут так, чтоб всем понятно было? Далее…»

До речі, саме *прочитані й незрозумілі* для Саші *слова пояснюють зміст* ***назви*** *п'єси – «Безбатьківщина»*: тобто йдеться про зраду, **відмежування** дітей від *ідеалів своїх бать-*

ків, про **відсторонення** дітей (наступних поколінь) від *відомих з минулого ідеалів, що мають загальнолюдську цінність*.

Третій акт п'єси, кульмінаційний, «підводно» змушує зрозуміти, що ж заважає усім горе-героям «прокинутись», аби «врятуватися» від свого жахливого, згубного способу життя.

До цього кличуть (вказуючи на тему цього акта) вже перші слова акту: «Проснись!», «Вставай!», «Изволь подняться!», «*Чем кончатся эти твои выходки*? *Подумай..., пока еще не поздно*!» [14, с. 122].

А далі – якщо звичайно узагальнювати конкретні сцени, факти, тобто сприймати конкретику «підводно» – видно *нездатність* горе-героїв відповісти на ці «запити часу» через такі у них світоглядні й психічні причини:

– заважає самоїдство, критиканство без міри,

– заважає відсутність рішучості,

– немає знання об'єктивних законів життя.

– тут і розуміння перспектив лише, на жаль, у «рожевому» кольорі.

– є й патологічні «союзи» любові зі зрадою, підлоти з благородством, садистської відвертості із запевненнями у любові і повазі. Тобто *все змішалося у цьому світі*, – напрошується загальний висновок.

Разом із цим акт містить і *позитивні думки*: що потрібно робити, з яких світоглядних цінностей починати, які ідеали не слід втрачати.

Четверта дія – заключна. Тут маємо розв'язку «підводної дії». Знайомі вже поетичні засоби підказують:

ось до яких духовних крайностей зрештою можна дійти, до якого *світоглядного дикунства* можна занепасти через такі, показані вище загальні життєві обставини й риси.

Здавалось би, далі нікуди, однак… – наступні кроки цієї дії показують:

– у 1-й та 2-й явах видно, що без надії на щастя, без віри люди починають жити неймовірними ілюзіями;

– у 3-й яві – байдужість до близьких, до оточення; з'являється ксенофобія (страх перед невідомим), видно й злорадство одних нещасних з приводу передчасної смерті інших;

– далі вбачаємо байдужість до власної долі, цілковитий песимізм типу «*Не следует на этом свете доверять врагам, а заодно уж с ними и друзьям*!»;

– далі стаємо свідками захопленої, п'янкої вибудови химерних «*повітряних світоглядних замків*».

І все це – поряд із *постійною зневагою до очевидної реальності*.

У наступних явах (загалом їх 13; можливо, не дарма тут маємо «чортову дюжину») продовжується нашарування духовних, світоглядних *крайностей*:

– тут (*якщо продовжувати узагальнювати* конкретний зміст конкретних картин і фактів) є втрата здорового глузду через засліплення нещастям;

– тут є свідчення бізнесової бездуховності, відкидання усіх людських цінностей і почуттів заради власної тимчасової наживи;

– є занадто пізні жалоби, пізні розкаяння, пізні сплески совісті;

– є отруєння; є численний калейдоскоп страждань буквально усіх героїв (сприймати це як *мелодраму* немає ніяких підстав).

– *і разом з тим чути такі важливі житейські висновки*: «Подло играть людьми! Они такие же живые существа, как и вы!», або «Пышными речами не искупить вины», або «*Где же л ю д и ?.. Кто же поймет*?..» Або є й таке вкрай важливе для розуміння світоглядних причин: «*В с е виноваты! У всех есть страсти, у всех нет сил*…»;

– ***а внаслідок*** – останній значний факт у цьому останньому акті:

– ***вбивство***, яке виглядає звичайним «випадком», а не «подією», адже воно нічого не змінює, нікому, навіть убивці нездатне принести полегшення і нікого не рятує. Воно лише свідчить, як каже один з «героїв», що «***Жизнь – копейка!***».

Нарешті, як висновок, звучить загальне питання усієї п'єси – а воно дійсно звучить, бо висловлене одним із горе-героїв: «***Ч т о д е л а т ь?..***»

Є тут і відповідь – інакомовна, металогічна – яку одразу й чуємо від одного з героїв: «***Хоронить мертвых и п о ч и н я т ь живых!***» [14, с. 179].

Якщо цю думку розгорнути, вона зведеться до того, що на базі «*безбатьківщини*» («*безотцовщины*»), тобто з абсолютним і зверхнім відривом від кращих надбань минулого – замість того, щоб кращі надбання минулого далі поглиблювати, розвивати – замість цього *на базі примітивних, химерних, вузеньких, згубних поглядів на життя* – **так жити далі вже неможливо**. Таке життя є *трагікомічним*, і воно неодмінно вбиває духовно і фізично буквально усіх. А «***починять живых***» потрібно насамперед з боку їх *світогляду*, в напрямку його, звісно, і поглиблення, і підвищення, і розширення на базі не інакше, як *об'єктивності* і тим самим *природності*.

Про усе це Чехов і згадував у листах як в період написання й остаточної правки «Безбатьківщини» (1877–1881), так і дещо пізніше (1881–1883).

Саме у цей час він заглиблюється у філософію, теорію пізнання, наукову методологію (зокрема, згадує у листах до своїх братів, що занурився у твори й погляди Гете, погляди й наукові методи Декарта, Гегеля, шліфує свій власний *науковий метод*), кличе старшого брата Олександра разом займатися досить важливою науковою темою: «Не хочешь ли войти в компанию?.. науками позаниматься? Я разрабатываю теперь и дальше разрабатывать буду (далі йдуть у нього на 3 стор. листа до брата наукові факти з медицини і власні міркування щодо обраних наукових проблем, важливих досі. – *В.У.*)… І додає при цьому: «Не стесняйся малознанием: мелкие сведения найдем у добрых людей, а *суть науки* ты знаешь, *метод научный* ты усвоил себе, а больше ничего и не нужно». А трохи згодом наставляє свого старшого брата, що тому треба порадити брату Миколаю: «Если бы вместо того, чтобы слезоточить, ты потолковал с ним о его живописи… Ты знаешь, как можно влиять на него… Подчеркни ты, сильный, образованный, развитой, то, *что жизненно, что вечно, что действует не на мелкое чувство, а на истинно человеческое чувство*».

І додає, звертаючись до брата (який теж писав художні твори), додає про можливість використання у своїх творах не традиційної, звичної «*геройної* системи» і відвертої *суб'єктивності* (авторської) у самому тексті, а «системи *обставинної*»: «Отречься от благоприобретенной *субъективности* легко, как пить дать… Стоит… выбрасывать себя за борт всюду, не совать себя в *герои своего романа*… *Субъективность* ужасная вещь. Она нехороша уже и тем, что выдает бедного автора с руками и ногами» [15, с. 54–55].

У цих словах А.П. Чехова чітко видно *протилежний* (і досі незвичний, на жаль, для сприйняття) поетичний засіб втілення автором своїх думок і позицій у своєму тексті – через *спеціальне зіткнення певних образних фактів: від окремих слів, висловів до епізодів і навіть цілих словесних картин* (детальніше про це див.: [13, с. 25–34] та ін.). Мова тут про той поетичний засіб як основний у творі, який А.П. Чехов використав у трагікомедії «Безбатьківщина».

Отже, зміст та ідеї вже першої великої п'єси Чехова «Безбатьківщина» мають, як бачимо, цілком самостійне й важливе значення – і не лише для сучасників автора, а й для усіх нас також.

Зміст, ідеї цієї п'єси не розчинилися, як про них писали, у змісті, ідеях, подіях і фрагментах, образах героїв наступних великих чехівських п'єс. Вони не підміняють першої п'єси, вони за аспектами далі розвивають і поглиблюють «підводні» ідеї цієї першої його п'єси.

Тому *трагікомедія* «Безбатьківщина» дійсно і цілковито є *першою п'єсою чехівського циклу великих новаторських п'єс* із дійсно й досі «єретичною» за змістом і формою «підводною течією».

Отже, у с і великі чехівські п'єси з різних боків відповідають на одні й ті самі докорінні питання як чехівського, так і власне нашого часу: чому ми усі погано живемо; чому так, як живемо, жити не є природним; що треба, аби жити краще духовно, фізично, матеріально; яким саме насамперед має бути новий, якісніший і дійсно природно-реальний світогляд у людей; *без чого насамперед* продовжує гинути, а завтра може й остаточно загинути все те, чим усі ми вкрай занепокоєні – матеріальне благополуччя людини, людей в країні, країнах, на континентах, на Планеті в цілому.

«Підводна течія» сюжету трагікомедії А.П. Чехова «Безбатьківщина» заслуговує на детальну увагу і детальне подальше дослідження й засвоєння. В ній дуже багато актуального, повчального і з боку змісту, ідей, і з боку незвичної й досі, дійсно «єретично-геніальної» драматургічної поетики.

Список використаних джерел

1. Бердников Г.П. Чехов-драматург, 3 изд., дораб. и доп. / Г.П. Бердников. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.

2. Бердников Г.П. Избранные работы: в 2 т. Т. 2 / Г.П. Бердников. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.

3. Громов М.П. Первая пьеса Чехова / М.П. Громов // Литературный музей А.П. Чехова: Сборник статей и материалов. Вып. 3. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. Ун-та, 1963. – 229 с.

4. Ермилов В.В. Избр. работы: в 3 т. Т. 3 / В.В. Ермилов. – М.: ГИХЛ, 1956. – 566 с.

5. История русской литературы XIX века (Вторая половина) / под ред. проф. Н.Н. Скатова. – 2-е изд., доработанное. – М.: Просвещение, 1991. – 511 с.; Кулешов В.И. История русской литературы XIX века / В.И. Кулешов. – М.: Фонд «Мир»; Академический проект, 2005. – 800 с.

6. Малюгин Л.А. Чехов начинается с «Иванова» / Л.А. Малюгин // Вопросы литературы. – 1961. – № 5. – С. 94–108.

7. Осух Т. «Платонов» А.П. Чехова в Польше / Тадеуш Осух, Гражина Лисовска // Вісник Дніпропетровського університету економіки та права імені Альфреда Нобеля. – Серія: Філологічні науки. – № 1. – 2011. – С. 74–79.

8. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам…»: Пьесы и водевили Чехова / З.С. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 298 с.

9. Сливовский Р. Польская инсценировка «Пьесы без названия» («Платонов») А.П. Чехова / Рэне Сливовский // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 384–392.

10. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.И. Сухих. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – 278 с.

11. Тархова Н. Русская драматургия на пути к Чехову / Н. Тархова // От Некрасова до Чехова. – М.: Правда, 1984. – С. 3–23. – 560 с.

12. Удалов В. Поэтика драматургии А.П. Чехова: (образно-конфликтная система) / В. Удалов. – Луцк: 1993. – 262 с.; Удалов В. Два типа «образных систем» в мировой литературе / В. Удалов. – Луцк: ВАД, 2006. – 76 с.; Удалов В.Л. Типологія *образів* в літературознавстві та літературі / Цілісно-системний рівень. Тематичний словник-довідник / В. Удалов, Т. Полежаева. – К.; Луцьк: ВАД, 2012. – 36 с.; *Конфлікт і колізія* в літературознавстві та літературі / Цілісно-системний рівень. Тематичний словник-довідник. – К.; Луцьк: ВАД, 2012. – 40 с.; *Сюжет і фабула* в літературознавстві та літературі / Цілісно-системний рівень. Тематичний словник-довідник. – К.; Луцьк: ВАД, 2012. – 40 с.; *Жанри* в літературознавстві та літературі / Цілісно-системний рівень. Тематичний словник-довідник. – К.; Луцьк: ВАД, 2012. – 32 с.; Рівні розвитку науки та сучасний «перехідний період» / науковий посібник. – К.; Луцьк: ВАД, 2014. – 48 с.; Методологічне та світоглядне роздоріжжя: стан, пошуки, знахідки, об'єктивно-перспективний вихід / монографія. – К.; Луцьк: ВАД, 2014. – 76 с.

13. Удалов В.Л. Ранний А.П. Чехов-драматург: целостно-системное прочтение / В.Л. Удалов. – К.; Луцк: ВАД, 2013. – 140 с.

14. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч., т. 11 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1978. – 446 с.

15. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма, т. 2 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1975. – 583 с.

Статья обращает внимание на наличие в первой «большой» трагикомедии А.П. Чехова «Безотцовщина» (1877–1881) следующих неожиданных поэтических особенностей: «еретической» образной системы (обстоятельственной), «подводного течения», «подводных идей», актуальных и для нашего времени.

Ключевые слова: чеховская пьеса, драматургия, литературоведение, поэтика, «еретическая» образная система, «подводное течение», целостно-системный метод.

Article pays attention to availability in A.P. Chehov's first «big» tragicomedy «Unfatheredness» (1877–1881) following unexpected poetic features: «heretical» imagery system (adverbial), «undercurrent», «underwater ideas», that are relevant for our time.

Key words: the Chekhovian play, dramatic art, literary criticism, poetics, «heretical» figurative system, «undercurrent», a is complete-system method.

Одержано 5.11.2014.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ТА ІСТОРИКО-АРХІВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 502.3

Ш. АБДУЛЛАЕВА,
научный сотрудник Института рукописей имени М. Физули
(Баку, Азербайджан)

ИСМАИЛ БЕК НАКАМ В РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКАХ

Хотя в некоторых художественно-исторических источниках упоминались имя и врожденный талант Накама, который жил и творил в XIX в. (1839–1908), сведения о жизни и творчестве поэта, сеида, имама, мирзы, учителя, оратора, каллиграфа и ученого, полученные из дошедших до наших дней источников, носят неточный характер, отчасти и по причине отсутствия исследовательских работ. Любой источник, в котором упоминается об Исмаиле беке Накаме, очень важен.

Ключевые слова: Исмаил бек Накам, рукописные источники, азербайджанская литература.

Были использованы произведения и рукописи авторов, перечень которых представлен в нижеследующем списке:

1) а) Абдульмабуд Бехджат «Накам», в журнале «Бильги»; б) Халисегаризаде Абдульгани Нухеви «Газихане девтери»; 2) Рукопись «Хадиси-летиф» M-58/11561; 3) Абдуррахман Абдуллаев «Накам»; 4) Алиаббас Музниб, «Накам», избранное; 5) Хузни Гаджи Салех Ибн Гаджи Баба эфенди Нухеви (Муншаат); 6) газета «Зияи-Гафгазие», 1883 г., № 11, 17, 23; 7) Салман Мумтаз, архив 38, «Мушаире» Q-23/442; 8) Рукопись B-1858/3483 /11919; 9) Рукопись M-292/2939, Мухаммед Паша Ибн Али Аскер Афшар (Гюльчин); 10) Рукопись B-4175/5800/22762; 11) Рукопись B-1116/6050; 12) Рукопись D-831/24084 «Нотариус дефтери»; 13) Рукопись A-1206/10953, сборник; Е. Демирчизаде «Фераиз».

1) Первые сведения о Накаме были представлены Абдульмабудом Бехджаты в статье «Накам», опубликованной в журнале «Бильги» в 1924 г. В своей статье Бехджат отмечает, что у Седреддин бека было два сына. Обратим внимание на его замечание о дате рождения: «В общем списке дата рождения записана 1845-м годом», в то время как он лично отмечал, что в 1904 г. ему было 75 лет [4, с. 9]. Обратим внимание на следующее его высказывание: «Под именем Фани осталась лишь одна газель, остальные были утеряны». Дата рождения и смерти Накама были отмечены как 1829–1906 г. [4, с. 9]. Изречения, отмеченные в указанном источнике, способствовали расхождению во мнениях, литературоведами были указаны различные даты рождения.

На восьмой странице своей статьи Бехджат выдвигает мнение, что псевдоним «Фани» связан с отцом Накама. Некоторые мнения Е. Бехджати не соответствовали фактам, выявленным в ходе исследования. (Основываемся на рукописи Накама в сборнике «Билги» FR-186, инвентарь – 1971). Подробное изложение данных предположений указывается ниже. Вместе с тем в статье имеются интересные сведения о Накаме. Имеется несколько газелей и мухаммас [4, с. 8–11].

2) Известный ученый, педагог и книговед XIX в. Халисегаризаде Абдульгани Эфенди определенный период времени работал главным гази города Шеки (1863). Определенные факты, выявленные во время исследования в изданной в 2008 году «Газыхана девтери», связаны с семьей Накама [11, с. 14–81]. Исторические факты, приведенные ниже, в свою

© *Ш. Абдуллаева, 2014*

очередь, дополнительно способствуют описанию исторической личности XIX в.: Назенин ханым, дочь Ахмед-аги, сына Гаджи Садраддин-бека (выходившая замуж в 1297 г. по хиджру / 1880 по христианскому летоисчислению); поверенный – брат Юсиф-бек Ахмед-бек оглы; женится: Джавад-бек, сын поручика Алешреф-бека Амирханова; Поверенный – Теймур Гаджи Ягуб оглы. Махр и приданое: 600 рублей, рулон шалевой ткани, особняк, 20 золотников золота [11, с. 81]. Очевидно, что эти факты и сведения, выявленные из записей о смерти, рождении и браке, были привлечены во время исследования жизни автора.

3) Рукопись под шифром М-58/11561, 1-я часть произведения «Хедиси-летиф» (1323 год по хиджру / 1905 год по христианскому летоисчислению). 2-я часть произведения «Дивани-Накам» (1307 год по хиджру / 1889 год по христианскому летоисчислению). Слово *хадис* означает повествование, событие, сведение; слово *летиф* – красивый, сладкий. К сожалению, мнения, высказанные об этом произведении, ошибочны (книга преподносилась как забавные анекдоты). Писарем книги является Сулейман ибн Альхадж Альмухиббу Билал ефенди ен-Нухеви. В книге датой рождения Накама указан 1839 год.

Выражение «*кунузи-гейби*» в этой книге из Дибаче произведения «Дивани-Накам» на странице 23, 4[b]. Основываясь на данной строке, А. Музниб отметил, что произведение «Лятифнаме» было утеряно. Следует отметить, что К. Адыширинов в своих статьях о Накаме «представлял его как богатейшего поэта, выступая против несправедливости по отношению к Накаму, выдвинул свое мнение и доказал, что поэт никак не уступает своему учителю Физули».

Ошибочны сведения из некоторых источников в статье К. Адыширинова «Исследование художественного наследия И.Б. Накама и история издания его призведений» о Накаме [2, с. 48]. Б. Ахундов в своей статье «Накам», опубликованной в 1965 г. в Шеки в газете «Ленин байрагы» («Ленинский флаг»), высказывался об этом следующим образом: «Поэт, который последние годы жизни занимался литературными изысканиями, по состоянию здоровья не смог закончить свое предположительно последнее произведение «Летифнаме» и сжег его» [3, с. 48].

Сведения из этих источников критиками и литературоведами использовались неточно, считаем, что критики-недоброжелатели, отмечавшие «религиозные мотивы» в его газелях, пытались опорочить поэта. В ходе ознакомления с произведением становится ясно, что причина его поездок в живописные места заключалась в желании еще ближе ознакомится с благосостоянием народа:

Gəhi Badi Kubə, gahi Lənkəran,
Gəhi şəhri Tiflis, şəhri İrəvan.
Qarabağ ki, gövhərin gah Qarsı,
Gəhi şəhri Gəncə, gəhi şəhri Şirvan [23, с. 6].

4) В своей статье «Накам» Абдурахман Абдуллаев отметил 1841–1906 гг. как даты рождения и смерти поэта. А. Абдуллаев повторил точку зрения об этом Ф. Кочерли, А. Музниба. Он перечислил произведения поэта, а произведение «Летифнаме» недостоверно отметил под названием «Стихи», кроме того, отметил наличие произведения под названием «Дорд эфенди» («Четыре эфенди»), но представил его под названием «Руханилерин тенгиди» («Критика духовников»). В действительности же это произведение Накама является его касиде под названием «Ниязнаме», выявленное во время исследования. А произведение «Лейли и Меджнун» должно было быть отмечено, как «Меджнун и Лейли». А. Абдуллаев отмечал, что Накам и С.А. Ширвани были очень близки, представив отрывки из стихотворений указанных авторов.

Некоторые сведения, данные А. Абдуллаевым, неточны [1, с. 1–4]. В информации о Накаме он пишет: «Земли, оставшиеся от дедушки, он безвозмездно раздал крестьянам» [1, с. 1], это утверждение безосновательно. Об этом в произведении «Меджнун и Лейли», опубликованном Е. Пириевым в книге «Хатимеи-китаб», имеется более четкая информация [29, с. 188].

5) В 1928 г. в книге А. Музниба «Сечме парчалар» после заголовка «Идареден» дана его статья литературно-критического содержания под названием «Накам». Музниб указал датой рождения и смерти Накама 1829–1906 гг. [22]. Были приведены цитаты из газелей, а

также примеры незире, написанных на газели Физули, Хафиза и Наби. Он отметил, что произведение «Гянджинеи-адаб» состоит из 12 статей, и что автор был исключительно рифмачом. Рукопись под шифром В-2708/7595 переписал своим почерком черным карандашом. В этой рукописи он так высказывается о Накаме: «Накам полностью подражает Физули» [26, с. 10–12]. Но это высказывание нуждается в разъяснении которое дается в последующем. Также отмечается, что «произведения «Дивани-Накам» и «Хаялати-перишан» состоят из газелей, терджи-бендов, терки-бендов, в общем, в их разделении нет никакого смысла» [22, с. 11], в действительности же разница в их последовательности есть, и это выражение не может считаться верным, так как газели в начале дивана являются первым сочинением поэта. Автор написал ряд газелей, восхваляющих Аллаха, немного отличного содержания и мысли; рассматривая проблему с иной призмы, он с большим мастерством и точностью использовал некоторые выражения и поэтические фигуры, которые ранее использовались его предшественниками – поэтами, и которые считались уже стереотипами, шаблонами. Тем самым придав этим выражениям совершенно новые оттенки, автор усиливает эмоциональное состояние читателя, еще больше очаровывает его.

Второй диван включает стихотворения поэта из джунгов, газели, отображающие его печаль, здесь также говорится о местах, где он жил, и которые превратились в руины из-за пренебрежительного отношения людей. По последовательности букв 32 газели заканчиваются буквой «з», 12 газелей – буквой «н», 39 – буквой «с», 30 – буквой «г» и т. д. В строке из «Дибаче» произведения «Дивани-Накам» Накама отмечена дата 1299 год:

Lisani-qeybdən güş eylədim «Dürri-künüzi-qeyb» [33, 4^{b}].

Эта дата имеется и на страницах рукописей под шифрами М-39/2645, В-1599/7601, М-58/ 11561, но в других списках не прослеживается. В действительности же при подсчете выявляется дата написания произведения. Основываясь на этой строке, А. Музниб, утверждавший отсутствие произведения «Летифнаме», здесь указывает даты жизни и смерти поэта – 1829–1906 гг., помимо этого, имеются как ошибочные, так и точные сведения. Книга А. Музниба, посвященная Хуршидбану Натаван, была переиздана доктором наук Пашой Керимовым в 2012 г.

Эта книга была издана в 1928, 1938, 1956, 1981, 1984, 2004 и 2012 гг., но в первом издании 1928 г. не был указан автор, и по неизвестным причинам позже усовершенствованный вариант произведения так и не вышел в свет. Ответить на этот вопрос сложно. На страницах среди незире Натаван имеются и незире Накама: 92, 96, 101, 103, 105, 113, 114 [21, с. 5].

6) «Маджмауль-муншаат», напечатанный Хузни Салехом ибн Гаджи Бабой, является сборником писем к разным личностям. Рукопись под шифром В-1283/2906, В-1524/10512 является муншаатом Хузни эфенди. Хузни был одним из близких друзей Накама. В последнем ряду письма и в 10-, 16-ой строках повторяется одна и та же фраза: «Меджлис “Малфуне-седа” солидарен с вами, письмо, адресованное уважаемому и сердечному господину Накаму». Приводятся две газели, написанные почерком Габибуллы Самедзаде. В конце рукописи даются сведения из переписки автора, из писем, адресованных меджлису под председательством И. Накама, между Ага Сулейман Талиб Нухулу, Асхаб Керем, Молла Абдулгафур эфенди Гутгашини, Абдулсамед эфенди и Сабиг Алзакире, наместнику города Тифлиса, в Ведомство по делам религии, муфтию, господину Ахмеду эфенди Нухави, Мирза Рагим беку из Карабаха, Тусе Атхар Кемине из Агдаша, аге Абдульрахман Альнухеви, Мехралы Мерджани и Юсифу Ленберани, Молле гаджи Балемие и др.

7) Когда читаем письма И. Накама, под которыми стоит подпись Исми Садраддинбеков, опубликованные в 1883 г. в газете «Зияи-Кавказие» [35, с. 3–4], то ясно видим бескорыстное служение поэта народу через призму современных ему общественно-политических и литературных событий, он пишет о повседневной жизни и быте народа, мучениях, которые им приходилось переживать из-за безответственной политики правительства, он размышлял о путях спасения народа от неграмотности, от неведения, о необходимости усиления просвещения и т. д. Отметим, что Накам работал в газеты «Зия». В этих выступлениях ясно прослеживается смелость Накама, несмотря на преследования поэта со стороны правительства. Известно, что Накам в 1890 г. был вынужден продать свой дом и жить в съем-

ной квартире. В публицистике поэта мы видим любовь Накама к народу, в целом спасение будущего он видел в науке и просвещении. Он писал: «Нужно дать стимул ученым, чем больше ученых будут заниматься образованием, дети не останутся необразованными, неграмотными и постараются приобрести книги и тетради по мере своей возможности. Пусть исламский народ развивается этим путем, если каждый подтвердит свои убеждения в науке, если народ будет далек от взяток и запретов, и будет направлен на верный путь, если будут достойные для ученого минбары и наставления, то желанный мир будет достигнут и ислам останется навсегда» [35, с. 4].

В 1883 году в 17-м номере газеты «Зияи-Кавказие» [35, с. 4] привлекает внимание обращение Накама к народу: «Армянский род, поняв вышеупомянутые цели, пропагандирует в своих газетах свой язык и обучение на этом языке, они переводят книги и продают их за бесценок, а мы, мусульмане, говорим так: «мы тоже сможем защитить и воплотить в жизнь это полезное дело» и приводим такую поговорку: «излишний шум – это головоломка, а мельница все равно не остановится», то есть «говорить что-то бессмысленно». Все вышесказанное демонстрирует революционную направленность и новаторство поэта.

Здесь же, в ответ на мысли господина Велибекова Накам пишет: «Я не хотел, чтобы хадисы не печатались в газете, потому что во многих местах переходят из рук в руки и уничтожаются, но я вынужден сделать это». В сборнике Накама [27, с. 384b] под шифром B-8007/11888 есть такие строки: 1. Свадьбы, бракосочетания, дни рождения, поминки. 2. Праздничная стена, украшенная цветами. 3. Суры из Корана написаны на этих праздничных стенах.

Хотя эти слова нам до конца и непонятны, здесь прослеживается связь происходящих общественных событий с деятельностью Накама, и это имеет очень большое значение.

3. В 1907 г. на второй странице газеты (1220) [2] «Хаят» под № 85, вышла публикация под названием «Скрытая пресса и неизбежные обстоятельства», подписанная именем Исмаил бек Гусейнбеков, но, вероятнее всего, эта статья написана Накамом. Учитывая схожесть статьи, напечатанной в 17-м номере газеты «Зияи-Кавказие», со статьей, напечатанной в 23-м номере, с уверенностью можно сказать, что это мысли Накама, его стиль, его слог и выражения. Он пишет: «… иметь в руках четки – это еще не поклонение богу, следуй истине, прояви свои старания в достижении своих целей», «наших земель с трудом хватает нам самим, если отдать русским переселенцам земли наших дедов, мы останемся ни с чем. Известно, что человек в суде не должен скупиться» [34, с. 3–2]. Обратим внимание на строки из статьи «Из Нухи», напечатанной в газете «Хаят»: «Для того, чтобы не было необходимости обращаться в суд с жалобой, земли должны быть разделены и копии этого плана должны быть розданы владельцам и переданы в суд».

Поэт не остается безразличным к проблемам своего народа и царящему беззаконию. Он высказывает вышеупомянутые мысли под именем Гусейнбекова [34, с. 4]. Под этой статьей, напечатанной в 1907 г. в 84-м номере газеты «Хаят» DM-1220 [2], стоит подпись «Баку, ул. Николаевская. Дом Г.З. Тагиева».

Схожие мысли прослеживаются в связи с экспроприацией земель, принадлежащих Накаму. Несмотря на то, что Накам и его отец Дервиш Гаджи Мухаммед ага много сделали в благотворительных целях (как и дед) для своего народа, земли, принадлежащие его деду, были захвачены сельским старшиной Пириевым. В ответ на это Накам напечатал такие строки из поэмы «Лейли и Меджнун»:

Мои законные владения получены от отца, от предков.
Без всякой причины присвоил себе сельский старшина,
Что меня безгранично опечалило [29, с. 188].

В рукописи под шифром B-8007/11888 [27, с. 385] имеется заметка переписчика: «Царское правительство разделило земли от земель беков, некоторые земли, которые принадлежали бекам, они забирали у них. В том числе несколько домов в деревне, которые оставили Накаму его дед и отец, были отобраны у него. Многие его близкие, знакомые и любимые родственники умерли от болезни, и его молодой самый любимый племянник». В своей другой статье в газете «Хаят» Накам поднял три главных вопроса в деле улучшения жизни народа: 1. Создать судейскую группу, состоящую из аксакалов (старейшин): если

кто-нибудь украдет животное или собственность, которая принадлежит другому, эти судьи обязаны найти вора и наказать его. Сельские старейшины не должны в это вмешиваться, так как они сами не достойны доверия. Но пристав должен помогать аксакалам. 2. Построить медресе. 3. Необходимо приветствовать любую тягу к знаниям, повышению образованности и к различным новшествам; люди, которые грабят свой народ, не имеют будущего. Поэт в своих газелях критикует эпоху.

В каждой своей статье он приводит цитаты из мудрых высказываний своего учителя Шейха Сади, а в статье, напечатанной в газете «Хаят», Накам выдвигает вперед самую важную задачу для жителей деревни Куткашен; развитие «науки и образования», впоследствии он добивается открытия в деревне читальни. Об этом он пишет, что «это даже в голову не приходило жителям Нухи» [34, с. 4]. Идея Накама об открытии читальни была отмечена в газете «Зияи-Кавказие» № 17 на четвертой странице. Обратимся к высказыванию Накама: в письмах есть сведения относительно необходимости открытия типографии для издания учебников, необходимо искать союзников для этих целей и не тратить деньги впустую, а стараться сделать все, что идет на пользу народу, чтобы ликвидировать неграмотность и, чтоб народ вышел, наконец, из темноты невежества.

Судя по исследованиям в книге Г. Мамедли «Имзалар», и в некоторых других книгах, связанных с автографами, имя «Исмаил бек Гусейнов» не было обнаружено.

В личном архиве С. Мумтаза (38/Q-23(442) под шифром 512 хранится сборник стихов «Шекинские поэты», состоящий из 10 страниц. Здесь повествуется о меджлисах, проводимых в Агдаме. На этих меджлисах присутствовали господин Исми бек Нухулу, господин Садраддин эфенди Гекчайлы, господин Габиб эфенди Учгырагы (в некоторых источниках ошибочно написано «Учговаглы» – *А.Ш.*) и господин Гаджи Абдуллах Гейчайлы, житель села Мелек.

Произошла такая история: «Они вместе совершили путешествие в Ленберан и предложили эфенди Гадиру отправится вместе с ними, его друзья обиделись на него и послали ему одно стихотворение. На меджлисе каждый из присутствующих, надев дугообразную шапку (qövsərən papağı), читал бессмысленные памфлеты. На этом меджлисе присутствовали и ученые и муллы. Гаджи Абдуллах обратился к ним: «Разве ученые могут пустословить, если ученые будут подтрунивать над кем-то, то на их меджлис соберутся ангелы» [19, с. 6].

Накам, не критикуя Гадир эфенди, говорил, что он, пользуясь своим положением, грабит народ. Затем Гадир эфенди спрашивает, кто кинул в него камень и кто подстрекал этого человека, отсюда становится ясным, что это «Исми бек». Обратим внимание на следующие строки:

Нам приказал делать это Исмаил Ширваншах [19, с. 7].
Ты покинул арабский очаг, и стал подтрунивать над Вейси,
Мы увидим тебя враждующим с ними [19, с. 9].

В следующих строках (в связи с арабским очагом) Накам признается своему другу: это свидетельствует о том, что Накам является потомком Ширваншахов и принадлежит арабскому очагу.

На первом листе рукописи книги «Дивани Накам» под шифром М-39/39/2645 записано автор – Исми бек Нухавили (автор Исми бек по происхождению из Нухеви, Арабский очаг), что подтверждает вышеуказанное выражение [25, с. 1].

Н. Караев в книге «Поэтические меджлисы» отмечает дату рождения и смерти Накама 1842–1906 гг. [12]. Н. Караев в своей книге «Азербайджанские поэтические меджлисы XIX века» пишет: «В 1880 году в медресе, который находится в селе Зейнаддин города Агдама, был организован маленький поэтический меджлис [13, с. 17]. Сведения о том, что Накам был членом этого поэтического меджлиса, Н. Караев помещает в книге «Азербайджанские поэтические меджлисы» [13, с. 149–151]. В рамках меджлиса карабахских поэтов в Шуше преподавали ислам на азербайджанском и русском языках (1862 г.).

«Меджлиси-унс» завоевал известность в городах Кавказа, и в связи с этим Садраддинбеков из Шуши написал стихотворение (это выявил автор данной статьи), и получил на него ответ (Ар-гадим Мирза Рагим Фана 20 октября 1925 г.) [12, с. 151]. Доктор Джа-

вад Хеят в своей книге «Взгляд на азербайджанскую литературу», напечатанную в 1993 г., о «Меджлиси-унс» пишет, что с помощью Натаван ханым Мирза Рагим Фанани возглавлял меджлис в 1872 г. Если обратить внимание на эти даты, то можно предположить, что Накам был членом этого меджлиса [5, с. 164].

Архив 38/386. С. Мумтаз в своей книге «Народные поэты» пишет, что в 1880 г. в медресе, который находится в селе Зейнаддин в Агдаше, был организован небольшой поэтический меджлис, участниками которого были Юсиф эфенди из Вендама, Гадир эфенди из села Бычаглы города Зардаба (С. Мумтаз написал как Пычагчылы – *А.Ш.*), а также Мухаммед Талиб и Мухаммед Закир. Меджлис возглавлял отец А. Мухтара Исмаил Эфендизаде [15, с. 29]. Одним из членов этого меджлиса был Накам. Перечисленные события происходили в меджлисе, который проходил в Агдаме.

С. Мумтаз, архив–38, Q-9 (206), R-7800, 68 с.л. (№ 45). В общей тетради имеется список 440 поэтов. Располагаем сведениями о шекинских поэтах из статьи с заглавием «Псевдонимы, даты смерти, места жительства 483-х поэтов и ашугов, живших в Шеки и его окраинах».

С. Мумтаз, архив-38, Q-9 (206). F-24, 118 л, с.л. 68, в 7 листе № 7 написано Накам Шекили и имеется список азербайджанских поэтов. Исми бек Накам [16]; №321 (№ 5), а в тетради написано Исми бек Шекили [16, с.66]. Адрес: «Ленинград, Ропсинская, дом 23, кв. 17, имеется подпись: Александр Николаевич Самойлович». Написан список азербайджанских поэтов и в пятой общей тетради; в 23-м ряду написано имя Исми бек Накама [16, с. 23].

В архиве С. Мумтаза Q-32 (564) с.л. 127, F-24, в одной тетради, состоящей из стихов, имеется 10 листов. В рукописи были собраны газели Казым Ага Салика из Газаха, Мушкурлю Мустафы, Молла Насеха, М.П. Вагифа, Сулеймана, Шекили Дервиш Мухаммед бека Фани. Написанная в этой тетради газель «Баян олсун» под псевдонимом «Дервиш Мухаммед бек Фани», принадлежит Накаму [18].

В рукописи под шифром В-1858/11919/3483 газель «Баян олсун» написана на [32, с. 29^{а}-^{б}] листах, и состоит из 27 строк.

Рукопись под шифром М-292/2939 принадлежит Мухаммеду Паша ибн Али Аскер Афшару (Гюльчин). В книге имеются рубаи, гита, мусаддасы и газели Молла Амира, Хагани (Сагинаме), Джами, Шовги, Хилали, Хатаи, Муштага, Нами и других. В этой книге отмечены имена таких шахов, как Шах Исмаил чавуш, Шах Тахмасиб чавуш (930), Шах Солтан, Мухаммед (984), Шах Музаффер Аладдин (1313), Мухаммед Шах (1251), Керим хан Занд (1167), Адиль шах (1160) и другие. В книге также отмечены названия мест: Шарур, Бейлаган, Хорасан, Ширван, Дербенд и Азербайджан. В джунге имеется стихотворение Накама, состоящее из 4 строф [8, с. 161], и газели из 4 бейтов [8, с. 171]. В книге отображены состязания Фани, Гасана, Гюльшен, Исмета, Адиля, Андалиба, Тахира, Шах Амир Зана, Махджура, Джами и Камиля на газель с редифом «Джуда» [8, с. 65^{а}–65^{б}]. Кроме того, написаны состязания Унси, Хафиза, Камала, Джами с Алрагимом, Сали и Амир Хосрова на газель «Джан Гетмиш».

В рукописи под шифром В-4175/5800 написаны газели под псевдонимом «Фани», это газели из «Дивана» и «Куллията». 20 газелей и рубаи написаны под именем Накам, 18 газелей под именем Фани. В заключении книги отмечены даты 1896, 1900, 1901, 1902 гг. [17].

В рукописи под шифром В-1116/6050 описаны стихотворение «Бе чешм», написанное под именем Фани, а также состязания Ахли, Мехри, Джами, Хилали, Камала и Фани [31, с. 106^{а}–107^{б}]; на газель с редифом «Джуда» написаны состязания Фани, Адиля, Ахли и Амир Хосрова. Стих Фани состоит из 5 бейтов [31, с. 12^{а}–13^{б}]; кроме этого, в книге написаны рассказы Навваба, Ходжа Насреддина Туси (х.л. 482 г.), Шейха Сади, Насир Хосрова и рассказ Мухаммед Шахина «Терки» и др. [31, с. 106^{а}–107^{б}].

Рукопись под шифром Д-831/24084 является тетрадью «Нотариуса», хранится в Институте рукописей им. М. Физули НАНА. I том этой тетради был составлен К. Шарифовым. II тетрадь охватывает 1889–1908 г. В тетради имеются сведения о Накаме, о датах рождения и смерти, бракосочетания жителей деревни Алмалы, Джалаирли, Дакмадахлы, Карасу, Даглы, Джигярли. В тетради есть почерк Накама. В этой картотеке название «Шеирлер» было ошибочным. На картонной обложке написано о переписчике рукописи «в 1917 году 12 апреля скончался Ахмед Абдуллах оглы» (это сын Абдулгани эфенди). Листы порезаны [28, с. 1].

Рукопись под шифром А-1206/10953 является сборником под названием «Фараиз» А. Демирчизаде (1910). Наряду со стихами известных поэтов в книге также написаны газели с редифом «Душар» Накама Калама Нухеви [6, с. 111[6]]. Переписчик собрал газели с редифом «Душар» турецких и иранских поэтов и переписал в эту книгу. В этой книге нашли свое отражение и газели Начара, Наби, Ал-Закира, Ал-Баги и других.

Известно, что «наши предки воспользовались всеми достижениями, достигнутыми первобытным человеком в области культуры, и создали своеобразное богатейшее культурно-духовное наследие. Об этом свидетельствуют не только памятники, найденные в результате археологических раскопок на территории Азербайджана, но и наследие устной народной и письменной литературы, дошедшие до наших дней» [7, с. 9]. Это видно и по творчеству Накама.

Список использованных источников

1. Абдуллаев А. Накам / А. Абдуллаев. – Шеки: ЦСБ, отдел Информации-библиографии города Шеки, 1989. – 89 с.

2. Адыширинов К. Жизнь и творчество И.Б. Накама: автореф. … дис. канд. филол. наук / К. Адыширинов. – Баку, 2013. – 24 с.

3. Ахундов Б. Накам / Б. Ахундов // Ленинский флаг. – 1965. – 15 марта. – С. 4.

4. Бехджат А. Накям / А. Бехджат // Билги. Сборник. – № 2. – 1924. – Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром DM-553/557. – 13 с.

5. Хеят Д. Взгляд на азербайджанскую литературу / Д. Хеят. – Баку: Эльм, 1993. – 123 с. (на азербайджанском языке).

6. Демирчизаде Азель. Фараиз / Азель Демирчизаде // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром А-1206/10953. – 23 с.

7. Алиев Г. На стыке тысячелетий / Г. Алиев. – Баку: Кызыл Шарг, 2001. – 356 с. (на азербайджанском языке).

8. Афшар Мухаммед Паша Ибн Али Аскер (Гюльчин). Газели. Сборник / Мухаммед Паша Ибн Али Аскер Афшар // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром М-292/2939. – 35 с.

9. Хузни Салех Ибн Гаджи Баба Эфенди. Мюшаире. Газели. 1942 / Хузни Салех Ибн Гаджи Баба Эфенди // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В-1283/2906. – 56 с.

10. Хузни Б.С. Маджмауль муншааты. Газели. Сборник. 1942 / Б.С. Хузни // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В- 1524/10512. – 18 с.

11. Халисагарызаде Абдульгани эфенди Нухави. Газыхане девтери / Абдульгани эфенди Нухави Халисагарызаде. – Баку: Нурлан, 2008. – 112 с. (на азербайджанском языке).

12. Гараев Н. Азербайджанские литературные меджлисы XIX века / Н. Гараев. – Баку: Нурлан, 2010. – 210 с. (на азербайджанском языке).

13. Гараев Н. Поэтические меджлисы / Н. Гараев. – Баку: Язычы, 1987. – 174 с. (на азербайджанском языке).

14. Маммедли Г. Подписи / Г. Маммедли. – Баку: Азернешр, 1977. – 154 с. (на азербайджанском языке).

15. Мумтаз С. Азербайджанская литература. Народные поэты / С. Мумтаз. – Баку: Эльм, 2005. – 311 с. (на азербайджанском языке).

16. Мумтаз С. Список азербайджанских поэтов / С. Мумтаз // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Архив-38 Q-9/206. F-24, 118л, с.л. 68, на 7 листе. – № 7. – 36 с.

17. Мумтаз С. Газели / С. Мумтаз // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В-4175/22762. – 13 с.

18. Мумтаз С. Стихи / С. Мумтаз / Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Q-32/564. с. л. 127, F-24. – 29 с.

19. Мумтаз С. Мушаире. Шекинские поэты / С. Мумтаз // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА.Архив-38, рукопись под шифром Q-23/442 (с.л. 512).

20. Музниб А. Избранное из азербайджанской литературы. Том 1 / А. Музниб. – Баку: Наука и образование, 2011. – 181 с. (на азербайджанском языке).

21. Музниб А. Хуршуд бану Натаван / А. Музниб. – Баку: Наука и образование, 2011. – 159 с. (на азербайджанском языке).

22. Музниб А. Накам. История Азербайджанской литературы XIX века / А. Музниб. – Баку: Азернешр, 1928. – 140 с. (на азербайджанском языке).

23. Накам. Хадиси-Летиф. Нуха: I часть, 1905, II часть, 1889 / Накам // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром М-58/11561.

24. Накам. Дивани-Накам. Нуха: 1881 / Накам // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В-1599/7601.

25. Накам. Дивани-Накам. 1889 / Накам // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром М-39/2645.

26. Накам. Куллият, Диваны. 1315–1897 / Накам // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В-2708/4333.

27. Нуха. Сборник. 1901 / Нуха // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В-8007/11888.

28. Накам. Тетрадь Газихана, Нуха: 1889 и 1898 / Накам // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром D-831/24084.

29. Пириев Й. И.б. Накам. Меджнун и Лейли / Й. Пириев. – Баку: Нурлан, 2007. – 190 с. (на азербайджанском языке).

30. Пириев Й. Поэма как жанр в азербайджанской литературе XIX века / Й. Пириев. – Баку: Эльм, 1988. – 178 с. (на азербайджанском языке).

31. Сборник // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В-1116/6050.

32. Сборник // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром В-1858/3483.

33. Накам. Диван. Нуха: 1897 / Накам // Институт рукописей им. М. Физули при НАНА. Рукопись под шифром М-375/375.

34. Накам. Душкие салиб / Накам // Газета «Хаят». – № 85. – 1907. – С. 2.

35. Седреддинбеков Исми. Письма. // Газета «Зияи-Кавказие». – 1883. – № 11. – С. 1.

Хоча в деяких художньо-історичних джерелах згадувалися ім'я та вроджений талант Накама, який жив і творив у XIX ст. (1839–1908), відомості про життя і творчість поета, сеїда, імама, мірзи, вчителя, оратора, каліграфа і вченого, отримані з джерел, що дійшли до наших днів, носять неточний характер, почасти й через відсутність дослідницьких робіт. Будь-яке джерело, в якому згадується про Ісмаїла бека Накама, дуже важливе.

Ключові слова: Ісмаїл бек Накам, рукописні джерела, азербайджанська література.

Although some art historical sources mention the name and innate talent of Nakam, who lived and worked in the XIX century (1839–1908), information on the life and work of the poet, Seid, Imam Mirza, teacher, speaker, calligrapher and scholar, obtained from extant sources, tends to be inaccurate, and partly because of the lack of research. Any source, which mentions about Ismail-bey Nakam, very important.

Key words: Ismail-bey Nakam, manuscript sources, the Azerbaijani literature.

Одержано 21.10.2014.

УДК 821.512.162: 161.1

Н.М. МЕХРАЛИЕВА,
PhD (доктор философии) по педагогике,
доцент кафедры библиотековедения и издательского дела
Бакинского государственного университета (Азербайджан)

ОСОБЕННОСТИ ИЗДАНИЯ ПЕРЕВОДОВ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.

Знакомство азербайджанского читателя с лучшими образцами классической и современной мировой литературы, а также читателей других народов с лучшими произведениями азербайджанской литературы, исполненными на высоком уровне художественного перевода, и сегодня не могут не волновать нашу литературную общественность. Литературный перевод познакомил наш народ с великими представителями мировой литературы.

Ключевые слова: русская художественная литература, азербайджанский язык, перевод и издание литературы, первая половина XX в.

Расширение художественно-культурных связей Азербайджана в начале XX в. сделало необходимым более близкое знакомство с богатой сокровищницей художественного слова, созданного народами мира. Процесс перевода – мировое событие. Независимо от места и времени появления, он зарождает новую, ещё более тесную взаимосвязь между народами. Неоценима роль художественного перевода в сближении и взаимном использовании их духовного богатства.

История переводческой деятельности в Азербайджане восходит к древности, но широкое распространение она получила в XIX в.

Дружба некоторых писателей Азербайджана с русской творческой интеллигенцией – А.С. Пушкиным, А.С. Грибоедовым, М.Ю. Лермонтовым, А.Н. Бестужевым-Марлинским, И.А. Крыловым, А.Н. Толстым и др. в ещё большей степени способствовала появлению интереса азербайджанского народа к русской культуре.

В начале XX в. ещё более укрепляются связи азербайджанских писателей, поэтов, литературоведов с русской культурой и литературой. Передовые идеи и традиции русской литературы в более широком и всестороннем спектре отражаются в творчестве азербайджанских писателей.

Примером является художественное творчество Н. Везирова, Н. Нариманова, Дж. Мамедкулизаде, А. Ахвердиева, С.С. Ахундова, А. Шаига, А. Сихxата. Азербайджанский читатель познакомился с произведениями А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстова, М. Горького, И.А. Крылова и др. известных писателей на своем родном языке.

Видные интеллигенты, педагоги, поэты, литературоведы Азербайджана придавали большое значение переводу и изданию на азербайджанском языке произведений известных поэтов и писателей мировой литературы, а также произведений классиков русской и советской литературы.

Исследования показывают, что в 1920–1950-х годах в нашей республике возросло внимание к переводу, изданию и распространению на азербайджанском языке произве-

© *Н.М. Мехралиева, 2014*

дений различного жанра классиков мировой литературы и особенно русских писателей и поэтов. Издание этих произведений на азербайджанском языке осуществлялось кооперативным издательством «Бакинский рабочий», Издательством детской и юношеской литературы, Азербайджанским Государственным Издательством «Азернешр». В «Азернешре» действовал отдел перевода, и сюда для перевода на азербайджанский язык произведений русских классиков, привлекались видные представители интеллигенции, писатели, поэты, ученые, литературоведы того времени.

Примером этому является деятельность в «Азернешре» видного поэта, переводчика Ахмеда Джавада, известного филолога, литературоведа Азиза Шарифа. В исследуемый период в Азербайджане переводческая деятельность А. Шаига, А. Саххата, М.А. Сабира, Ф.Б. Кочарли была взята за основу перевода и издания произведений видных русских писателей А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, М. Горького; все это приняло широкий масштаб.

Говоря об издании и переводе русской художественной литературы в Азербайджане в первой половине XX в., в первую очередь надо отметить целесообразность разделения их на две группы.

Первая – перевод и издание произведений русских классиков в 1900–1920-х гг., вторая – перевод и издание произведений русских советских писателей в 1920–1950-х гг.

Исследования в области издания переводной литературы показывают, что большая часть этой работы выполнялась Азербайджанским Государственным Издательством, кратко – «Азернешр».

В нашей республике произведения известных русских писателей и поэтов – А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, М. Горького, Н.В. Гоголя и др. – были переведены в первой половине XX в. К примеру, были изданы «Капитанская дочка» А.С. Пушкина (1928); рассказ Л. Толстого «Казаки», роман «Воскресение», «Отрочество» (1929); роман «Отцы и дети» И.С. Тургенева (1929), «Страшная ночь» А.П. Чехова (1928), рассказы М. Горького «Мальва» (1926), «Старуха Изергиль и другие рассказы», «Мой спутник» (1928), роман «Мать», «Как я учился», «26 мужчин и одна девушка», «Мои университеты», «Дети» (1929) и др.

В переводе этих произведений принимали участие Дж. Джабарлы, Т. Мохаммедов, Ю.В. Чеменземинли, С. Меликов, Б.А. Талыблы, А. Ахвердиев, А. Джавад, Н. Агазаде, А.А. Мустафазаде, А. Шариф, М. Рафили, А. Февзи, А. Пепинов, И. Нефиси, М. Саттароглу, А. Абульгасан и др.

Касаясь издания русской переводной литературы в 1920–1930-х годах, главное внимание следует обратить на творчество А. Джавада. Работая в отделе перевода Азербайджанского государственного перевода Азербайджанского Государственного Издательства в качестве переводчика, он к переводу лучших произведений мастеров слова подошел творчески, и они были изданы на мелодичном азербайджанском языке. Эта деятельность известного поэта-демократа является его большой заслугой перед страной. В качестве примера приводим образцы переведенной им литературы: А.С. Пушкин, «Капитанская дочка» (1928); М. Горький, «Как я учился» (1929), «Мои университеты» (1929), «Дети» (1929) и др.

Академик М. Джафар писал, что в 1924–1928 гг. были переведены на азербайджанский язык и изданы «На дне», «Коновалов», «9 Января», «Туннель», «Мальва», «Старуха Изергиль», «Челкаш», «Макар Чудра», «Дед Архип и Ленька», «Детство», «Мои университеты», «Темница» и др. произведения Максима Горького [1, с. 32–34].

По сравнению с 1920–1930 гг. в 1930–1940-х гг. увеличился перевод русской художественной литературы на азербайджанский язык. Это отразилось на количестве, объеме, тираже переведенных книг.

Перевод и издание в республике произведений разного жанра русских и русских советских писателей в 1930–1940-х гг. вызвали большой интерес.

Вот имена писателей и поэтов, произведения которых переведены и изданы на азербайджанском языке:

А. Блок «Двенадцать» (поэма; пер.: М. Рафили и М. Рагим; редактор: М. Ариф, «Азернешр», 1932), Н.В. Гоголь «Старосветские помещики» (пер.: Ю.В. Чеменземинли, М. Ариф), Н.В. Гоголь «Повести» (пер.: И. Нафиси, «Детюниздат», 1938), «Тарас Бульба» (пер.: Т. Ма-

медов; редактор: А. Эфендизаде, 1930); В.Г. Короленко «Мгновение» (пер.: А.А. Мустафазаде, 1930), «Без языка» (пер.: И. Нафиси, редактор: Х. Ибрагим, «Азернешр», 1930), «Слепой музыкант» (пер.: А. Касумзаде; редактор: А. Эфендизаде, 1930), «Ночь» (пер. А.А. Мустафазаде, 1930), «Лес шумит» (пер.: А.А. Мустафазаде, 1930), «Сон Макара» (пер.: А.А. Мустафазаде, 1930), «Грезы и жизнь» (пер.: А.А. Мустафазаде, 1930), И.А. Крылов «Баски» (пер.: А. Шаиг, редактор: М. Сеидзаде, 1938), М.Ю. Лермонтов «Ашуг Гариб» (турецкая сказка, пер.: И. Нафиси; редактор: М. Джаббар, 1938), «Соседка» (роман; пер.: М. Рагим, редактор: Р. Рза, 1933), «Герой нашего времени» (роман; пер.: А. Гариб, редактор: А. Джавад, 1929), «Герой нашего времени» (роман; пер.: М. Джаббар; редактор: Дж. Джаханбахш, 1937), «Мцыри» (пер.: М. Рагим, редактор: М. Рзагулузаде, «Детюниздат», 1939), А.С. Новиков-Прибой «Подводники» (пер.: А. Джавад, А. Эфенидизаде, 1930), «Цусима» (пер.: Б. Мусазаде, редактор: М. Ариф, 1936) и др. (опубликованы в издательстве «Азернешр»).

В переводе и издании русской художественной литературы 1930–1950-х годов особо следует отметить переводческую и редакторскую деятельность М. Рафили, М. Рагима, М.С. Ордубади, Ю.В. Чеменземинли, М. Мушвига, С. Вургуна, М. Рзакулузаде и др.

Особого внимания заслуживает редакторская деятельность Дж. Джабарлы, А. Эфендизаде, М. Арифа, М.С. Ордубади, Х. Ибрагима, М. Алекперли, М. Сеидзаде, Ю. Ширвана, И. Нафиси, М. Джаббара, А. Гариба, Г. Назарли, М. Рафили и др. В результате деятельности указанных переводчиков, редакторов за исследуемый период улучшилось издание, художественное и полиграфическое исполнение произведений художественной литературы.

Исследование перевода русской художественной литературы в 1930–1950-х гг. показывает, что, наряду с отдельными произведениями, уже издаются избранные произведения М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, полное собрание сочинений М. Горького. Появление изданий избранных произведений как первичной формы полного собрания сочинений есть показатель интереса азербайджанских читателей к лучшим произведениям известных русских поэтов после середины 1930 гг.

Результатом этого явилось издание «Азернешром» «Избранных произведений» А.С. Пушкина в 3 томах. Перевод стихов, собранных в 1-м томе, принадлежит М. Мушвигу, редактор – М. Алекперли.

Во 2-м томе собрана проза под редакцией Г. Назарли, 491 с., издано тиражом 5700 экз. Интересно полиграфическое исполнение, в книге собраны лучшие прозаические произведения поэта.

3-й том «Избранных произведений» А.С. Пушкина представлен поэмой «Евгений Онегин». В переводе С. Вургуна это произведение получило признание читателей, и не случайно, что этот том издан тиражом 34 000 экз. С. Вургун отнесся к переводу творчески и показал себя как профессиональной переводчик. В. Рустамзаде об этом пишет: «Когда занимаешься переводом, ты дитя «чужого» автора превращаешь в свою «собственность». Говоря о переводе «Евгения Онегина», известный поэт в своих заметках считает себя «соавтором произведения на азербайджанском языке». В этих словах есть большая доля истины [3].

В отличие от других видов художественного творчества, переводческое дело ведется последовательно, согласно плану. Претворить в жизнь сказанное в 1930-х гг. было делом нелегким. Издание полного собрания сочинений, а также в избранной форме в 1930–40-х гг. можно считать вполне приемлемым для тех условий и времени.

Как видно, начиная с середины 1930-х гг., лучшие произведения русских писателей отбираются по жанрам и издаются как полное собрание сочинений: Л.Н. Толстой «Юность» (пер.: С. Меликов; редактор М.С. Ордубади, 1931, 175 с.), «Случай на охоте» (пер.: Дадашева; редактор: С. Камал, 1931, 24 с.), И.С. Тургенев «Дворянское гнездо» (пер.: И. Нафиси; редактор: Г. Мехти, 1935, 218 с.), «Воспоминания охотника» (редактор: А. Эфендизаде, 1931, 152 с.), «Рудин» (пер.: Х. Азизбейли, 1931, 219 с.), А.П. Чехов «Избранные рассказы» в 2 томах, 1–2 т., 1935–1936 («Азернешр»).

1-й том произведений А.П. Чехова (пер.: И. Нафиси; редактор: М. Энвер, 1935, 268 с.). Оглавление: «Палата № 6», «Человек в футляре», «Дом с мезонином», «Мужики», «В овраге», «Идиллия», «Попрыгунья», «Крыжовник», «Спать хочется», «Хамелеон».

2-й том произведений А.П. Чехова (пер.: М. Джаббар; редактор: Э. Идаят, 1936, 192 с.). Оглавление: «Степь», «Ионыч», «Дама с собачкой», «Огни».

Вышли также: А.П. Чехов. «Женщины и другие рассказы» («Азернешр», 1930, 77 с.). Оглавление: «Женщины», «Ванька», «Выигрышный билет», «Спать хочется», «Человек в футляре».

А.П. Чехов «Вишнёвый сад»: комедия в 4 действиях (пер.: Р. Наджаров; редактор: А. Эфендизаде, 1930, 98 с.), «Человек в футляре»: рассказ (пер.: Мамедов; редактор Р. Наджафов, 1933.), «В овраге»: рассказ (редактор: А. Эфендизаде, 1930, 77 с.), «Крестьяне»: рассказ (пер.: Р. Наджафов; редактор: А. Эфендизаде, 1930, 55 с.). (Все произведения изданы в «Азернешр»).

А.П. Чехов «Скрипка Ротшильда и другие рассказы» (редактор: А. Эфендизаде, 1930, 112 с.). Оглавление: «Скрипка Ротшильда», «Суд», «Охотник», «Горе», «Трагедия богатства», «Старый дом», «Крыжовник», «Тоска», «Хитрец» (все изданы в «Азернешр»).

А.П. Чехов «Мальчики»: для детей среднего возраста (пер.: Ганизаде; редактор: М. Нафиси, «Детюниздат», 1940, 16 с.).

М. Горький «На дне»: пьеса в 64 актах (пер.: А. Ульви; редактор: М. Ариф, М. Ариф, 1932, 80 с., с иллюстрациями), Э. Гурвич «Треснутая стена» (пер.: З. Абдуллазаде; редактор А. Эфендизаде, 1931, 190 с.). П. Димитриев «Кто кого?!»: пьеса о революции 1905 года, в 3 актах (пер. с русского М. Саттароглу, Издательство Главного Управления Высшего Политического Просвещения, 1925, 38 с.). Микитенко «Почётное дело» (пер.: Р. Тахмасиб; редактор: Г. Садых, 1932, 97 с.), А. Милцин. «Ибрагим»: рассказ (пер. с русского К. Гюльмамедова, 1924, 35 с.), Муфаддин «Конец Ганона» (пер. с русского М. Саттароглу, 1925, 20 с.), А. Неверов «Большевичка Мария»: рассказы (пер.: Н. Рагимли; редактор: Х. Зейналлы, С. Ахундзаде, 1928, 78 с.). В.А. Оруджев «Плутония. Необычное путешествие в недра земли» (1937/1938, 131 с.) и др. (Все произведения изданы в «Азернешр»).

Деятельность видных русских писателей привлекла внимание азербайджанских ученых, одним из которых являлся известный литературовед, акад. Мамед Джафар.

Мамед Джафар, исследуя издание 15-томника М. Горького на азербайджанском языке, подчеркнул, что в 1930–1940 гг. были переведены и изданы «Мать», «Дело Артамоновых», «Фома Гордеев», «Сказки об Италии», «Ответ интеллигентам», «Мастера культуры», «Кто вы?», «О религии» и др. произведения.

Были опубликованы: В.А. Обручев «Земля Санникова»: научно-фантастический роман (пер.: М. Бабаев; редактор: И. Агабеков, 1938, 317 с.), Л. Овалов «Пустословие» (пер.: М. Марданов; редактор: Г. Назарли, «Азернешр», 1932, 93 с.), Б.А. Лавренев «Ветер»: рассказы (пер.: Ю.В. Чеменземинли; редактор: М.С. Ордубади, 1930, 105 с.), Б.А. Лавренев «Звездный цвет» (пер.: Ю.В. Чеменземинли; редактор: М.С. Ордубади, 1930, 58 с.), Ю.Н. Либединский «Поворот»: рассказ (1932, 158 с.), Н.Ю. Либединский «Комиссары» (пер.: М. Марданов, редактор: А. Гариб, 1930, 215 с.), Ю.Н. Либединский «Неделя»: рассказ (пер.: А. Гаджинский, издательство газеты «Коммунист», 1925, 26 с.), Ю.Н. Либединский «Неделя»: рассказ (редактор: Гусейн Мехти, пер. М. Рзакулузаде, 1932, 98 с.), Н.Н. Ляшко «Доменная печь» (пер.: А. Гариб; редактор: А. Эфендизаде. С предисловием проф. А. Багирина, 1929, 136 с.; 20 с.), В.В. Маяковский «Избранные стихи и поэмы» (с предисловием М. Арифа; редактор: М. Рзакулузаде, 1940, 328 с.). Оглавление: «М. Ариф», «В.В. Маяковский». Стихи: «Поэт-рабочий», «Гейнеобразные», «Прозаседавшиеся», «Безработный», «Баку», «Юбилейное стихотворение», «26», «Тамара и Демион», «Американские стихи», «Шесть монахинь», «Блекенд», «Уайт», «Письмо писателя В.В. Маяковского писателю А.М. Горькому», «Товарищу Нетте» и др. (Все произведения изданы в «Азернешр»).

Исследования 1920–1940-х годов показывают, что тираж издаваемой русской художественной переводной литературы для того периода был приемлемым, потому как тираж каждой издаваемой книги русской переводной литературы составлял самое малое 2 тыс. экз., большая часть издавалась тиражам 3, 4, 5 тыс. экз., изредка 8–10, 15–20 тыс. экз. Например, тираж произведений А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, Н.В. Гоголя, В.Г. Короленко (каждого в отдельности) в 1920–1940-х гг. составлял 8, 10, 15 тыс. экз. Отметим, что в 1920–1930-х гг. в нашей стране по русской художественной переводной литературе было издано книг 65 наименований, общим тиражом 195000 экз. [2, с. 603–617].

По сравнению с 1920–1930 гг. в 1930–1940-х гг. увеличилось издание русской переводной литературы и по названию книг, и по тиражу.

Согласно исследованиям, в 1930–1940-х гг. в Азербайджане издано произведений русской художественной переводной литературы 118 наименований общим тиражам 437400 тыс. экз. [2, с. 605–630].

В результате вышеизложенного можно прийти к выводу, что в первой половине XX в. появились бесценные образцы переводной литературы, раскрывшие красоту и богатство азейбарджанского языка. Независимо от объема, силы воздействия, количества и пр., перевод дает возможность всему человечеству пользоваться богатым наследием мировой литературы, её духовными, этическими, эстетическими и историческими ценностями. Поэтому перевод вообще, а художественных произведений в частности, на языки других народов имеет большое значение, и выполнять эту работу должны люди, хорошо знакомые с литературным наследием отдельных народов.

Бесценно высказывание известного русского поэта В. Брюсова о художественном переводе: «Если создание слабого, написанного без вдохновения произведения, считается преступлением, то плохой перевод, дискредитирующий перед читателями лучшие образцы художественных произведений, снискавших большую любовь и уважение своего народа – преступление вдвойне» [11, с. 39].

Рассматривая проблему с этой точки зрения, можно отметить, что за исследуемый период переводы Самеда Вургуна, Мамеда Рагима, Расула Рзы, Микаила Мушвига, Ахмеда Джавада, Микаила Рзакулузаде полностью соответствуют языку, национальной психологии, традициям оригинала художественного произведения, снискавшего симпатии читателей и получившего широкое признание.

Список использованных источников

1. Джафар М. 15-томник М. Горького на азербайджанском языке // В мире книг. – 1966. – № 2. – С. 32–34 (на азербайджанском языке).

2. Азербайджанская книга (1920–1940): Библиография: в 3 томах. Т. 2, кн. 1. – Баку: «Языкы», 1982. – 744 с. (на азербайджанском языке).

3. Мирахмедов А. Качество – главное условие // Литература и искусство. – 1974. – 21 декабря (на азербайджанском языке).

4. Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. / вступит. ст. Д.Е. Максимова. – М.: Художественная литература, 1987. Т. 2. Статьи и рецензии: 1893–1924 // Далекие и близкие. Miscellanea. – 575 с.

Знайомство азербайджанського читача з кращими зразками класичної і сучасної світової літератури, а також читачів інших народів з кращими творами азербайджанської літератури, виконаними на високому рівні художнього перекладу, і сьогодні не можуть не хвилювати нашу літературну громадськість. Літературний переклад познайомив наш народ з великими представниками світової літератури.

Ключові слова: російська художня література, азербайджанська мова, переклад і видання літератури, перша половина XX ст.

Meeting of Azerbaijani reader with the best of classic and contemporary world literature, as well as readers of other nations with the best works of Azerbaijani literature, executed at a high level of literary translation, and today can not help but worry about our literary community. Literary translation introduced our people with the great representatives of world literature.

Key words: Russian literature, the Azerbaijani language, translation and publication of literature, the first half of the twentieth century.

Одержано 21.10.2014.

УДК 82–3.521+929.532

Ю.В. ПАТЛАНЬ,
ведущий научный сотрудник отдела архивов
Национального центра народной культуры «Музей Ивана Гончара», г. Киев

МЕТРИЧЕСКИЕ КНИГИ ПЕТРОПАВЛОВСКОЙ ЦЕРКВИ СЛОБОДЫ ОБУХОВКА КАК ИСТОЧНИК ДАННЫХ ДЛЯ АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ-СИМВОЛИСТА В.Я. ЕРОШЕНКО И ИСТОРИИ ЕГО СЕМЬИ

В статье проанализирован ряд советских изданий, а также публикации исследователей России, Украины и Японии о семье писателя-символиста В.Я. Ерошенко. Опубликован и впервые проанализирован с точки зрения семейной истории текст Ерошенко «Пасхальный день» в переводе с японского языка. Впервые публикуются выявленные нами в 2009–2014 гг. архивные документы – записи из метрических книг Петропавловской церкви слободы Обуховка за 1885–1915 гг. о семье Ерошенко.

Ключевые слова: Ерошенко, символизм, «Пасхальный день», Япония, литературоведение, Ерошенковы, Обуховка, легенда, метрические книги, источниковедение, биография.

Уникальность Василия Яковлевича Ерошенко (31.12.1889 ст. ст. – 24.12.1952), которому 12 января 2015 года исполняется 125 лет со дня рождения, уроженцу слободы Обуховка Старооскольского уезда Курской губернии (сейчас – в составе Старооскольского городского округа Белгородской области), состоит в том, что писал он на эсперанто и японском языке. Первый в СССР сборник произведений В.Я. Ерошенко в переводах с японского, эсперанто и китайского языков был издан в Белгороде спустя 10 лет после смерти писателя [1].

В связи с необычным личностным языковым выбором В.Я. Ерошенко и его слепотой, литературоведческие и биографические исследования его жизни и творчества очень сложны, о чем уже не раз было упомянуто [2].

Одно из наиболее интересных и малоисследованных направлений работы – история всей большой семьи Ерошенко (Ерошенковых). Эта семейная история до сих пор, из-за удаленности и разбросанности архивов, ничтожного количества сохранившихся личных документов остается недостаточно исследованной и малоизвестной. В немногих книгах о писателе и сотнях статей о нем повторяются одни и те же легенды, не выдерживающие проверок документами.

Василий Ерошенко был вторым сыном (третьим ребенком) в молодой семье. Он полностью ослеп в возрасте четырех лет, то есть около 1894 г. Его родителям было по 28 лет, и у них уже было пятеро детей 1887, 1888, 1889, 1891 и 1893 годов рождения. И именно семья – родители, сестры и братья, их семьи со многими племянниками – поддерживали Василия Яковлевича всю его жизнь. На наш взгляд, именно благодаря неординарной семье, где родители дали образование всем детям, включая незрячего Васю и девочек, он и сложился как личность. А собственной семьи В.Я. Ерошенко не создал, детей у него не было.

Первая половина XX в. – чрезвычайно сложный период с точки зрения сохранности документов организаций, учреждений и личных архивов. Источников сохранилось немного, в особенности в «молодой» Белгородской области, образованной 6 января 1954 г. Документы дореволюционной Курской губернии разделены между архивами огромного региона, включающего Курскую, Белгородскую, Воронежскую области России и смежные области Украины (Харьковскую, Луганскую, Сумскую). Архивные поиски осложняются рядом

© *Ю.В. Патлань, 2014*

новых законов и предписаний по охране личных данных граждан, согласно которым документы могут предоставляться только родственникам, имеющим документальные подтверждения родства. В то же время ровесников В.Я. Ерошенко и даже людей намного младше, включая его племянников, уже нет в живых. Кроме того, личные документы (книги регистрации актов гражданского состояния о рождениях, браках, смертях с 1930-х гг.) до сих пор не переданы органами ЗАГСа в публичные архивы, открытые для работы исследователей. Более того, в последние годы сроки хранения книг регистрации в архивах ЗАГСа в Белгородской области были продлены с 75 до 100 лет [3]. Все это оставляет исследователям крайне мало шансов на уточнение по документам биографических данных нескольких поколений лиц за советский период, то есть практически за весь XX век. Рассказы же потомков – племянников, внуков и правнуков, фиксируемые в рамках изучения «устной истории» (oral history), зачастую не соответствуют документальным источникам.

Исследования жизненного пути, а затем и творчества В.Я. Ерошенко, велись в Советском Союзе с 1958 г., и точкой их отсчета является статья В.Н. Рогова «Русский друг Лу Синя» [4]. Долгое время, однако, Ерошенко считался как бы «писателем без произведений» и легендарным человеком «без биографии». Затем появился целый ряд книг, куда были включены воспоминания родственников, или написанных на основе этих воспоминаний [1, с.192–195; 5; 6, 7].

Однако воспоминания или свидетельства о детстве и семейном окружении писателя в 1890-х – 1914 гг., до его отъезда в Японию, зафиксированные спустя 50–60 лет – заведомо фрагментарны, искажены и не подкреплены документами, за исключением нескольких недатированных фото из семейных альбомов. Первым основы изучения истории семьи Ерошенко заложил книголюб и ерошенковед из Кисловодска А.А. Панков. Он в 1970 г. объехал всех родственников писателя, опросил их и составил первую генеалогическую схему трех поколений семьи с 1866 по 1970-е гг. Свои исследования он обобщил в напечатанной на компьютере книге «По следам Василия Ерошенко», файл которой передан нам автором [8]. К сожалению, ни А.А. Панков, ни другие ерошенковеды до начала 2000-х не работали в архивах систематически. На свои обращения в них исследователи в лучшем случае получали отказы.

Тогда же, в 1960–1980-х гг., были заложены основы понимания всех произведений Ерошенко как строго «автобиографических», что предполагало представление о том, будто этот писатель механически воспроизводит, хронологически последовательно «вспоминает» все с ним произошедшее и пережитое. Такой подход наиболее ярко отражен в том, что Всесоюзная книжная палата выпустила в 1964 г. библиографическую карточку для массовых библиотек о публикации в журнале «Семья и школа» «Ерошенко В.Я. Странички из моей школьной жизни. К биографии писателя». Это окончательно канонизовало восприятие названного художественного текста как хроникально-автобиографического.

Нами было уже показано [9], что этот текст является символистским с элементами автобиографии. Восприятие же текстов Ерошенко как неких документальных «воспоминаний» ведет к полному игнорированию жанровой специфики символистского текста и неверному их пониманию. В.Я. Ерошенко конструирует собственную реальность, опираясь при этом на действительность, то есть практически безошибочно называет места, даты, события, фамилии людей, но произвольно сочетает их для наилучшего воплощения своих идей. В текстах Ерошенко присутствуют идеи двое-, а то и троемирия, и сложные наборы символов.

В 2009 г. нами был выполнен перевод с японского языка текста В.Я. Ерошенко «Фуккацусай-но хи» – «День Воскресения Христова», который был опубликован в 1916 году в брайлевском журнале Токийской школы слепых «Свет шестизвездия» (Mutshuboshi-no hikari) [10]. Это рассказ о праздновании Пасхи в Обуховке, на родине Ерошенко. И здесь, как почти всегда у писателя, присутствуют два мира – реальная Пасха и дождливый день в Токио, и идеальная, полная аромата цветущих садов и благоухающих сосен, колокольного звона Пасха в Обуховке – греза далекого детства. Причем в мире «Пасхального дня» или «дня Воскресения Христова» они существуют, созвуча одновременно – голос отца в Обуховке пробивается сквозь шум токийского дождя, что не совсем понятно современным японцам, не привыкшим к такому необычному хронотопу.

В тексте произведения упомянуты отец, мать, старшая сестра Неонила и младшие сестры Поля, Мария и Катя. Упомянуты, но никак не названы братья. Ввиду художественной и исторической ценности, малоизвестности и труднодоступности брайлевского оригинального текста на японском языке, приводим его перевод полностью:

«Сегодня праздничный день Воскресения Христова.

Вечером я вместе с Акита-сан и двумя-тремя другими друзьями ходил смотреть пасхальную всенощную службу в соборе Никорай-до в Суругадай. Акита-сан сказал, что служба великолепна, но для меня она, по сравнению со службами в России, бесцветна и неумела, лишь напоминая настоящую.

Я ведь помню службы, которые были чудесны. Благодаря этим службам сердце становится великодушным и преисполняется радостью, которую уже никогда и нигде не позабудешь.

Но разве такие службы где-то действительно были?

Нет, наверно, не было.

Наверно, это был сон.

Люди часто и с легкостью видят сны…

Сегодня дома никого больше нет.

Я совсем один.

Снаружи слышен шелест дождя.

Дождь идет со вчерашнего дня, не переставая.

Это пасхальный день.

Отчего же так саднит в груди?

До слез… но я не плачу.

Уже и слез нет, чтобы плакать.

Я ведь уже не ребенок…

Сейчас в отцовском доме все родные, надев красивые одежды, собрались в самой большой из комнат.

Отец, говоря 'Христос Воскресе!' поочередно христосуется с каждым.

А затем и матушка, говоря 'Христос Воскресе!', награждает каждого поцелуем.

И вот все сестры и братья многократно целуют друг друга, радуясь. Затем все садятся вокруг стола.

Перед каждым накрыто угощение – разные красные яйца, пасхальный кулич и другие вкусные яства.

Между отцом и матушкой – пустой стул.

Для всех этот стул означает, что кого-то ждут, словно кто-то еще не пришел.

Отец спокойно встал, а затем, обращаясь к стулу, сказал: 'Вася-сан, Христос Воскресе!'…

Ах, мне слышится его голос.

Рядом со мной кто-то горестно вздыхает.

Но нет, никого нет.

И в доме никого больше нет.

Я ведь совсем один, наверно, это шум дождя… отчего же так саднит в груди?

До слез… но я не плачу.

Уже и слез нет, чтобы плакать.

Не ребенок ведь… Когда-то я встречал пасхальный день вместе с родителями, братьями и сестрами.

Но я уже думаю об этом, словно о грезах.

В этих грезах я будто пытаюсь попасть в то время в одинокой усадьбе в глухой деревне, где я, уснув от запаха яблонь, сплю под яблоней.

Жаркие лучи солнца, плеск лодок на маленькой речушке, громкое жужжание пчел навевают приятные сны.

Люди легко и часто видят сны…

На околице моей родной деревни – большой сосновый лес.

Сегодня братья и сестры с друзьями идут туда играть.

Таков пасхальный обычай.

Нагретые весенним солнцем сосны благоухают.

Все парами спокойно идут, гуляя, среди сосен, слышно, как с неба, приближаясь, льется веселый звон большого церковного колокола.

Парни и девушки весело играют на опушке леса, где вывешены большие качели.

Ах, я слышу милые голоса вас всех.

Обращаясь к моей старшей сестре[1], спрашивают: 'Почему же Вася-сан не вернулся домой праздновать Пасху со всеми?'

Ах, кто-то рядом со мной горестно вздохнул.

Нет, никого больше нет.

В доме больше никого.

Я совсем один.

Кажется, по-прежнему шумит дождь…

До слез… но я не плачу.

Уже и слез нет, чтобы плакать.

Ведь я не ребенок…

Раньше в пасхальный день и я тоже вместе с братьями, сестрами и друзьями ходил играть в сосновый лес.

Тогда каждый из вас брал меня за руку, и я говорил: 'О лице человека, которого люди не могут увидеть воочию, говорят как о безобразном, но я так не думаю. Сегодня утром ты давал мне пасхальный поцелуй, ведь в это время я хорошо разглядел твое лицо. Итак, людей заблуждающихся можно понять', – когда я говорил это, все весело смеялись.

Но вот уже Мария, кажется, ждет 'бабушкиных сказок'[2]. Эта бабушка с рождения и до смерти жила в маленьком земляном доме, но рассказывала о пышных, больших беломраморных дворцах.

Бабушка всю жизнь прожила в несчастье и бедности, но в холодный зимний день рассказывала нам, малышам, сидевшим возле теплой печи, сказки о прекрасном царстве счастья.

Я уже тогда удивлялся, откуда же бабушке известны такие чудесные слова, откуда она так прекрасно об этом знает.

Еще и теперь я считаю это чудом.

Ведь та бабушка, даже возведя из слов большой беломраморный дворец, царское блаженство видела только во сне и грезах.

Люди часто и с легкостью видят сны.

Сегодня мой отец, как и каждый год на Пасху, сказал: 'Нужно пойти поклониться могилам покойных деда и бабки[3], прочей родне', и родные пойдут туда.

Там все поочередно, говоря 'Христос Воскресе!', приложатся к темным крестам, стоящим на могилах.

Затем убирают эти могилы красивыми цветами, кладут и оставляют сверху красные яйца.

Ах, там могила моей младшей сестренки Кати.

---

[1]Василий Ерошенко был третьим ребенком (вторым сыном) в семье. Так что старшая сестра у него была только одна – Неонила Ерошенко.

[2]Мария Ерошенко родилась 23 февраля 1897 года, метрическая запись не сохранилась. Данные приведены по автобиографии М.Я. Безуглой от 11 ноября 1969 года из архива семьи Маношиных (Киев). Не совсем понятно, о какой именно «бабушке» речь здесь, в связи с репликой отца о могилах деда и бабки. Возможно, что Анисия Ерошенкова до 1898–1899 гг. была еще жива.

[3]Если текст В.Я. Ерошенко фактически точен и если допустить, что отец говорит детям о своих родителях, то это может означать, что в Обуховке были также похоронены дед писателя, тоже Василий Ерошенко (отчество неизвестно), и его бабка Анисия Ивановна Ерошенко, которая уже в 1887 году записана «вдовой» [11, лл. 39об. – 40]. Во всяком случае, все источники едины в том, что она жила в семье сына Якова и умерла в Обуховке. Против этой версии – то, что Яков Ерошенко был крестьянином слободы Чернянка Новооскольского уезда, и его предки по отцу должны быть похоронены там. А дед и бабка писателя по матери – мещане Старого Оскола.

Однажды младшая сестренка и я плакали вместе.

Теленок Ромы съел столько зерна, что чуть не умер, и люди для его спасения должны были пустить ему кровь, сделав небольшой надрез на ухе[4].

И мне, и Кате невыносимо хотелось пойти посмотреть на это удивительное событие, а моя сестренка Поля[5]*, оставив нас дома, сделала это сама. Ах, плутовка!*

Моя сестренка Катя умерла шестилетней.

Она умирала от дифтерии, страшно мучаясь от удушья, и все смотрела в окно, лежа на руках у матери.

Младшая сестра ждала возвращения отца из дальнего городка.

– 'Матушка, отец, верно, принесет мне что-то в подарок' – все переживала она, сгорая.

'Матушка, как ты думаешь, кого отец любит больше всего?' – все спрашивала она мать.

Она умерла через час после возвращения отца. Говорят, в миг смерти она улыбалась. Ведь у отца был для нее самый прекрасный подарок, и по нему Катя поняла, что отец любит ее больше всех. Хоть и измученная, Катя все время улыбалась, уходя на тот свет.

Для чего, зачем она ушла на тот свет, я в то время еще не понимал.

Да и теперь еще я этого не понимаю.

С тех пор отец каждый год в пасхальный день идет на ее могилу; сидеть на могиле Кати, беседуя с ней о чем-то, вошло у него в привычку.

И сегодня тоже отец, сидя на этой могиле, думает о чем-то.

Все собираются поблизости, ожидая этого разговора.

Отец сказал: 'Катя-сан и Вася-сан не вернулись назад из дальних стран, чтобы встретить Пасху.

И говорят, что из этих стран сюда уже нельзя возвратиться'.

Ах, кто-то плачет рядом со мной.

Нет, больше никого нет.

В доме никого больше нет.

Это все тот же шум дождя.

О Боже, когда же кончится этот дождь?».

Во время работы над переводом и комментариями к тексту Ерошенко японские коллеги, а после опубликования перевода – российские и украинские – постоянно спрашивали, действительно ли у него была сестренка Катя с такой судьбой, или же это художественный образ. Здесь нужно учесть также огромную популярность русского имени «Катя» в Японии начала XX в., возникшую под влиянием инсценировки по роману «Воскресению» Л.Н. Толстого режиссером Симамура Хогэцу в 1914 г. в Токио. Инсценировка «Воскресения» стала поистине выдающимся событием в истории нового японского театра. Издатели быстро реагировали на возросший читательский спрос: только за 1914 г. «Воскресение» было издано в Японии шесть раз и в шести разных переводах. В 1914 г. в Японии вышли два перевода «Воскресения» под названием «Катюша». Симамура Хогэцу и писатель Сома Гёфу сочинили стихи к песне Катюши, а композитор Накаяма Симпэй написал к ней музыку. Эта песня в исполнении актрисы Мацуи Сумако, игравшей роль Катюши Масловой, вызвала бурю восторгов у публики и вошла в историю японского театра и музыки [14, с. 165–166, 171].

Необходимость подтвердить или опровергнуть существование Екатерины Яковлевны Ерошенко стала одним из поводов к тщательному изучению истории этой семьи. Сборники произведений Ерошенко были изданы в СССР в 1962, 1969, 1977 гг. [1, 15, 16]. Эти даты стали рубежными для начала многих «журналистских расследований». Книги о писателе по-

[4]Одно из темных мест текста, со странным созвучием «ухо-брюхо». Когда корова объедалась зерна, ей прокалывали, надрезали брюхо, чтобы спасти животное от раздувания и гибели. В то же время в японском языке слова «ухо» и «живот» невозможно спутать по звучанию и в тексте именно ухо.

[5]Пелагия Ерошенко, род. 21 сентября 1891 года ст. ст.

являются чуть позже – в 1973 (второе издание – 1977) и 1978 г. [5; 6]. В 1970-х гг. были еще живы сестры писателя – Неонила (ум. до мая 1972), Мария (ум. 1979) и Антонина (Нина, ум. в 1980-х гг., точная дата неизвестна). Практически все сведения о семье, на которые опирались Р.С. Белоусов, Н.Н. Андрианова и А.С. Харьковский, основаны на беседах с сестрами и племянницами Ерошенко, причем москвич Харьковский никогда не бывал в Обуховке и не встречался с ними лично. Кисловодский книголюб, участник войны А.А. Панков, в 1970 г. совершил поездку по местам, где бывал Ерошенко, встречался с сестрами, переснял семейные фото и затем щедро делился полученной информацией с А.С. Харьковским, А.С. Поляковским, а также Итиро Такасуги в Японии [8, с. 7]. Такасуги встречался с Марией Безуглой еще в 1966 г. в Харькове и практически дословно воспроизвел полученные от А.А. Панкова сведения во втором издании своей книги о Ерошенко в 1982 г. [7, p. XII, с. 3–5].

Так сложилась ситуация, когда почти все сведения о семье Ерошенко восходят к одному источнику – рассказам и письмам его младшей сестры Марии, жившей в Харькове[6]. Но уже тогда было известно, что она, в силу возраста, многое путает. Прошли годы, но до сих пор основным источником информации о семье Ерошенко, даже для сотрудников Дома-музея В.Я. Ерошенко, являются главным образом записки Александра Панкова.

В советское время сложились мифы, бытующие и сегодня. До появления текста «Пасхальный день» считалось, что в семье было семеро детей, краткие сведения о которых известны. И узнавать больше было негде и незачем. В числе известного – то, что родители были Ерошенко были оба 1866 года рождения, отец – украинец из слободы Чернянка, а мать – русская, мещанка из уездного Старого Оскола. В Обуховку они переехали после свадьбы. Но главным является миф о том, как именно ослеп в четыре года их сын Василий. По Н.М. Гордиенко-Андриановой, набожная бабушка Килина, в отсутствие сына Якова, не сказала невестке и отнесла больного внука в церковь к «панотцу Алексию». Пьяный священник в лютый мороз в холодной церкви велел развернуть ребенка и окропил его святой водой. Василий же зашелся в плаче и судорогах, что и привело осложнениям и слепоте. Бабушка вскоре умерла от горя и мук совести [5, с. 11–16]. Несколько иную версию дал в своей книге А.С. Харьковский: *«Богомольные тетки решили помочь мальчику быстрее встать на ноги», «отец уехал в город, мать спала, а бабка с помощью двух богомольных теток попросту выкрала внука»*, чтобы отнести в церковь. Потом *«ребенок простудился, началось воспаление легких»* [6, с. 18]. Автор указывает, что об этом писала сестра Ерошенко М.Я. Безуглая. В результате, как отмечают все авторы, и Ерошенко, и его семья возненавидели церковь и священников. Такасуги Итиро, как видно, использует книгу А. Харьковского, которую тогда переводили на японский язык и издали спустя год после книги самого Такасуги. Мы читаем о том, как маленький Вася капризничал и его побил отец. Тетка, заметив, что у ребенка жар, сделала ему ванну, и болезнь усугубилась. После этого набожная тетка, полагая, что он скоро все равно умрет и попадет в рай, в стужу пошла с ним в церковь, где священник окропил его святой водой [7, p. 6–7].

Работа же с архивными источниками дает совершенно иную картину. Как уже упоминалось [17, с. 156], в Старооскольском краеведческом музее хранятся воспоминания А.А. и А.П. Щербаковых, где указано, что отец Ерошенко был ктитором в Обуховской церкви [18, л. 2].

То же восхищение Ерошенко церковной службой и звоном колоколов мы видим и в «Пасхальном дне», записанном в Японии с его слов, и в воспоминаниях о поездке в Обуховку с Киитиро Вада. В г. Елец, где они неделю ожидали поезда, *«было много своеобразных русских церквей с колокольнями. Когда зазвонили все колокола, то показалось, что их музыкальный и таинственный перезвон переливался в спокойном и тихом золотистом небе, сливался в единый голос, производя необыкновенно глубокое впечатление.*

– Вада-сан, даже такой писатель-атеист как Чехов признавался, что перед великолепием звучания золотых колоколов он склонял голову, поскольку оно приводило его в

[6]Правильный вариант фамилии, указанный на выявленном нами надгробии Марии Яковлевны в Харькове и ее мужа (13-е кладбище, 7-й квартал, 9-й ряд, номер захоронения 295; Д.В. Безуглый – 10-й ряд, № 331) – Безуглая, Безуглый. Но почему-то во всех советских изданиях и даже в письме племянницы Татьяны Сацевич она названа иначе – «Безуглова», что вносит путаницу.

благочестиво-набожное настроение, – сказал Ерошенко проникновенно. Затем продолжил:

– Когда я был у вас, звон ваших колоколов показался мне бесцветным, он не производит никакого впечатления.

Я согласен с тем, что он сказал про Чехова, но второе его замечание о звуке японских колоколов возмутило меня»[7] [19].

Таким образом, источник, опубликованный в 1930 г. в Японии, полностью подтверждает позицию писателя, высказанную еще до революции. И мнение Ерошенко со временем не изменилось.

С 1878 по 1915 гг. в Петропавловской церкви слободы Обуховка сменилось 4 священника. До лета 1893 года – Дмитрий Ковалевский, Григорий Вишневский – с августа 1893 до середины 1906 г., с октября 1906 г. – Константин Мячин, и в предреволюционные годы – Владимир Попов. Следовательно, священник, которому приписано «ослепление» Ерошенко – это служивший в 1894–1895 гг. Дмитрий Ковалевский[8]. Два его сына были репрессированы: старший Алексей (род. 1884, метрическая запись не сохранилась), псаломщик, получил три года лагерей в 1931 г., младший, Иван (род. 16 октября 1892 г.), священник с. Зорино и с. Марица, был впервые арестован в 1931 году, отбыл 5 лет лагерей, затем вновь арестован 10 августа, расстрелян 7 декабря 1937 г. Оба Ковалевских реабилитированы лишь в 1989 г. [20]. Это и может быть одной из действительных причин появления стойкого антиклерикального мифа в биографии В.Я. Ерошенко.

На деле же все обстояло иначе. Псаломщиками в Обуховке были в 1885– 1886 г. Александр Федюшин, а затем почетный гражданин Михаил Никитин Дагаев и его сын Иоанн Михайлов Дагаев. Нами выявлены две метрических записи 1906 и 1913 годов о рождении в семье псаломщика Иоанна Дагаева дочери Елизаветы и сына Леонида [13, лл. 204 об. – 205, 81 об. – 82], когда крестными отцами были обуховские священники Григорий Вишневский и Константин Мачин, как это и было принято, а крестной матерью – Евдокия Васильевна Ерошенко, мать писателя[9]. То есть многократно воспроизведенный и закрепленный в сознании читателей антицерковный и антирелигиозный миф не подтверждается документально. Более правильно будет говорить об обычных в то время осложнениях кори.

Выявлена также метрическая запись о смерти *«от кашля»* Бориса Ерошенкова в возрасте чуть более года, от кори в возрасте двух лет Анны Ерошенковой, а Василий Ерошенко пишет о смерти сестры Кати от дифтерии. То есть в этой семье болезней детей со смертельным исходом было несколько.

В Государственном архиве Белгородской области хранятся три дела метрических книг Петропавловской церкви слободы Обуховка Старооскольского уезда Курской губернии [11; 12; 13][10]. На основании изучения большого массива метрических записей за 1878–1915 гг. можно более уверенно говорить о составе семьи Ерошенко. К сожалению, не сохранились метрические книги за 1880–1884, 1889–1890, 1894–1897, 1899, 1904–1905, 1907, 1910–1912, 1916–1917 гг., в книге за 1898 г. нет раздела «О умерших». Выявленные метрические записи делятся на две большие группы – о рождениях, браках и смертях членов семьи Ерошенко и об их участии в крещении детей и браках других крестьян слободы Обуховка.

---

[7]Перевод С.И. Аникеева.

[8]То есть данные Н.Н. Гордиенко-Андриановой об «отце Алексии», как и о бабушке Килине, нужно считать художественным вымыслом, а не фактом. 5 февраля 1887 г. Дмитрий Ковалевский заполнил анкету Академии художеств и составил метрику Петропавловской церкви в Обуховке, из которой известно, что он был выпускником Курской духовной семинарии, родился в 1849 г. Метрика хранится в научном архиве Института истории материальной культуры РАН в Санкт-Петербурге.

[9]Возможно, это совпадение, но согласно годовым отчетам Московского общества призрения, воспитания и обучения слепых детей, одновременно с В.Я. Ерошенко в Московской школе Общества учился некий Сергей Догаев, сын священника, ровесник Ерошенко, который поступил в приют двумя годами раньше Васи – в сентябре 1897 г. [21]. Возможно, поступление Васи в школу можно связывать не только с помощью почетного члена Общества, обуховского помещика графа С.В. Орлова-Давыдова, но и с протекцией большого священнического рода Дагаевых.

[10]Благодарю за помощь в работе над статьей Александра Лимарова и Елену Кривцову (Белгород).

Метрическая запись о рождении самого Василия Яковлевича Ерошенко не сохранилась, как и запись о рождении Марии Яковлевны Ерошенко. Однако подтверждены или уточнены даты рождения Неонилы, Александра, Пелагии[11], Ивана[12], Антонины Ерошенковых (Ерошенко), впервые выявлены умершие малолетними дети: Стефан (1893–?), Анна (1898–1900), Борис (1899?–1901) и Елизавета (1906–1906). Нужно отметить интересный факт – насколько можно судить[13], нигде их фамилия не была записана как «Ярошенковы», в то же время сейчас написания постоянно путают. Например, в архиве Коммунистического университета трудящихся Востока личное дело Василия Ерошенко было оформлено на «Василия Ярошенко» [22], что создает немалые трудности исследователям.

Ерошенко(вы) – это семья выходцев из слободы Чернянка (сейчас райцентр) соседнего Новооскольского уезда, о чем обуховцы хорошо помнят до сих пор. В 1878–1879 гг. Ерошенковы в Обуховке еще не зафиксированы, первая выявленная нами запись датирована 24 апреля 1885 года, когда *«Ново-Оскольского уезда слободы Чернянки крестьянин-собственник Яков Васильев Ерошенков»* выступил восприемником Марии Ляховой, родители Петр Герасимов Ляхов и *«жена его, Агафия, Трофимова дочь»* [11, лл. 117 об. – 118]. Таким образом, документально подтверждена информация о том, что семья Ерошенко поселилась в Обуховке после свадьбы Якова и Евдокии, когда им было около 20 лет. С ними, действительно, жила «*Новооскольского уезда слободы Чернянки вдова Анисия Иванова Ерошенкова»*, она была восприемницей при крещении сына Григория у Федора Васильевича Сыровацкого (Сыроватского) и его жены Анны Васильевны, запись от 19 января 1887 года [11, лл. 39 об. – 40]. Сведения о смерти Анисии Ивановны не обнаружены.

Но и на основании выявленного можно с уверенностью утверждать, что как информация писателя, сценариста, режиссера, директора киностудии «Рось» и Благотворительного фонда им. Василия Ерошенко «Espero» В.В. Таранюка[14] в его книге для детей о том, как маленький Вася слушает рассказы деда по отцу о славном украинском прошлом, так и выведение рода Ерошенко от «гетьмана Ярошенка» [24, с. 32–34] являются всего лишь его вольной фантазией на темы известного романа Осипа Маковея «Ярошенко». К тому же Маковей писал о Буковине, а земли Слобожанщины заселены переселенцами с Черкасчины (исторически Полтавская губерния), о чем говорит как название название украинцев «черкасами», так и распространение топонима «Обуховка» на Полтавщине и в соседних с ней областях [25].

Что же касается теток Василия Ерошенко, которые бы постоянно жили с семьей в Обуховке, то сведений о них в метрических книгах Обуховки не обнаружено[15]. Дважды упомянуты братья Якова Васильевича – крестьяне-собственники слободы Чернянка Новооскольского уезда Олимпий Васильев Ерошенков и Андрей Васильев Ерошенков. Олимпий Ерошенков 3 августа 1893 г. стал восприемником при крещении своего племянника Стефана Яковлева Ерошенкова [12, лл. 140 об. – 141], а Андрей Ерошенков был поручителем при браке своей племянницы Пелагеи Яковлевой Ерошенковой с Иваном Романовым Шаповаловым 27 января 1913 г. [13, лл. 103 об. – 104] Кроме того, смутное упоминание о дядьке Василия Ерошенко, по-видимому, жившем в соседнем с. Городище, встречается в тексте Киитиро Вада. Называя самого младшего сына в семье Ивана почему-то Колей[16], Вада пишет: *«...Мы поехали в гости к Колиному дядьке. Это был старик около 60 лет. За исклю-*

[11]Дата уточнена по метрическим книгам, ранее годом рождения считался 1892.

[12]Дата уточнена по метрическим книгам, ранее годом рождения считался 1900.

[13]Из-за плохой сохранности дел и угасания чернил возможно выявление в будущем пропущенных при полистном просмотре записей с вариативным написанием фамилии.

[14]Фонд *«опікується поверненням на Батьківщину творчої спадщини всесвітньо відомого есперантиста, письменника, педагога Василя Яковича Єрошенка. Таранюком упорядковані і видані книги «Казки та легенди» (2004 і 2006 рр.) В. Єрошенка. Наразі у видавництві перебуває найбільша дослідницька робота фонду «Повний реєстр творів В. Я. Єрошенка та творів про нього». Такого обсягу довідника, де зібране все нині відоме про Ярошенка, ще не було»* [23]. Орфография источника сохранена.

[15]Либо они были замужние и носили другую фамилию, либо это были местные женщины – крестные матери детей Ерошенковых.

[16]Описание, данное Вада этому «Коле», полностью соответствует характеристике Ивана Ерошенко его сестрой Марией в книге А.А. Панкова.

чением глаз и носа все его лицо заросло черными волосами, и внешним видом он очень напоминал медведя. /.../ К моему удивлению, сын у старика оказался коммунистом. Сейчас он работал в Москве в ВЧК. Старик очень уважал коммунистов, и все в деревне смотрели на него как на еретика. Колин отец, т. е. отец Василия Ерошенко, приходится этому старику младшим братом. Каждый раз при встрече у них завязывается спор, который всегда завершается дракой. Поэтому младший брат практически перестал к нему заглядывать» [19]. Это описание, хоть и выдержано в духе анекдотических представлений японцев о русских, но является единственным известным упоминанием в литературе о том, что у отца писателя были братья.

А вот по линии материи – старооскольской мещанки Семыкиной (Семикиной), тетка выявлена. 24 апреля 1906 г. *«мещанка города Старого Оскола Мария Васильева»* была восприемницей своей племянницы Елизаветы Ерошенковой [13, лл. 197 об. – 198]. К сожалению, спустя месяц девочка умерла *«по слабости рождения»* [13, лл. 220 об. – 221]. В ноябре 1887 г. поручителем по невесте в браке Ивана Андреева Лазебного с Евдокией Стефановной Ляховой был *«Иван Иванов Семикин»*, несомненно, родственник Ерошенко по матери неустановленной степени родства [11, лл. 61 об. – 62].

Отметим, что Евдокия Васильевна Ерошенко была восприемницей при крещении детей всего трижды, и дважды, как уже упоминалось, – в семье псаломщика И.М. Дагаева.

Также выявлена метрическая запись о рождении 11 сентября 1915 г. ст. ст. Веры Ивановны Шаповаловой. Это племянница Василия Яковлевича Ерошенко, в замужестве Сердюкова, которая в 1950-е гг. была учительницей младших классов в Обуховской школе и досматривала Василия Ерошенко в последний год его жизни. Восприемницей при крещении девочки стала ее тетя, самая старшая дочь в семье Ерошенко – *«крестьянка слободы Троицкой Неонила Яковлева Сосунова»*, восприемником – дядя, *«крестьянин слободы Чернянки Ново-Оскольского уезда, проживающий в слободе Обуховка Иван Васильев Ерошенков»* [13, лл. 103 об. – 104].

Итогом исследовательской работы с метрическими книгами и устными свидетельствами родственников Василия Яковлевича Ерошенко в 2009–2014 гг. являются уточненные данные о семье Ерошенко: отец – крестьянин-собственник слободы Чернянка Новооскольского уезда Курской губернии Ерошенко Яков Васильевич (1866? – 3 мая 1948), похоронен в Обуховке, сейчас Старооскольский городской округ Белгородской области, Россия. Мать – мещанка города Старый Оскол Семикина (Семыкина) Евдокия Васильевна (1866?–1941?)[17], похоронена в Обуховке. У Евдокии Васильевны был брат Яков Васильевич Семыкин, кузнец в Старом Осколе. Его жену звали Александра. У них было восемь детей, пять сыновей (известны Павел, Федор, Андрей и младший Кузьма) и три дочери (Мария, Александра, Зинаида).

В семье Якова и Евдокии Ерошенко родилось как минимум одиннадцать детей, рождение или смерть которых документально подтверждены:

1. Ерошенко Неонила Яковлевна, в замужестве Сосунова (2 октября 1887 ст. ст [13, лл. 50 об. – 51] – до мая 1972), похоронена в Обуховке рядом с родителями и братом Василием. На памятнике указана фамилия Ерошенко.

2. Ерошенко Александр Яковлевич (11 ноября 1888 ст. ст. [13, лл. 16 об. –17] – 2 ноября 1942). Около 1919 г. женился, возможно, в г. Урюпинск, на Фаине Николаевне Поляковой. В 1941 г. был арестован. По словам внука, его жене присылали справку о смерти в лагере, якобы, от сердечного приступа. Место и обстоятельства смерти неизвестны. Дата смерти выбита на его символическом надгробии в г. Воскресенск Московской области, рядом с могилой жены.

3. Ерошенко Василий Яковлевич (31 декабря 1889 ст.ст. – 24 декабря 1952)[18], своей семьи не имел, похоронен в Обуховке.

[17]По семейной легенде, Е.В. Ерошенко умерла от испуга в день, когда в Обуховку вошли немцы. Анатолий Масенко и Александр Панков называли 1941 г. Заведующая Домом-музеем В.Я. Ерошенко Т.С. Новикова считает, что это могло случиться третьего июля 1942 г.

[18]Дата рождения приводится по Анкетам для сотрудников Коммунистического университета трудящихся Востока от 28 февраля 1925 г. и 18 декабря 1924 г. РГАСПИ (Москва). Ф. 532. Оп. 12, д. 5886, л. 3. л. 7. Дата смерти – по актовой записи.

4. Ерошенко Пелагия Яковлевна (20 сентября 1891 ст. ст. [13, лл. 221 об. – 222] – 12 февраля 1947). Брак 27 января 1913 г. ст. ст. с Иваном Романовичем Шаповаловым, 11 сентября 1915 г. ст. ст. родила дочь Веру Шаповалову [13, лл. 13 об. – 14]. Похоронена в Обуховке, могила утрачена. Вера Ивановна Сердюкова умерла 27 мая 1969 г., по актовой записи[19]. Похоронена в Старом Осколе.

5. Ерошенко Стефан Яковлевич (2 августа 1893ст. ст. [13, лл. 140 об. – 141] – ?).

6. Ерошенко Мария Яковлевна (23 февраля 1897 – 13 сентября 1979), в замужестве Безуглая, у нее было две дочери – Наталья и Галина, похоронена в Харькове.

7. Ерошенко Анна Яковлевна (23 июня 1898 ст.ст. – 16 октября 1900 ст. ст. [12, лл. 120 об. – 121, 100 об. – 101]), умерла от кори.

8. Ерошенко Борис Яковлевич (1899? – 12 октября 1901 ст. ст. [12, лл. 66 об. – 67]) – метрическая запись о смерти *«от кашля»* в возрасте 1 год и 11 месяцев[20].

9. Ерошенко Иван Яковлевич (23 февраля 1901 ст. ст. [12, лл. 39 об. – 40] – ?). До 1922(?) г. оставался в Обуховке, был женат на Марии Алексеевне Щербаковой. У них было две дочери – Лидия и Нина. Затем был судим за неуплату алиментов (?), возможно, отбывал заключение на Севере, где и остался жить. Уже к 1970 г. в семье не было о нем известно ничего определенного.

10. Ерошенко Антонина Яковлевна (4 августа 1902 ст. ст. [12, лл. 13 об. – 14] – после 1980?), в замужестве Андриевская (Андреевская?). У нее был сын Юрий Петрович. В 1970-х годах жила и, вероятно, похоронена в Старом Осколе.

11. Ерошенко Елизавета Яковлевна (23 апреля – 22 мая 1906 ст. ст. [13, лл. 197 об. – 198, 220 об. – 221]), Обуховка.

Отметим, что из-за частичной сохранности метрических книг первоначальная цель исследования – подтвердить или опровергнуть существование сестры В.Я. Ерошенко Кати, умершей в шесть лет, рассказ о которой стал одним из сюжетообразующих элементов стихотворения В.Я. Ерошенко «Пасхальный день», на сегодня не достигнута. Однако ясно, что В.Я. Ерошенко называет в одном предложении самых близких друг другу детей – себя (род. 31 декабря 1889), свою младшую сестру Катю и сестру Полю (род. 20 сентября 1891). Похоже, что все дети погодки. И если Катя младше Василия, то она могла родиться в конце 1890 г., а умереть в 1896 г. К сожалению, именно за эти годы метрические книги не сохранились.

Из других детей в «Пасхальном дне» названа только Мария (1897 г. р.), как самая младшая: она *«ждет бабушкиных сказок»*. Таким образом, можно с некоторой долей допущения отнести художественное время этого текста к периоду с 1894 до 1898–1899 гг. То есть ко времени детства до отправки В.Я. Ерошенко на учебу в школу Московского общества призрения, воспитания и обучения слепых детей. В отличие от «Одной странички в моей школьной жизни», текст раннего произведения писателя-символиста выдерживает проверку документами и вполне может рассматриваться как документальное свидетельство семейной истории.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тексты метрических записей приведены в современной орфографии, но с сохранением особенностей написания там, где это возможно. Записи приводяться в хронологическом порядке, а не согласно частям метрической книги.

Курская духовная консистория. Метрические книги Петропавловской церкви слободы Обуховка Старооскольского уезда Курской губернии.

1885
Часть 1. О родившихся
Апрель
Счет родившихся женского пола 14

[19]По версии семьи – 19 мая 1969 г.

[20]Вероятно, родился в 1899 г. (метрическая книга не сохранилась), при просмотре части 1 «О родившихся» за 1898 и 1900 гг. запись не найдена.

Месяц и день рождения 23
Месяц и день крещения 24
Имена родившихся Мария
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин собственник Павел Герасимов Ляхов и законная жена его Агафия, Трофимова дочь; оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: Ново-Оскольского уезда слободы Чернянки крестьянин-собственник Яков Васильев Ерошенков и слободы Обуховки крестьянина собственника Ивана Павлова Невинного жена Пелагея Стефанова дочь.
Молитвовал, имя нарек и крещение совершил священник Димитрий Ковалевский [11, лл. 117 об. – 118].

1886
Часть 1. О родившихся
Август
Счет родившихся женского пола 33
Месяц и день рождения 30
Месяц и день крещения 30
Имена родившихся Елисавета
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин собственник Феодор Антонов Ляхов и законная жена его Наталия Николаева дочь – оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: слободы Чернянки крестьянин собственник Яков Васильев Ерошенков и села Шмарного госуд[арственного] крест[ьянина] Моисея Максимова Каволева жена Агрипина Антонова дочь.
Крещение совершил священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Александр Федюшин [11, лл. 89 об. – 90].

1887
Часть 1. О родившихся
Генварь
Счет родившихся мужского пола 5
Месяц и день рождения 19
Месяц и день крещения 19
Имена родившихся Григорий
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин собственник Феодор Васильев Сыровацкий и законная жена его Анна Васильева дочь – оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: той же слободы крестьянин собственник Иван Данилов Сыровацкий и Новооскольского уезда слободы Чернянки вдова Анисия Иванова Ерошенкова.
Крещение совершил священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Александр Федюшин [11, лл. 39 об. – 40].

1887
Часть 2. О бракосочетавшихся
Май
Счет бракам 1
Месяц и день 6
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание жениха и которым браком: Воронежской губерни Нижнедевицкого уезда города Нижнедевицка мещанин Георгий Афанасьев Попов, православный, вторым браком, вдов.
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание невесты и которым браком: слободы Обуховки крестьянка собственница Ирина Михайлова Ботвинова вторым браком, вдова.
Лета жениха 35
Лета невесты 27
Кто были поручители. Поручители были: по жениху слободы Обуховки крестьяне собственники Павел Филиппов Невинный и Петр Иванов Мирошников. По невесте: Новооскольского уезда слободы Ольшанки офицер Александр Михайлов Безгребельный и слободы Чернянки крестьнин собственник Яков Васильев Ерошенков.
Венчал священник Димитрий Ковалевский [11, лл. 58 об. – 59].

1887
Часть 1. О родившихся
Май
Счет родившихся мужского пола 19
Месяц и день рождения 28
Месяц и день крещения 28
Имена родившихся Михаил
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин собственник Иван Иванов Шаповалов и законная жена его Пароскева, Микитова дочь, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: Новооскольского уезда слободы Чернянки крестьянин собственник Яков Васильев Ерошенков и слободы Обуховки крестьянина собственника Тихона Иванова Науменкова дочь девица Агрипина.
Крещение совершил священник Димитрий Ковалевский [11, лл. 45 об. – 46].

1887
Часть 1. О родившихся
Июль
Счет родившихся женского пола 22
Месяц и день рождения 26
Месяц и день крещения 26
Имена родившихся Параскева
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин собственник Иван Иванов Науменков и законная жена его Матрона Романова дочь, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: Новоскольского уезда слободы Чернянки крестьянин собственник Яков Васильев Ерошенков и слободы Обуховки крестьянина собственника Якова Даниилова Чалова жена Феония Романова.
Крещение совершил священник Дмитрий Ковалевский, псаломщик Михаил Дагаев [11, лл. 48 об. – 49].

1887
Часть 1. О родившихся
Октябрь
Счет родившихся женского пола 27
Месяц и день рождения 2
Месяц и день крещения 3
Имена родившихся Неонила
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: Новооскольского уезда слободы Чернянки крестьянин собственник Яков Васильев Ерошенков и законная жена его Евдокия Васильева дочь; оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: слободы Обуховки крестьянин собственник Тимофей Димитриев Ляхов и села Городища мещанина Филиппа Михайлова Аристова жена Мария Иванова дочь.
Крещение совершил священник Дмитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Дагаев.
Метрическое свидетельство [выдано] 1907 [11, лл. 50 об. – 51].

1887
Часть 2. О бракосочетавшихся
Ноябрь
Счет бракам 11
Месяц и день брака 11
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание жениха и которым браком: слободы Обуховки крестьянин собственник Иван Андреев Лазебный, православный, первым браком.
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание невесты и которым браком: той же слободы девица крестьянка собственница Евдокия Стефанова Ляхова, православная, первым браком.
Лета жениха 20
Лета невесты 17
Кто были поручители. Поручители были: по жениху крестьянин собственник Федор Петров Ершов и Петр Иванов Мирошников. По невесте: Иван Иванов Семикин и Яков Васильев Ерошенков.
Венчал священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Дагаев [11, лл. 61 об. – 62].

1888
Часть 1. О родившихся
Октябрь
Счет родившихся мужского пола 27
Месяц и день рождения 18
Месяц и день крещения 18
Имена родившихся Димитрий
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин собственник Иван Иванов Науменков и законная жена его Матрона Иванова дочь, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: той же слободы крестьянин собственник Яков Васильев Ерошенков и Ивана Иванова Бычкова дочь девица Анастасия.
Таинство крещения совершил священник Дмитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Дагаев [11, лл. 14 об. – 15].

1888
Часть 1. О родившихся
Ноябрь
Счет родившихся мужского пола 34
Месяц и день рождения 11
Месяц и день крещения 12
Имена родившихся Александр
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: Новооскольского уезда слободы Чернянки крестьянин собственник Яков Васильев Ерошенков и законная жена его Евдокия Васильева дочь, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: слободы Обуховки крестьянин собственник Василий Иванов Бычков и села Городища мещанина Михаила Филиппова Аристова жена Мария Иванова дочь.
Крестил священник Димитрий Ковалевский и псаломщик Михаил Дагаев.
[Метрическое] Свид[етельство выдано] 1912 г. [11, лл. 16 об. – 17].

1891
Часть 1. О родившихся
Сентябрь
Счет родившихся женского пола 37
Месяц и день рождения 20
Месяц и день крещения 20
Имена родившихся Пелагия
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин соб[ственник] Яков Васильев Ерошенков и законная жена его Евдокия Васильева дочь, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: той же слободы крестьянин собственник Стефан Никитин Суровацкий[21] и Ирина Михайлова Попова.
Таинство крещения совершил священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Догаев [12, лл. 221об. – 222].

1892
Часть 1. О родившихся
Октябрь
Счет родившихся женского пола 39
Месяц и день рождения 17
Месяц и день крещения 17
Имена родившихся Анастасия
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховка крестьянин собственник Иван Иванов Науменков и законная жена его Матрона Романова дочь, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: слободы Обуховки крестьянин собственник Яков Василев Ерошенков и Якова Даниилова Чалова жена Феодосия Романова дочь.
Крещение совершил священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Дагаев [12, лл. 184 об. – 185].

[21]Сыроватский.

1892
Генварь
Часть 2. О бракосочетавшихся
Счет браков 1
Месяц и день 8
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание жениха и которым браком: слободы Обуховки крестьянин-собственник Алексий Иванов Мирошников, православный, первым браком.
Лет жениха 19
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание невесты и которым браком: слободы Обуховка крестьянка собственница Варвара Никитина Щербакова, православная, первым браком.
Лет невесты 17
Кто были поручители. По жениху крестьяне собственники слободы Обуховка Яков Васильев Ерушенков, Павел Петров Плахотников. По невесте Димитрий Герасимов Ляхов, Василий Иванов Бычков.
Венчал священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Догаев [12, лл. 188 об. – 189].

1892
Генварь
Часть 2. О бракосочетавшихся
Счет браков 2
Месяц и день 12
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание жениха и которым браком: слободы Обуховки крестьянин-собственник Стефан Иванов Скрыпнин, православный, первым браком.
Лет жениха 20
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание невесты и которым браком: слободы Обуховка крестьянка соб[ственница] Акилина Яковлева Ляхова, православная, первым браком.
Лет невесты 17
Кто были поручители. По жениху крестьяне собст[венники] слободы Обуховка Леонтий Афанасьев Кириченков, Феодор Иванов Кириченков. По невесте Павел Петров Плахотников, Яков Васильев Ерошенков.
Венчал священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Догаев [12, лл. 188 об. – 189].

1892
Апрель
Часть 2. О бракосочетавшихся
Счет браков 3
Месяц и день 19
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание жениха и которым браком: слободы Обуховки крестьянин-собственник Алексий Иванов Щербаков, православный, первым браком.
Лет жениха 19
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание невесты и которым браком: слободы Обуховка крестьянка соб[ственница] Мария Захарова Казлова, православная, первым браком.
Лет невесты 16
Кто были поручители. По жениху: крестьяне собст[венники] слободы Обуховка Григорий Семенов Скрыпнин, Иван Иванов Скрыпнин. По невесте: Филипп Яковлев Осатченков, Яков Васильев Ерошенков.
Венчал священник Димитрий Ковалевский.
Псаломщик Михаил Дагаев [12, лл. 188 об. – 189].

1893
Часть 1. О родившихся
Апрель
Счет родившихся мужского пола 18
Месяц и день рождения 7
Месяц и день крещения 8
Имена родившихся Георгий
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховка крестьянин собственник Амос Павлов Плохотников и законная жена его Евдокия Феодорова дочь, оба православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: слободы Чернянки Ново-оскольского уезда крестьянин-собственник Яков Васильев Ерошенков и Слободы Обуховки крестьянина-собственника Михаила Антонова Ступецкого жена Мария Иванова.

Крещение совершил священник Димитрий Ковалевский.

При крещении был псаломщик Михаил Дагаев [12, лл. 134 об. – 135].

1893

Часть 1. О родившихся

Июль

Счет родившихся женского пола 11

Месяц и день рождения 16

Месяц и день крещения 17

Имена родившихся Евдокия

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин Алек[сий?] Савельев Саггулин и законная жена его Ольга Прохорова дочь, оба православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: той же слободы крестьянин собственник Яков Васильев Ерошенков и Александра Николаева Галченкова.

Таинство крещения совершил Священник Григорий Вишневский.

Псаломщик Михаил Догаев [12, лл. 140 об. – 141].

1893

Часть 1. О родившихся

Август

Счет родившихся мужского пола 34

Месяц и день рождения 2

Месяц и день крещения 3

Имена родившихся Стефан

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Чернянки Ново-оскольского уезда крестьянин собственник Иаков Васильев Ерошенков и законная жена его Евдокия Василева дочь, оба православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: той же слободы крестьянин-собственник Олимпий Васильев Ерошенков и жена учителя потомственная гражданка Александра Феодорова Скрыпченкова.

Крещениие совершил священник Григорий Вишневский

Псаломщик Михаил Догаев [12, лл. 140 об. – 141].

1898

Часть 1. О родившихся

Май

Счет родившихся мужского пола 18

Месяц и день рождения 16

Месяц и день крещения 17

Имена родившихся Константин

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: крестьянин собственник слободы Ивановки Михаил Константинов Мирошников и законная жена его Александра Иванова дочь, православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: крестьянин собственник слободы Чернянки Яков Васильев Ерошенков и крестьянина собственника слободы Обуховки Феодора Васильева Мирошникова жена Ирина Саввова.

Таинство крещения совершил священник Григорий Вишневский.

Псаломщик Михаил Дагаев [12, лл. 117 об. – 118].

1898

Часть 1. О родившихся

Июнь

Счет родившихся женского пола 18

Месяц и день рождения 23

Месяц и день крещения 25

Имена родившихся Анна

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Чернянки крестьянин соб[ственник]. Яков Васильев Ерошенков и законная его жена Евдокия Васильева дочь, оба православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: старооскольский купеческий сын Димитрий Евфимов Попов и крестьянина собственника слободы Обуховка Василия Андреева Осадченкова дочь девица Анастасия.

Таинство крещения совершил священник Григорий Вишневский.

Псаломщик Михаил Дагаев [12, лл. 120 об. – 121].

1900

Часть 3. О умерших

Октябрь

Счет умерших 17

Месяц и день смерти 16

Месяц и день погребения 17

Звание, имя, отчество и фамилия умершего: крестьянина собственника слободы Обуховки Якова Васильева Ерошенкова дочь Анна.

Лета умершего: 2

От чего умер: от кори

Погребение совершил священник Григорий Вишневский.

При погребении находился псаломщик Иоанн Дагаев [12, лл. 100 об. – 101].

1901

Часть 1. О родившихся

Февраль

Счет родившихся мужского пола 8

Месяц и день рождения 23

Месяц и день крещения 2

Имена родившихся Иван

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: крестьянин слободы Чернянки Новооскольского уезда Яков Васильев Ерошенко и законная его жена Евдокия Васильева, оба православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: крестьянин-собственник слободы Обуховки Михаил Димитриев Ляхов и дочь крестьянина деревни Кобылиной Василия Осадченкова девица Екатерина.

Таинство крещения совершил священник Григорий Вишневский.

При крещении находился псаломщик Иоанн Дагаев [12, лл. 39 об. – 40].

1901

Часть 1. О родившихся

Март

Счет родившихся мужского пола 13

Месяц и день рождения 6

Месяц и день крещения 7

Имена родившихся Василий

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: крестьянин собственник слободы Обуховки запасной солдат Михаил Дмитриев Ляхов и законная его жена Глафира Павлова; православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: крестьянин села Чернянки [Я]ков Васильев Ерошенков и дочь диакона села Черникова Василия Яковлева Дагаева девица Ольга.

Таинство крещения совершил священник Григорий Вишневский.

При крещении находился псаломщик Иоанн Дагаев [12, лл. 40 об. – 41].

1901

Часть 1. О родившихся

Май

Счет родившихся женского пола 16

Месяц и день рождения 26

Месяц и день крещения 27

Имена родившихся Александра

Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: крестьянин собственник слободы Обуховка Петр Димитриев Мозговой и законная жена его Евдокия Косьмина, оба православные.

Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: крест[янин] соб[ственник] села Боклановки Ново-Оскольского уезда Сергий Косьмин Черноусов и жена крест[ьянина] слободы Чернянки того же уезда Якова Васильева Ерошенкова Евдокия Васильева.

Таинство крещения совершил священник Григорий Вишневский.
При крещении находился псаломщик Иоанн Догаев [12, лл. 43 об. – 44].

1901
Часть 3. О умерших
Октябрь
Счет умерших 21
Месяц и день смерти 12
Месяц и день погребения 13
Звание, имя, отчество и фамилия умершего: крестьянина слободы Обуховки Якова Васильева Ерошенкова сын Борис.
Лета умершего: 1 год 1 месяц
От чего умер: от кашля
Погребение совершил священник Григорий Вишневский.
При погребении находился псаломщик Иоанн Дагаев [12, лл. 66 об. – 67].

1902
Часть 1. О родившихся
Август
Номер записи женского пола 38
Месяц и день рождения 4
Месяц и день крещения 5
Имена родившихся Антонина
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: крестьянин слободы Обуховка Яков Васильев Ерошенков и законная его жена Евдокия Васильева дочь, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: крестьянин той же слободы Михаил Дмитриев Ляхов и дочь крест[ьянина] Василия Андреева Осадченкова девица Екатерина.
Таинство крещения совершил священник Григорий Вишневский.
При крещении находился псаломщик Иоанн Дагаев [12, лл. 13 об. – 14].

1906
Часть 1. О родившихся
Генварь
Счет родившихся мужского пола 6
Месяц и день рождения 19
Месяц и день крещения 20
Имена родившихся Феодор
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: Крестьянин собственник слободы Обуховки Василий Васильев Романченков и законная его жена Пелагия Феодорова; оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: крестьянин слободы Обуховки Яков Васильев Ерошенков и дочь умершего крест[янина] Василия Романченкова девица Мария.
Таинство крещения совершил священник Григорий Вишневский.
При крещении находился псаломщик Михаил Дагаев [13, лл. 232 об. – 233].

1906
Часть 1. О родившихся
Апрель
Счет родившихся женского пола 14
Число рождения 23
Число крещения 24
Имена родившихся Елисовета
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: крестьянин слободы Чернянки Новооскольского уезда, проживающий в слободе Обуховке Яков Васильев Ерошенков и законная его жена Евдокия Васильева, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: крестьянин той же слободы Обуховки Стефан Никитов Сыровацкий и мещанка города Старого Оскола Мария Васильева.
Священник Григорий Вишневский
При крещении находился псаломщик Иоанн Дагаев [13, лл. 197 об. – 198].

1906
Часть 3. О умерших
Май
Счет умерших 8

Месяц и день смерти 22
Месяц и день погребения 23
Звание, имя, отчество и фамилия умершего: крестьянина слободы Обуховка Якова Васильева Ерошенкова дочь Елисовета.
Число лет: 1 месяц
От чего умер: по слабости рождения
Священник Григорий Вишневский.
При погребении находился псаломщик Иоанн Дагаев [13, лл. 220 об. – 221].

1906
Часть 1. О родившихся
Октябрь
Счет родившихся женского пола 26
Число рождения 19
Число крещения 21
Имена родившихся Елисавета
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: псаломщий Петро-Павловской церкви слободы Обуховка Иван Михайлов Дагаев и законная его жена Анастасия Михайлова, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: местный священник Константин Мячин и жена крестьянина собственника слободы Обуховки Якова Васильева Ерошенкова Евдокия Васильева.
Священник Константин Мячин.
Псаломщик Иоанн Дагаев [13, лл. 204 об. – 205].

1913
Часть 2. О бракосочетавшихся
Генварь
Счет браков 5
Месяц и день 27
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание жениха и которым браком: крестьянин слободы Обуховки Старооскольского уезда Иван Романов Шаповалов, православный, первым браком.
Лета жениха 22
Звание, имя, отчество, фамилия, вероисповедание невесты и которым браком: крестьянка слободы Чернянка Новооскольского уезда, проживающая в слободе Обуховка крестьянка Пелагия Яковлева Ерошенкова, православная, первым браком.
Лета невесты 19[22]
Кто были поручители. Поручители по жениху крестьянин слободы Чернянки Андрей Васильев Ерошенков и неслужащий дворянин сельца Готовья Иван Павлов Бабанин.
По невесте крестьяне слободы Обуховки Иоанн Феодоров Сыровацкий и Димитрий Захаров Козлов.
Священник Владимир Попов.
Псаломщик Иоанн Дагаев [13, лл. 103 об. – 104].

1913
Часть 1. О родившихся
Апрель
Счет родившихся мужского пола 14
Число рождения 14
Число крещения 16
Имена родившихся Леонид во имя мучен[ика] Леонида праздн[ование] 16 апреля
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: Петро-Павловской церкви слободы Обуховки псаломщик Иоанн Михайлов Дагаев и законная его жена Анастасия Михайлова, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: местный священник Владимир Феодоров Попов и крестьянка слободы Чернянки Новооскольского уезда Евдокия Васильева Ерошенкова.
Священник Владимир Попов.
Псаломщик Иоанн Дагаев [13, лл. 81 об. – 82].

1913
Часть 1. О родившихся
Октябрь
Счет родившихся мужского пола 42

[22]На самом деле 21 год и 3 месяца.

Число рождения 11
Число крещения 11
Имена родившихся Филипп во имя апостола Филиппа празднуем 11 октября
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин Димитрий Захаров Козлов и законная его жена Акилина Косьмина, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: слободы Чернянки Новооскольского уезда кресть[янин] Яков Васильев Ерошенков и крестьянка слоб[оды] Обуховки Наталия Николаева Сыровацкая.
Священник Владимир Попов.
Псаломщик Иоанн Дагаев [13, лл. 95 об. – 96].

1915
Часть 1. О родившихся
Сентябрь
Счет родившихся женского пола 30
Число рождения 11
Число крещения 11
Имена родившихся Вера во имя мученицы Веры, праздн[ование] 17 сентября
Звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого они вероисповедания: слободы Обуховки крестьянин Иван Романов Шаповалов и законная его жена Пелагия Яковлева, оба православные.
Звание, имя, отчество и фамилия восприемников: слободы Чернянки Новооскольского уезда проживающий в слободе Обуховка Иван Яковлев Ерошенков и крестьянка слободы Троицкой Неонила Яковлева Сосунова.
Священник Владимир Попов.
Диакон, состоящий на должности псаломщика Иоанн Дагаев [13, лл. 13 об. – 14].

Список использованных источников

1. Ерошенко В.Я. Сердце орла / В.Я. Ерошенко. – Белгород: Белгородское книжное издательство, 1962. – 262 с.
2. Патлань Ю.В. «Василий Ерошенко и его время»: проблемы, результаты и перспективы изучения / Ю.В. Патлань // Япония наших дней. – 2012. – № 3 (13). – М.: ИДВ РАН, 2012. – С. 71–91.
3. Морозова Е. Электронный архив ЗАГСа / Е. Морозова // Смена (Белгород). – 201. – 12 апреля.
4. Рогов В.Н. Русский друг Лу Синя / В.Н. Рогов // Знамя. – 1958. – Кн. 7. – С. 212–216.
5. Гордієнко-Андріанова Н. Запалив я у серці вогонь… / Н. Гордієнко-Андріанова. – К.: Веселка, 1973, 1977. – 311с., 304 с.
6. Харьковский А.С. Человек, увидевший мир / А.С. Харьковский. – М.: Наука, 1978. – 294 с.
7. Takasugi Ichiro. Yoakemae-no uta: momoku shijin eroshenko-no shogai / Takasugi Ichiro. – Tokyo: Iwanami Shoten, 1982. – 402 p.
8. Панков А.А. По следам Василия Ерошенко / А.А. Панков. – Кисловодск, 2003. – 99 с. Самизадат. Файл из архива Ю.В. Патлань.
9. Патлань Ю.В. Реальность и замысел «Одной странички в моей школьной жизни» В.Я. Ерошенко [Электронный ресурс] / Ю.В. Патлань. – Режим доступа: http://www.eroshenko-epoko.narod.ru/Materials/Patlan/Realnost.htm
10. Tanabe Junya, Aoki Junko. Mutsuboshi no hikari 151-go ni kansuru hokoku-sho [Электронный ресурс] / Tanabe Junya, Aoki Junko. – Режим доступа: http://www.wul.waseda.ac.jp/Libraries/fumi/15/15-12.html
11. Метрические книги Петропавловской церкви с. Обуховка Старооскольского уезда Курской губернии. Рукопись. – 1878–1879, 1885–1888. – Государственный архив Белгородской области (далее ГАБО). – Ф. 139. – Д. 161. – 220 лл.
12. Метрические книги Петропавловской церкви с. Обуховка Старооскольского уезда Курской губернии. Рукопись. – 1891–1893, 1898 (ч. 1, ч. 2), 1900–1902. – ГАБО. – Ф. 139. – Д. 162. – 242 лл. 13. Метрические книги Петропавловской церкви с. Обуховка Старооскольского уезда Курской губернии. Рукопись. – 1903, 1906, 1908–1909, 1913–1915. – ГАБО. – Ф. 139. – Д. 163. – 264 лл.

14. Рехо К. К истории восприятия романа «Воскресение» в Японии / К. Рехо // Роман Л.Н. Толстого «Воскресение»: Историко-функциональное исследование / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1991. – С. 165–188.

15. Єрошенко В. Квітка справедливості / В. Єрошенко. – К.: Молодь, 1969. – 263 с.

16. Ерошенко В. Избранное / Сост. Р.С. Белоусов / В. Ерошенко. – М.: Наука. – 263 с.

17. Патлань Ю.В. Элементы вертепной драмы и мистерии в пьесе Василия Ерошенко «Облако Персикового Цвета» / Ю.В. Патлань // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». – 2014. – № 1 (7). – С. 154–161.

18. Щербакова А.А. Воспоминания о В.Я. Ерошенко / А.А. Щербакова, А.П. Щербаков. – Рукопись, 1992 г. – Старооскольский краеведческий музей. СОКМ, 15675.

19. Wada Kiichiro. Wakaki soveto to koi to horo / Kiichiro Wada. – Tokyo: Sekai no Ugokisha, 1930. – P. 207–261.

20. Русин В., свящ. Претерпевший до конца. Священномученик Петр Григорьев и обоянская «контрреволюционная церковно-монархическая организация» / В. Русин. – Издание Покровского храма села Кунье Горшеченского района Курской области, 2011. – 80 с.

21. Состоящее под Высочайшим Ея Императорского Величества Государыни Императрицы покровительством Московское общество призрения, воспитания и обучения слепых детей. Отчет за 1897 год / Моск. о-во призрения, воспитания и обучения слепых детей. – Москва: Товарищество Скоропеч. А.А. Левенсон. – 1898. – 68 с.

22. Личное дело Ярошенко В.Я. – Российский государственный архив социально-политической истории (Москва). – Ф. 532. – Оп. 12. – Ед. хр. 5886. – 12 лл.

23. Коскін В. Владислав Таранюк: «Дамо дорогу новим Довженкам, Миколайчукам, Биковим» / В. Коскін // Демократична Україна. – 2011. – 3 червня.

24. Владислав Таранюк про Івана Пулюя, Василя Єрошенка, Василя Каразіна, Агатангела Кримського, Лазаря Заменгофа / В. Таранюк. – К.: Грані-Т, 2009. – 88 с.

25. Патлань Ю. Про деякі проблеми українського єрошенкознавства / Ю. Патлань, С. Прохоров // Склянка часу. – 2012. – № 62. – С. 127–137.

У статті проаналізовано низку радянських видань, а також публікації дослідників Росії, України та Японії про сім'ю письменника-символіста В.Я. Єрошенка. Опубліковано й вперше проаналізовано з точки зору родинної історії текст Єрошенка «День Великодня» у перекладі з японської мови. Вперше публікуються виявлені нами в 2009–2014 рр. архівні документи – записи метричних книг Петропавлівської церкви слободи Обухівка, що стосуються сім'ї Єрошенків, за 1885–1915 рр.

Ключові слова: Єрошенко, символізм, «День Великодня», Японія, літературознавство, Єрошенкови, Обухівка, легенда, метричні книги, джерелознавство, біографія.

The article analyzes a number of Soviet-time publications, as well as the publications of researchers from Russia, Ukraine and Japan, dealing with the family of symbolist writer V.Ya. Eroshenko. For the first time the translation of Eroshenko's «Easter Day» from the Japanese language is published and analyzed in terms of family history. This is also the first publication of records of the parish registers of the Church of Peter and Paul at Sloboda Obukhovka of Starooskolskiy County for 1885–1915, concerning Eroshenko's (Eroshenkov's) family. We have identified these documents during our studies in 2009–2014.

Key words: Eroshenko, symbolism, «Easter Day», Japan, literature science, Eroshenkov, Obukhovka, legend, parish registers, study of historical sources, biography.

Одержано 5.11.2014.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 811.111

N. BIDNENKO,
Associate Professor of English Philology and Translation Department
Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk

THE LANGUAGE PECULIARITIES OF MODERN ENGLISH SCIENTIFIC AND TECHNICAL LITERATURE STYLE

The article presents an attempt to trace some language peculiarities of modern English scientific and technical literature style which influence mainly the specific character of its rendering into Ukrainian. The author analyses the linguistic features of scientific and technical literature, the peculiar language constructions and the ways of their translation.

Key words: scientific and technical style, the genre of scientific writing terms and professional knowledge, science vocabulary, purely scientific phraseology, impersonal constructions, scientific and technical translation.

There exists a variety of styles as there are numerous human activities in the world. People always need to use the language to write about results of their efforts obtained from the research work which are expected to be represented in a fair, objective and responsible way. A scientific writer expects to analyze his results in the discussion section, but he should do this in a clear and fair manner. He may present his own interpretation of the results but should also highlight any opposing explanations or views.

Scientific and technical style is applied when certain scientific knowledge or information obtained from scientific research has to be conveyed. The style of science creates the fundamental part of the non-fiction style executing informative function. The technical style is used in writing guidance, manual, and instructions for installation, specific characteristics and requirements, books as guides.

During the last decades the scientific and technical styles have been split into a lot of new and more specialized styles as a result of technology and higher specialization.

The genre of scientific writing is mostly represented in the written form of the language (scientific articles, monographs or textbooks) but it may also be found in its oral form (in scientific reports, lectures, discussions at conferences, etc); sometimes this style has some features of colloquial speech.

There are different types of the texts used in scientific and technical style:

– Scientific and technical literature itself (books/monographs, articles, conferences, symposiums, lectures, or similar event papers, presentations);
– Educational scientific and technical literature (manuals, books, reference books, theses, dissertations);
– Popular scientific literature;
– Technical documents;
– Technical advertisements and patents.

© *N. Bidnenko, 2014*

Scientific and technical style has some distinctive characteristics where the most important is the use of terms and professional knowledge [1, p. 18]. Nowadays every branch of science has its own terminology. All information is represented in an objective, precise and clear way.

Clarity is an important part of scientific style [5, p. 21]. It can be achieved by using simple language choices in scientific writing as these help to improve the ease with which scientists will be able to understand. Sentences are not long and don't contain too many clauses. If a sentence is too long it is divided into several smaller ones. The words in the sentences and linking words are repeated to lead a reader through the smaller sentences and how they relate to each other. Every extra word gives the reader something extra to read and understand. The more words are used the greater the chance that there will be a mistake or that the reader will misunderstand something.

It's also worth saying that scientific writing is formal writing [3, p. 34]. This means that the words and language constructions which are used in speaking to someone, writing an email, or even writing for a website should not be used. No contacted verbs should be used representing spoken English verbs in a written from.

– *The experiments won't be finished in this class.* – incorrect.
– *The experiments will not be finished in this class*. – correct.

The verb 'will not' has been contacted to 'won't' in the first sentence. This shouldn't be used in scientific writing.

Technical and scientific texts are different from other texts in the vocabulary, grammar, syntax, and the way of presenting materials.

In general the science vocabulary consists of a great number of common used every-day words and moreover of a wide layer of words with written-bookish stylistic colouring, and a wide range of special terms. To common every-day words we can refer those words used both in oral and written speech such as: *to work – працювати, to know – знати, place – місце, new – новий, obviously – очевидно, etc*. General vocabulary is applied in scientific and technical texts having its direct referential meaning, that is, the words which are used in scientific and technical style will always tend to be used in their primary logical meaning [4, p. 63]. Hardly a single word will be found here which, in contrast to the belles-lettres style, is used in more than one meaning. There will be no words with contextual meaning. Even the possibility of ambiguity is avoided. Furthermore terms are coined so as to be self-explanatory to the greatest possible degree.

But in spite of this a new term in scientific prose is generally followed (or preceded) by an explanation. Likewise neutral and common literary words used in scientific prose will be explained, even if their meanings are only slightly motivated, either in the context by a parenthesis or attributive phrase or in a foot-note.

Thus it could be concluded that the scientific and technical vocabulary consists of the extensive use of scientific terminology; the presence of charts, tables, diagrams, maps, mathematical, physical, chemical and other signs; the usage of abstract, mainly foreign words; the usage of purely scientific phraseology (*by all means; as far as; in spite of; on the ground that; due to; to put into effect; now and again*); abbreviations, formulae and signs.

The scientific and technical style also differs from other literary styles in the usage of specific grammar forms, constructions and tenses [3, p. 45]. It can be vary in:

1) the terms of language means, the constructions of the gerund and participle used to make the text more condense and precise;
2) the usage of parentheses;
3) the impersonal manner of representing material, impersonal constructions.

Impersonality is required to preserve the character of the style which should be "invariant to all observers". Impersonality can be achieved by the usage of passive constructions, general pronoun *we*, mostly a third-person style, abstract nouns formed from verbs and adjectives.

The usage of Passive Voice suppresses the author's role by removing the agent from the sentence and exclusively aims to describe the facts and phenomena. It appears also in the cases where not only the agent but also the activity is irrelevant and the only thing that matters is the affected subject. The first person pronoun 'I' is not used in scientific writing. Instead 'I' is often used 'we', 'the team' or 'the research group', to show that the whole group of people is mentioned which was involved in the reported experiments. This is better than using 'I'.

It is also possible to use Active Voice in the combination with general pronoun we as a subject *«we»* which refers more obviously to the author. It is mostly common in the texts of exact sciences: *«We deduce, we observe, we define, we obtain, we can express, we see, we note, we consider, we assume, we have experimentally verified, we have placed…» – Ми робимо висновок, ми спостерігаємо або робимо зауваження, ми визначаємо або надаємо визначення, ми можемо виразити або навести, ми бачимо, ми звертаємо увагу, ми вважаємо, ми припускаємо, ми дійшли висновків дослідним шляхом, ми визначили або з'ясували…*

To avoid personality tentative verb forms (*seems to, appears to, tends to*) and/or modal verbs are regularly used:

This result of the research supports/proves our initial hypothesis. – Over positive statement.

This result of the research seems to support/ could prove our initial hypothesis. – Hedged statement.

Modal verbs *can, may, might, would* are widely used:

The result proves our method works. – Direct statement.

This result could prove our method works. – Hedged statement.

To soften what you say or avoid claiming an absolute truth from your result the following adverbs are used: *a little, rather, somewhat, almost, nearly, quite, approximately, about:*

This is a disappointing result to report. – Direct statement.

This is a somewhat disappointing result to report. – Softened statement.

In addition to using Passive Voice, it is necessary to avoid ambiguous language; especially metaphors that might not be widely understood.

The texts of scientific and technical style are different from the texts of other literary styles not only in their vocabulary and grammar but also in their syntactic constructions. The following formula **IT IS + ADJ + TO + INF** is used in the beginning of the new paragraph in scientific and technical literature: *It is true that …but; It is obvious that….*

Impersonal sentences of this type bring minimum semantic information and serve only as an introduction sentence presenting the basic thought:

It is evident that investigations should be made for other exposure times. – Зрозуміло, що дослідження треба повторити декілька разів.

The presumptions and statements comprise one of the peculiarities of scientific and technical style because they are usually not represented directly. It is mostly caused by the fact that newly revealed knowledge is often needed to be proved in a great amount of time. That is why general pronoun *we* is recommended to use not only if the scientific phenomenon is confirmed and proved as a truth. The following example demonstrates the situation where there is no certainty yet: «*…the difference does not appear to greatly affect the calculated value» – «…різниця між отриманими даними ще не з'ясована».*

In the above-mentioned impersonal sentences from scientific and technical style the modal verbs *must, should, ought to, can, may, might* are often occurred with the weaker lexical meanings. In the following examples it is clear that modal verbs lose their lexical meaning mostly with the verbs *to note, to notice, to remark, to observe, to mention,* partially also with the verb *to say: «It may be noted»; «It should be noted»; «It might be remarked»; «It ought further to be remarked».*

It is necessary to realize that this modality is not subjective author's attitude to conveyed facts, but it is objectified which is in compliance with clarifying scientific style. Therefore the usage of modal verbs is convenient for giving indirect instructions. Direct form of instruction is expressed in imperative mood that is used also in hypotheses or mathematical formulae, e. g.: *Assume a Cartesian coordinate system; Let us examine a couple of cases; Let V be the vector analytic signal.*

Another peculiarity of scientific and technical style is the way of presenting material. The first and most noticeable feature of scientific and technical writing is the logical sequence of utterances with a clear indication of the interrelations and interdependencies. Logical sequence of utterances is definitely important to comply with the following general features.

The second characteristic feature of scientific and technical style is what we may call sentence-patterns. They are of three types: postulatory, argumentative and formulative ones [5].

There are some other peculiarities of scientific and technical texts such as the use of quotations and references, the frequent use of foot-notes, digressive in character, and the impersonality of scientific and technical writing. Another basic and no less important feature of scientific language is objectivity. The objectivity, clarity and formality of scientific and technical writing is connected also with the specific usage of language means named intellectualization or rationalization. It means the tension to a concrete and precise expressing which is helpful in suppressing emotionality or expressivity.

In his practical manual «The Structure of Technical English» A.J. Herbert considers the following formulae as the basic feature of scientific and technical style in contemporary texts [5, p. 178]. All peculiarities of scientific and technical style can be compared in the given table:

Scientific and Technical Texts	Literary Texts
Logicality	Lack of argumentative progression
Precision	Vagueness
Reason	Emotion
Truth to particular reality	Truth to the ideal
Generalization	Concretion
Referential meaning	Emotive meaning
Denotation	Connotation
Lexical affixation	Grammatical affixation
Idiomatic expressions are rare	Idiomatic expressions are frequent
Use of abbreviations, acronyms, and registers	Very few abbreviations, acronyms, and registers
Standard expressions	Almost all varieties
Use of scientific terminology, specialized items, and formulae	No use of scientific terminology, or formulae
No use of elements of figurative language	Expensive use of figurative language

There is a concept of scientific and technical translation in modern linguistics. Technical translation is a type of specialized translation involving rendering documents produced by technical writers (owner's manuals, user guides, etc.) or more specially, texts which relate to technological subject areas or texts which deal with practical application of scientific and technological information meanwhile scientific translation deals with the texts of science and science writing. Scientific texts are conceptually more difficult and more abstract than other types of texts. They have more standardized terms which are easier to look up and they are better written than the texts on the other levels. Terminology based texts are more concrete containing scientific information and scientific concepts which are easier understood. Unlike technical texts the texts of science rely on the world or background knowledge to a greater extent.

Thus the main task of scientific technical translation is to represent information to the reader in the clearest and the most precise way. This can be achieved by logical interpretation of actual material without expressing it emotionally. So the style of scientific and technical literature can be identified as formally logical.

As a field technical translation has been recognized, studied and developed since 1960's. Stemming from the field of translation studies, the field of technical translation traditionally emphasized much importance on the source language from which text is translated. However over the years there has been a movement away from this traditional approach focused on the purposes of the translation and on the intended audience. This is perhaps because only 5–10% of items in technical documents are terminology while the other 90–95% of the texts is the language belonging to the neutural style of the source language though technical and scientific translation is only subset of the different types of professional translation. Currently, more than 90% of all professionally translated work is done by technical translators, highlighting the importance and significance of the field.

There are some requirements for those who are going to take up scientific and technical translation. According to London institute of Linguistics, to be a scientific translator one should have:

1) broad knowledge of the subject matter of the text to be translated;

2) a well-developed imagination that enables the translator to visualize the equipment or process being described;

3) intelligence to be able to fill in the missing links in the original text,

4) a sense of the context to be able to choose the most suitable equivalent term from the literature of the field or from dictionaries;

5) the ability to use one's own language with clarity, conciseness and precision;

6) practical experience in translating related fields.

In short to be a technical translator one must be a scientist, a linguist and a writer. Some translators define three things that there are vital in order to deal with scientific and technical texts:

1. Knowledge of the text structure in different languages.
2. Knowledge of the subject area.
3. Knowledge of the language of special purposes of the area.

To sum up mentioned above it can be signified a specific vocabulary, the usage of terms and scientific notions, a wide layer of words with written-bookish stylistic colouring, the usage of gerund and participle constructions, abstract nouns formed from verbs and adjectives, strictly logical syntax and sentence ordering, explicitness, objectiveness, impersonality, clarity, the lack of emotional colouring, concentration and precision as the main language peculiarities of modern English scientific and technical literature style.

Scientific and technical translator plays the key role in the process of translating scientific and technical texts. The translator's primary task is presenting information in an appropriate way to make the communication successful and effective by means of the target language. This aim supersedes any intentions to transfer the text of the source language into the target one. Translator does not interpret words but interprets what people do with these words. In this sense scientific and technical translator becomes intercultural and cross-field writer.

Bibliography

1. Білозерська Л.П. Термінологія та переклад: навчальний посібник / Л.П. Білозерська. – К.: Либідь, 2010. – 232 с.

2. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми / В.І. Карабан. – Вінниця: Нова книга, 2002. – 458 с.

3. Коваленко А.Я. Загальний курс науково-технічного перекладу / А.Я. Коваленко. – Київ: Фірма ІНКОС, 2002. – 320 с.

4. Terminology. Theory and method. Edited by Olga Akhamanova and Galina Agapova. – MGU, 1974. – 206 p.

5. Herbert, A.J. The structure of Technical English. – [Available from]: http://www.uefap.com.materials/history/herbert.pdf. Internet; accessed January 9, 2011.

Стаття є спробою дослідити мовні особливості стилю сучасної англійської наукової і технічної літератури, які суттєво впливають на специфіку її перекладу українською мовою. Автор аналізує лінгвістичні ознаки науково-технічної літератури, характерні мовні конструкції і способи їх перекладу.

Ключові слова: науково-технічний стиль, жанр наукової літератури, терміни і професійні знання,наукова лексика, суто наукова фразеологія, безособові речення, науково-технічний переклад.

В статье сделана попытка изучить языковые особенности стиля современной английской научно-технической литературы, которые существенно влияют на специфику ее перевода на украинский язык. Автор анализирует лингвистические черты научно-технической литературы, характерные языковые конструкции и способы их перевода.

Ключевые слова: научно-технический стиль, жанр научной литературы, термины и профессиональные знания, научная лексика, полностью научная фразеология, безличные предложения, научно-технический перевод.

Одержано 21.10.2014.

УДК 811.133.1

L. RATOMSKA,
maître-assistant du département
de philologie anglaise et de traduction,
Université Alfred Nobel, Dnipropétrovsk

I. BORYSSEVITCH,
maître-assistant du département
de philologie anglaise et de traduction,
Université Alfred Nobel, Dnipropétrovsk

Y. ZGOUROVSKA,
étudiante en phylologie de Université Alfred Nobel, Dnipropétrovsk

LE MYSTERE DE LA LANGUE BASQUE

The matter of the article is a sociolinguistic phenomenon concerning the Basque language. The authors of the article analyse diverse Basque language origin theories in terms of diachronic approach regarding both toponymical and archeological researches conducted by the French as well as Basque scholars. The authors of the article came to a conclusion about the current topicality of the Basque studies observed synchronically in order to reveal the natural laws of the isolated languages development.

Key words: the Basque language, isolated language, national identity, the Basque culture, national character, the Basque language dialects.

La langue basque ou 'euskera' (en basque) est l'énigme qui ne peut pas être percée par les savants du monde entier. Les locuteurs basques ont leur langue unique, leur culture originale, leur territoire bien isolé et leur caractère national qui forment leur identité extraordinaire. Ces attributs nationaux des Basques ont survécu malgré toutes les oppressions et les interdictions. Grâce à la lutte des Basques pour le droit de l'existence ils ont réservé leur originalité jusqu'aujourd'hui. Les Basques c'est le peuple vigoureux qui fait valoir ces droits s'appuyant sur la langue maternelle.

La complexité du basque consiste en fait notoire que le basque est une seule langue isolée dans toute l'Europe. La question d'actualité concerne l'origine de la langue basque. D'après le groupe indo-européen le basque est hors la classification avec les langues telles que: les langues finno-ougriennes (finnois, estonien, same ou lapon et hongrois), le turc, les langues sémitiques (le maltais), quelques langues caucasiennes et la langue japonaise. Voilà pourquoi le basque est considéré par les linguistes comme l'un de plus compliqué en Europe [1, p. 54]. Malheureusement, jusqu'à nos jours l'origine du basque est inconnue. Mais les savants et les linguistes différents ont déjà fait beaucoup de tentatives pour expliquer le problème principal: d'ou vient le basque? Parmi ces chercheurs étaient les savants de réputation universelle tels que: Guillermo de Humboldt, Hugo Schuchardt, Jean-Baptiste Orpustan, Louis Lucien Bonaparte, M. Paul Broca et beaucoup d'autres.

Mais il est évident que le basque est très ancien pour prouver son développement historique et sa provenance préhistorique par l'écriture. Pourtant, on a récemment découvert des inscriptions du IIIe siècle en basque dans les grottes de Iruña-Veleia dans la province d'Alava [2, p. 27–63]. Bien sûr, on ne peut pas être complètement sûr à propos de la data certaine. Ces

© *L. Ratomska, I. Boryssevitch, Y. Zgourovska, 2014*

inscriptions sont les plus anciennes retrouvées en Espagne. Le premier document complètement écrit en basque datait du XIème siècle [3, p. 28–35]. Avant cette période, probablement, il n'existait pas aucune écriture sauf des inscriptions de grotte. Mais l'ancienneté du basque se reflète dans le folklore musical basque aussi bien comme dans les légendes et mythes anciens. Les Basques expliquent leur originalité à l'aide des légendes en se reconnaissant comme les héros mythiques.

En effet, plus tard, environ en 1545 le Nouveau Testament était traduit en basque pour la première fois. Et pendant toute l'histoire de la langue les thèmes religieux prédominaient dans la littérature basque [1, p. 46].

Aujourd'hui il y a beaucoup de théories sur l'origine du basque. Entre autres on peut nommer les plus répandues. Par exemple, il y a l'opinion que le basque est la seule langue survivante du groupe paléolithique [17, p. 180]. Selon cette hypothèse le basque était parlé par les gens de Cro-Magnon. Les ethnologues examinent que les premiers hommes sont venus de l'Est environ de 4.000 à 10.000 ans avant notre ère. Le pays basque était le refuge pour les gens Cro-Magnon lors de la dernière glaciation. En alléguant l'idée précédente le basque ressemble au japonais et au coréen. Mais puisque le pays basque est très loin de Japon et de Corée cette théorie semble d'être le mythe. La seule parenté du basque avec ces langues est structurelle. Le basque est une langue agglutinante comme le japonais et le coréen. Malgré tout cette parenté n'était pas prouvée et le basque est resté seul [3, p. 85].

L'hypothèse suivante concerne les langues caucasiennes. Le basque était comparé avec le géorgien ou le tchétchène. Cette opinion est soutenue par le linguiste Merritt Ruhlen. Elle suppose que le basque fait partie du groupe dené-caucasiens. Ruhlen rattache les théories de Bengtson et Trombetti, chercheurs très connus, qui ont déjà proposé la parenté du basque avec les langues caucasiennes. Selon lui le basque est isolé avec son groupe parce qu'ils sont apparus avant les colons de l'Est au deuxième millénaire avant l'ère chrétienne. Ruhlen a proposé une formule choc que 'les langues ne font pas l'amour', dans le cas du basque ça signifie que le basque était isolé et ne se mélangeait pas avec d'autre langues. Donc c'étaient les Proto-basques qui ont occupé l'Europe occidentale avant la migration des Indo-Européens. Les Proto-basques se sont installés à l'Atlantique et dans les Pyrénées. Plus tard les Basques se sont mis en rapport avec les tribus néo-latines telles que: les Craistes, les Vascons, les Cantabres, les Aquitains et les Vardules. Probablement, le nom 'Basque' est originaire du nom de la tribu vasconne (basque est 'vasco' en espagnol) qui plus tard a créé le nom 'gascon' et a nommé le territoire aquitain comme 'Gascogne' [4, p. 12–134].

Par contre, le linguiste allemand Theo Vennemen insiste sur l'existence d'ancien groupe des langues vasconiques. Il souligne que le basque moderne est très proche du wolof (la langue d'Afrique du Nord). Vennement suggère que le groupe vasconique était le plus grand groupe des langues existant avant les langues indo-européennes. Malgré cette hypothèse, il considère que ce groupe s'étendait à travers la majorité de l'Europe du Sénégal jusqu'aux îles britanniques. Theo Vennement soutient sa théorie par l'analyse toponymique [3, p. 8–159].

Malgré les hypothèses indiquées, le linguiste basque Arnaud Etchamendy a supposé que le basque pourrait être la langue indo-européenne, mais à coup d'emplacement isolé il s'est changé en langue agglutinante [11, p. 20]. Néanmoins il n'a pas réussi de trouver les impacts extérieurs qui pourraient influencer sur le basque pour qu'il soit transformé en langue agglutinante.

La théorie récente présume que la langue basque provient du berbère. On a considéré que le basque était la langue maternelle d'une des tribus d'Hannibal Barca. Cette hypothèse est soutenue par le groupe des linguistes et historiens espagnols qui examinent que la langue basque est très proche linguistiquement de l'Amazigh [20, p. 198–227]. Cette langue est parlée en Mauritanie, Maroc, Iles Canaries et Algérie. Malgré la parenté linguistique, les savants s'appuient sur les faits anthropologiques. Avoir fait des fouilles, ils ont supposé que les Basques étaient par la génétique plus proches de tribus berbères.

D'après Lilias Homburger la langue basque est plus proche de langues dravidiennes que n'importe quelles langues européennes. Malgré cette idée principale, elle soutient l'opinion de Theo Vennement et présume que le basque ressemble au groupe sénégalo-guinéen (wolof, sérère et peul). Homburger comporte que avant l'extension des tribus indo-européennes le basque et les langues agglutinantes pareilles étaient parlées en Afrique du Nord, en Europe méridionale et

en Asie [3, p. 140]. Toute l'hypothèse s'est basée sur la caractéristique linguistique puisque le basque est une langue agglutinante.

Mais la théorie suivante, qu'on peut observer comme la plus raisonnable, a été recherché par M. Paul Broca. Dans son ouvrage 'Sur l'origine et répartition de la langue basque' il cite Guillermo de Humboldt et suppose que le basque est une langue ibérique. M. Broca avait recherché le pays basque en Espagne aussi bien qu'en France depuis 10 ans avant son ouvrage était publié. L'hypothèse principale de ce linguiste français consite en opinion que le basque est une des anciennes langues ibériques qui étaient parlées dans la péninsule Ibérique. Il a fait des recherches toponymiques pour prouver cette idée. Malgré ça, Paul Broca base sa théorie sur les preuves anthropologiques. Il a fait des fouilles en France et en Espagne. Par consequence, monsieur Broca a fait la conclusion que les Basques sont les habitants autochtones. En tenant compte de cette recherche, il a ajouté que le basque est une seule langue ancienne européenne qui est conservé jusqu'à nos jours. Il a pris en considération les témoignages de Strabon qui écrivait que les Basques étaient très semblables aux tribus ibériques. Paul Broca explique l'originalité du basque à l'aide du fait que les Basques vivaient isolément dans les territoires peu accessibles. Voilà pourquoi ils ont survécu la romanisation et l'apparition des dialectes néo-latines. Les tribus celtes et après les tribus germaniques ne povaient pas les atteindre. Bien sûr, les tribus romanes ont presque supplanté les Basques du territoire moderne de la France. Mais les Basques se sont installés aux Pyrénées-Atlantiques. Or, le basque était aussi parlé en Aquitaine, au Val d'Aran, mais aussi en Rioja et à Burgos. Broca prouve cette hypothèse à coup d'analyse toponymique [21]. Mais puisque les Basques vivaient aux Pyrénées-Atlantiques, la région mal attractive, ils ont réussi de conserver leur langue originale, leur culture unique et leur caractère résistant.

Malheuresement, il n'y a aucune théorie ou hypothèse qui seraient la plus vraie. Malgré toutes les suppositions, il n'y a pas beaucoup de preuves pour constater la vérité de l'une ou de l'autre idée. Voilà pourquoi les savants plus objectifs considèrent que l'origine du basque reste inconnue. Plus la langue basque est comparée avec d'autres langues, plus il semble d'être la plus isolée.

En général, le vocabulaire moderne de la langue basque contient beaucoup d'emprunts divers. Ces mots empruntés proviennent de langues qui étaient parlées par les tribus voisines. Par exemple, il y a des emprunts qui sont originaires de langues telles que: le celtique, le latin, le gascon, l'aragonais, le roman de Navarre, l'arabe, l'espagnol et le français. Par exemple [19, p. 289]:

Arabe	***Euskera***	***Français***
katuk	gutun	lettre
Az-zuk	Azoka	marché
Latin	***Euskera***	***Français***
tempora	denbora	temps
episcopum	apezpicua	évêque
Espagnol	***Euskera***	***Français***
auto	oto	auto
estaciyn	gara	gare
libro	luburu	livre
precio	prezio	prix

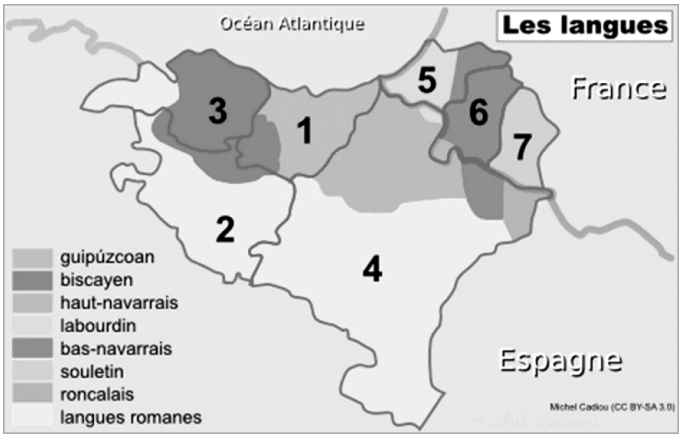
Les preuves que la langue basque est très ancienne on peut trouver au niveau du vocabulaire. Correspondant à la «spécialité» des Basques, voici des mots relatifs aux animaux et à l'anatomie [19]:

Euskera	***Français***	***Euskera***	***Français***
otso	loup	azeri	renard
behi	vache	idi	boeuf
zaldi	cheval	behor	jument
aker	bouc	ahuntz	chèvre
ardi	brebis	ahari	mouton
urde	porc	basurde	sanglier

Euskera	*Français*	*Euskera*	*Français*
buru	tête	bagi	oeil
aho	bouche	sudur	nez
esku	main	oin	main
sabel	ventre	bero	bras

Malgré le fait que les Basques ont refusé d'obéir et qu'ils ne se sont pas assimilés aux tribus romanes, l'écriture basque est réalisée moyennant l'alphabet latin. Pourtant, l'alphabet de la langue basque comporte 22 lettres sans c, q, v, w et y. On peut considérer que c'est l'influence plus importante romane [20, p. 55].

Le basque d'aujourd'hui est parlé dans les mêmes territoires où il était parlé au début de notre ère et bien avant. Ces territoires sont: le Pays Basque, y compris les provinces telles que de Biscaye, d'Alava, de Guipùzcoa et de Navarre qui se trouvent en Espagne. Sauf l'Espagne le basque est aussi parlé au département des Pyrénées-Atlantiques en France [16, p. 1–7]. Voilà pourquoi le basque est riche en mots provenant d'espagnol et du français. Mais en dépit de petit territoire de la langue basque, elle varie selon le terrain. Ces variations régionales s'appellent dialectes ou patois.



En 1863 linguiste français bien connu Louis Lucien Bonaparte a enregistré les dialectes tels que: le biscayen, le guipùzcoan, le haut-navarais septentrional, le haut-navarrais oriental, le haut-navarrais méridional, le bas-navarrais oriental, le bas-navarrais occidental, le souletin, le labourdin et le roncalais [9, p. 100]. Probablement, c'était le biscayen ou le guipùzcoan. Malheureusement, le roncalais s'est éteint en 1991 avec la mort de dernière locutrice. Mais les frontières entre les diactes basques dans le continuum dialectal s'effacent et la majorité des dialectes se distinguent des autres par l'accent des locuteurs. En ce moment les linguistes basques estiment qu'il y a six dialectes de la langue basque tels que: le biscayen, le guipùzcoan, le haut-navarais, le bas-navarais, le labourdin et le souletin.

Pour unifier la nation il fallait unifier la langue. La standardisation du basque était réalisée par l'Académie de la langue basque (créée en 1919) en 1960 [5, p. 22]. Il fallait établir une koinê pour unifier tous les Basques. Ainsi, avant la standardisation les Basques français et les Basques espagnols ne comprenaient pas l'un l'autre [21]. Cette standardisation se fonde sur les dialectes centraux de la langue basque comme le guipùzcoan et le navarro-labourdin. Lors de cette réunion, les règles pour l'unification de la langue écrite étaient fixées (règles d'orthographe, de lexique, de morphologie et de déclination). Le basque unifié s'appelle 'Batua'. Cette koinê est considérée d'être le standard d'administration, d'enseignement, des recherches scientifiques, d'émissions de radio-télévision, la presse écrite aussi bien que l'Internet et la littérature basque [9, p. 137].

Le problème d'aujourd'hui concerne la diffusion de la langue basque. La dernière recherche sociolinguistique était éprouvé en 2011 au Pays Basque. Les enquêtes, réalisées par téléphone, permettent de mesurer en particulier pour chacun des territoires où est parlée la langue basque, le niveau de connaissance et d'utilisation de la langue. Daprès cette recherche aujourd'hui il y a

2.185.393 personnes qui vivent dans la Communauté Autonome Basque (CAB). Ainsi, parmi les totalement 2.649.000 personnes de 16 ans et plus qui vivent au Pays Basque, sur 714.000 sont bilingues, 388.000 bilingues réceptifs et 1.547.000 non-bascophones [18].

Province	*Capitale régionale*	*Population totale*	*Bascophones*	*Pourcentage*
Alava (E)	Vitoria (Gasteiz)	286 000	20 020	7%
Guipùzcoa (E)	San Sebastian	680 000	299 200	44%
Navarre (E)	Pampelune	530 000	53 000	10%
Vizcaya ou Biscaya (E)	Bilbao	1 216 700	206 840	17%
Basse-Navarre (F)	Saint-Jean-Pied-de-Port	28 000	17 080	61%
Labourd (F)	Bayonne	205 000	53 300	26%
Soule (F)	Mauleon	15 000	9 600	64%
Total		**2 960 700**	**659 040**	**100%**

En général, il y a 20 000 personnes qui ne parlent que la langue basque en Espagne et en France. Ces locuteurs sont complètement monolingues. Les bascophones monolingues sont âgés et vivent isolément. Mais les Basques ont créé l'école où les études sont données en basque. Les écoles pareilles s'appellent 'Ikastola' (créée en 1980). La langue basque est la matière principale par rapport à l'espagnol ou au français. Normalement, le basque était interdit en Espagne avec le catalan et le galicien pendant la dictature de Franco. Mais en France l'état des choses était pis. Le basque était interdit depuis le Grand Siècle. Louis XIV voulait unifier le pays et le français était proclamé la seule langue officielle. En ce qui concerne l'enseignement scolaire il faut dire que les Basques étaient obligés de parler seulement français. Toutes les matières étaient enseignées en français. Si l'enfant basque parlait basque, il recevrait 'le signe'. Cet étudiant devait remettre le signe à l'autre qui parlait basque. A la fin du jour l'enfant qui était le dernier parlé basque était humilié en public. Hormis que les enfants basques devaient subir les humiliations et les outrages constants, le professeur enseignait le français insultant la langue basque [11, p. 4–9]. Les gens avaient peur d'utiliser leur langue maternelle. Au XIXème sciècle les savants français ont décidé d'introduire l'utilisation du basque parmi les professeurs. Grâce à Félix Pécaut qui a écrit dans son 'Rapport d'inspection générale sur l'académie de Bordeaux' qu'en tout cas les Basques sont étrangers nonobstant qu'ils parlent aussi français. Il a proposé d'introduire le basque au même niveau que le français [10, p. 20–69]. Avant cette innovation les professeurs parlaient seulement français, mais grâce au fait que tous les professeurs étaient obligés de savoir parler basque, la productivité d'apprentissage s'est améliorée. Ainsi, le maniement de la langue basque a diminué. Le français était devenu la langue de prestige et le basque était presque oublié.

En Espagne la situation s'est changée après la mort de Franco. Mais en France la situation était peu à peu changée après la deuxième guerre mondiale. En dépit de ce fait la population bascophone française ne voulait pas parler basque se souvenant du passé tragique.

Sauf les bascophones monolingues il y a beaucoup de locuteurs bilingues. D'après la dernière recherche sociolinguistique nous pouvons classer les bilingues en trois groupes selon la facilité plus ou moins grande qu'ils ont pour s'exprimer en basque ou dans une autre langue [18].

– *Les bilingues plutôt bascophones* s'expriment plus facilement en basque qu'en français. Ils sont 23,1% des bilingues et 4,8% des habitants du Pays Basque nord. Pour la plupart d'entre eux la première langue est le basque, ils vivent dans des zones bascophones et dans les petits villages principalement en Basse-Navarre et en Soule.

– *Les bilingues équilibrés* s'expriment aussi bien en basque qu'en français. Autrement dit, ils maîtrisent bien les deux langues. Ils sont le groupe le plus important des bilingues soit 42,6 % et 10,9 % des habitants du Pays Basque nord. En majorité, les bilingues équilibrés vivent en Basse-Navarre, en Soule et au Labourd intérieur. Presque tous ont le basque comme première langue.

– *Les bilingues plutôt francophones* s'expriment plus facilement en français qu'en basque. Ils sont 34,3 % des bilingues et 8,3 % des habitants du Pays Basque nord. La plupart d'entre eux vivent au Labourd, sur le BAB (Bayonne-Anglet-Biarritz) ou à l'intérieur. Presque tous ont le basque comme première langue et quelques-uns le français.

Dans ses dernières années la promotion du basque a augmenté par rapport au français aux Pyrénées-Atlantiques et par rapport à l'espagnol au Pays Basque en Espagne [12, p. 1–15]. Mais le statut de la langue basque varie selon le territoire. Par exemple, en Espagne dans la Communauté Autonome Basque le basque est co-officiel avec le castillan. En 1982, a été adoptée la «loi de normalisation de l'usage du basque» qui règle l'utilisation de la langue dans l'administration, l'enseignement et les médias [13, p. 1–10]. Toutefois, la langue basque ne dispose n'aucun statut en France. La langue basque ne bénéficie pas de reconnaissance constitutionnelle spécifique, malgré la revendication de plus en plus ouvertement exprimée d'une officialisation en public.

Le gouvernement de la France n'a pas ratifié le document en faveur des langues régionales. Voilà pourquoi les Basques vivant en France luttent pour les droits de leur langue maternelle [14, p. 1–4]. La population basque s'est déjà enforcée de donner la place pour la langue basque dans les institutions telles que: la mairie, l'enseignement scolaire aussi bien comme l'enseignement supérieur, le grand commerce, les médias, la signalisation routière bilingues et le service public important [15, p. 1–11]. Malheureusement, malgré les réclamations des Basques, l'administration a rejeté de donner le statut officiel au basque. Cependant le basque n'est pas interdit. Les Basques français parlent leur langue maternelle sans restrictions. La littérature basque se développe depuis la deuxième partie du XIX siècle [5]. On a déjà mentionné l'école privée 'Ikastola' créée par les Basques en France et en Espagne. En tout cas, la langue basque est enseignée ici au même niveau avec le français. L'apprentissage dans les écoles pareilles est volontaire. Tout de même, on peut étudier le basque dans quelques institutions telles que: les écoles, les cours, les collèges, les écoles du soir, les lycées publics et dans les universités comme la langue facultative. Hormis l'enseignement de la langue basque, il y a la possibilité d'étudier la culture basque [11, p. 1–21].

En ce qui concerne la télévision il faut dire que le manque du statut officiel ne dérange pas l'utilisation de la langue basque dans les médias. Le consortium 'Euskal Telebista' possède deux chaînes où toutes les émissions sont données en basque, par exemple 'Hamaika', 'ETB1' etc. A propos de la radiodiffussion on peut mentionner la radio basque qui s'appelle 'Euskadi Irratia'. Malgré la radiodiffusion-télévision basque, il existe aussi la presse écrite en basque. Par exemple, il y a des journaux écrits totalement en basque tels que: 'Berria', 'Garra', 'Herria', 'Argia', 'Iparraldeko hitza', 'Mintza' et beaucoup d'autres.

Pour tenir la conclusion, il faut suligner que le basque est une langue vivante qui était humiliée, interdite et oubliée pendant la période durée. Mais les Basques ne l'ont pas trahi. Ils soutiennent leur langue unique malgré les oppressions politiques. Ce sont les Basques qui ont préservé leur culture et l'identité extraordinaire. Aujourd'hui le basque est utilisé en tout lieu. L'administration, l'enseignement et les médias sont pénétrés par la langue basque. Grâce au caractère résistant des Basques et leur patriotisme on a la possibilité d'assister au phénomène incroyable – à l'existence de la langue qui a survécu malgré tout. Sans rébellion des Basques, peut être la langue basque serait morte.

Références

1. Trask R.L. The History of Basque / R.L.Trask. – Routledge, 2008. – 122 p.

2. Orpustan J.-B. Nouvelle Toponymie Basque / Jean-Baptiste Orpustan. – Bordeaux: Presses universitaires, 2006. – 365 p.

3. Vennemann T. Théorie des langues vasconiques / T. Vennemann // Raoul Caruba and Rosa Galvez-Cloutier, eds., Actes du 2ème Symposium International de l'Eau, Cannes, 29–31 Mai 2000, Nice (IRIM-Université, de Nice-Sophia Antipolis), 2000. – P. 8–159.

4. Ruhlen M. L'origine des langues / M. Ruhlen // Débats Belin. – 1997. – 569 p.

5. Michel F. Le Pays basque: sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique / F. Michel – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1957. – 547 p.

6. Allières J. Les Basques / J. Allières – Paris: Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», mars 2003 (1re éd. 1997). – 127 p.

7. Mateos T. (et al.) Towards a Basque State. Citizenship and culture / T. Mateos. – Bilbo: UEU, 2012. – 112 p.

8. Everson M. Tenacity in religion, myth, and folklore: the Neolithic Goddess of Old Europe preserved in a non-Indo-European setting / M. Everson. – London: Journal of Indo-European Studies. – № 17. – 1989. – 277 p.

9. Urteaga E. La langue basque dans tous ses états – sociolinguistique du Pays basque / E. Urteaga. – Paris: Harmattan, 2006. – 128 p.

10. Pécaut F. Rapport d'inspection générale sur l'académie de Bordeaux / F. Précaut. – Bordeaux: Imprimerie nationale, 1880. – 69 p.

11. Jauréguiberry F. The Basque Language in the French State / F. Jauréguiberry. – Université de Pau. Avenue de l'Université. F-64000 Pau, 21 p.

12. Euskal Kultur Erakundea / Institut Culturel Basque: Conférence «Langue et peuplement: le cas de la langue basque» (Bayonne, 19 Septembre) / Langues et gènes: les Basques, un cas à part ? J.-M. Hombert. Professeur des Universités à Lyon II. Directeur depuis 1994 du laboratoire «Dynamique du langage» (Lyon II). Coordonnateur du programme C.N.R.S. «Origine de l'Homme, du Langage et des Langues». – 15 p.

13. Euskal Kultur Erakundea / Institut Culturel Basque: Conférence «Langue et peuplement: le cas de la langue basque» (Bayonne, 19 Septembre) / Au sujet de l'histoire de la langue basque et de ses apparentements. – B. Oyharçabal, IKER-UMR 5478. – 10 p.

14. Euskal Kultur Erakundea / Institut Culturel Basque: Conférence «Langue et peuplement: le cas de la langue basque» (Bayonne, 19 Septembre) / Identité culturelle. G. Lenclud (CNRS). – 4 p.

15. Euskal Kultur Erakundea / Institut Culturel Basque: Conférence «Langue et peuplement: le cas de la langue basque» (Bayonne, 19 Septembre) / Que nous apprend aujourd'hui la génétique sur l'histoire des peuplements en général, et sur l'histoire du peuplement basque en particulier? L. Quintana-Murci CNRS URA. – Paris: Institut Pasteur, 1961. – 11 p.

16. Euskal Kultur Erakundea/Institut Culturel Basque: Conférence: «Langue et peuplement: le cas de la langue basque» (Bayonne, 19 Septembre) / J. Landaburu, directeur du Centre d'études des langues indigènes d'Amérique du CNRS. – 7 p.

17. Ruhlen M. L'Origine des langues / M. Ruhlen – New York: John Wiley, 1994. – P. 180–181.

18. V° Enquête Sociolinguistique de Communauté Autonome d'Euskadi, Navarre et Pays Basque Nord [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.euskara.euskadi.net/r59738/fr/contenidos/informacion/inkesta_soziolinguistikoa2012/fr_survey/adjuntos/fr_Euskal_Herria_inkesta_soziolg_2011_20120716.pdf

19. Schuchard H. Baskisch-hamitische Wortvergleichungen / H. Schuchard // Rev. internat. des Et. Basques. – 1913. – P. 289–340.

20. Vinson J. La langue ou les langues ibériennes / J. Vinson // Rev. internat. Des Et. Basques. – 1907. – 441 p.

21. Broca P. Sur l'Origine et la répartition de la langue basque. Basques français et Basques espagnols / P. Broca // Aris Ernest Leroux, éditeur libraire des sociétes asiatiques de Paris, de Calcutta, de New-H aven (États-Unis), des Hanghai (Chine) 28, Rue Bonaparte. – 1875. – 78 p.

У статті йдеться про соціолінгвістичний феномен, пов'язаний з існуванням баскської мови. Автори статті аналізують різноманітні теорії походження баскської мови у діахронічному плані, посилаючись на історичні топонімічні та археологічні дослідження французьких та баскських вчених. Автори дійшли висновку стосовно актуальності вивчення проблем баскської мови у синхронічному плані з метою виявлення закономірностей розвитку ізольованих мов світу.

Ключові слова: баскська мова, ізольована мова, національна ідентичність, культура басків, національний характер, діалекти баскської мови.

В статье речь идет о социолингвистическом феномене, связанном с существованием баскского языка. Авторы статьи анализируют различные теории происхождения баскского языка в диахроническом плане, ссылаясь на исторические топонимические и археологические исследования французских и баскских ученых. Авторы пришли к выводу об актуальности изучения проблем баскского языка в синхроническом плане с целью выявить закономерности развития изолированных языков мира.

Ключевые слова: баскский язык, изолированный язык, национальная идентичность, культура басков, национальный характер, диалекты баскского языка.

Одержано 21.10.2014.

УДК 811.111

V. ZIRKA,
Doctor of Sciences (Philology),
Professor of English Philology and Translation Department
of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk

STUDENTS CREATIVENESS IN MAKING UP ADS

The article presents some aspects of students training to writing and analysis of PR texts and ads concerning ad' lexis in the process of ad making up and its creative translation (writing) into the native language.

Key words: phrase, slogan, idiomatic units, advertising message, creative writing, culture.

While lecturing the authorial course «Ads Lexis» in the Alfred Nobel University, we explain to the students the notion of «phrase», a creative approach that is needed for its making, with due regard for national and cultural component, psychology of a consumer, gender aspect etc. We consider «phrase» as a small group of words standing together as a conceptual unit, typically forming a component of a clause or an idiomatic or short pithy expression. Both meanings elucidate ads phrase in considering advertising to be a form of communication used to encourage or persuade an audience (viewers, readers or listeners). Most commonly, the desired result (of any ads text) is to drive consumer behavior with respect to a commercial offering, although political and ideological advertising is also common. We cover the issue of commercials and understand this notion as «*involving or relating to the buying and selling of goods*». Therefore at our studies we examine ads.

In our daily life everyone can find specific words in each and every ad. They are used ***to attract attention*** of the audience. Thus we speak of these very words and imply here idioms as well, which are very popular phenomenon in Mass Media and advertising.

Firstly we should determine and identify the essence of phraseological units or idioms. In spite of a whole number of idioms definitions there is no exact and unambiguous one of this term until now. There are differences in terms of certain peculiar features of idioms. In some definitions, idiom is *a phrase or expression* the total meaning of which differs from the meaning of the individual words. The other qualifications state that it is an expression, a word, or *a phrase that has a figurative meaning*. It is comprehended in regard to a common use of that expression that is separate from the literal meaning or definition of the words of which it is made up. For example, ***to blow one's top (get angry) and behind the eight ball (in trouble)*** are English-language idioms. Idioms come from any language and generally cannot be translated literally (word for word). Foreign language students should learn them just as they learn vocabulary words.

While making up an ad phrase its value and meaningfulness are defined by two groups of parameters: marketing (meaningfulness and value of commodity from the point of view of its sales promotion to the market) and linguistic features (figures of speech, *phrases*, showily presenting a commodity). In opinion of many practical ads-makers, the indicated two parameters underline that a phrase is not only a creation of an author but also subject to influence of external factors, such as a situation at the market, meaningfulness of the promoted product etc. To our opinion, as it applies to research of actually language features of phrase it is not fully appropriate to use a term of «linguistic parameters», because in this case the process of phrase creation

© *V. Zirka, 2014*

can be considered merely the individual «invention» of one or another author, without any systematization of language potential. Phrase, as well as any advertisement (short or extended) can be successful and unsuccessful, merry or a dull one, can bring commercial success or losses. It can hardly be able to mask bad quality of commodity or service, but can substantially help in attracting of consumers' attention. It is impossible to hope on a phrase as such, it can «work» only as a result of carefully thought out of advertisement campaign on creation of firm reputation, its commodity or, as in our days, of a political figure.

Practice of copywriters produced terms for good slogan/ phrase making up, its successful application: fiddly work, study of semantic and ads' possibilities; clear determination of the tasks of the phrase; mass media location, etc. [1, c. 160].

We suppose that this is only an exterior side of the work with an advertisement as a verbal construct ready to function. At the same time there exists another, more difficult part of work on writing of an advertisement (phrase) – that is a creative process – creativity.

Some ads researchers consider that a copywriter should first of all have a set of dictionaries (like dictionary of synonyms, antonyms, homonyms, rhymes, Phrase book etc.). He (a copywriter) should write all the variants he could; work up all the created draft variants of phrase: to take away the unnecessary ones; strive for maximum expressiveness of an ad with the minimum of words; use principles of compression that will help to get rid of unnecessary verbal ballast, namely: to shorten syntactic words (prepositions, introductory words, conjunctions); 2) to avoid composite sentences.

In our course of lectures we underline that the most danger for any phrase creation is in seeming lightness of its making up, and imagining that better any short phrase in the beginning of an advertisement, than none at all. A successful phrase (slogan), its introduction, is a big, tense job, but not a simple set of fine words.

It is often we can read a phrase or a slogan which satisfies the requirements shown in it: brevity, easy pronouncing, power to stick in consumer's memory. However there is no so-called «spice» in it. The same idea we can find in works of ads researchers, who mark that it is rather difficult to set forth rules to write good slogans, «even if one exactly follows a recipe, one hostess will make a tasty cake, the other one will cook something like a dessert. It is necessary to mark that for writing a good phrase/ slogan one should possess talent. But once a life *everybody can think of (invent)* a remarkable slogan» (marked by us!).

Thus, all depends on the basic task of ad – to attract attention to the phrase, and then stick in consumers' memory. It is curious to mark that very facile phrases are practically not paid attention to themselves. The researchers underline that short phrases, containing not a linguistic error, but rather an easy roughness are usually taken notice of. For example – «Quality you can rely upon» is not quite a correct phrase, but it «touches» [1, c. 162].

The «life» of an advertisement shows – even good slogans become outdated. It happens due to the emotional getting used to the well-known slogan or phrase. Even if the whole advertisement is changed, a consumer while reading the corresponding information hears the familiar slogan, and he tries to tear it away.

So a copywriter needs to use very special linguistic means including idioms. Hereby idiom is *a group of words established by usage as having a meaning not deducible from those of the individual words (e.g., rain cats and dogs, see the light); a form of expression natural to a language, person, or group of people he had a feeling for phrase and idiom.*

Our item is ad and Mass Media texts which are known to be the texts of informing, descriptive and convincing character. At our classes we attract students' attention to these particular properties of advertising texts and teach them how to create advertising messages and how to translate them into English or native language.

The main task is the maximum use of students' own fantasy for self-expression and self-affirmation. Among others terms students are suggested to mind the main ones which any ad should possess: 1. To contain necessary information. 2. Be associated with the name of product and trade mark. 3. To contain a «sparkle» or a provoking element: violation of style, neologisms, «wrong» use of words, presence of words of prestige, etc. 4. To persuade the consumer to feel good after reading the ad text. 5. To cause a sense of desire in a consumer and necessity to purchase a commodity/service. 6. Ad text should be universal – that is to function in different, unconnected with advertising contexts. 7. To correspond culture, traditions, mentality of the

ad's audience. 8. To contain manipulative components – words possessing «magic force». The all mentioned above items should promote the difficulty of phrase «forgetting». We think idioms or any other phraseological units should be used for this goal.

We believe slogan to be inevitable part, a major structural component of any ad, as a cultural code of a country wherever an advertisement is put up. The matter of students studying the analysis of short texts/slogans creating and translating them in/into native and foreign languages until now was not enough studied.

When lecturing we lay stress upon the maximum use of their own fantasy as the authors of a text. That is to create the best terms for self-expression and self-affirmation of students. As we have already told an advertisement should correspond to the known clauses (every clause we accompany with well-known examples). Mainly a slogan should – contain necessary information (the example is *calming tonic*); it is needed to be associated with the brand of a promoted product *(Bon Prix. It's me!)*; to stuck in the memory, it should comprise *a provoke element* for braking consumer's attention: style abnormality *(platinum face)*, ambiguity, borrowings *(casual*), slang, presence of verbal symbols of prestige etc.

At our classes we suggest students the row of tasks for making up a short text/phrase/ slogan in native and English languages with the use of evaluative lexis: *the best, brilliant, successful, quality, unbelievable, unmatched etc.* Students are also proposed to make up variants of slogan, moving forward any product.

As a result students give their own variants of slogan on the example of promoting Alfred Nobel University on the market of teaching services: *DANU (Dnipropetrovsk Alfred Nobel University): «Quality education is a mortgage of successful career»*. Here we propose to invent slogans/phrases with evaluative words, like – *best, enormous; excellent; exciting; exclusive; fascinating* etc. The result is *«The product which you have selected is the best choice. DANU».*

After careful study and analysis of ads patterns (both native and foreign language), up to students opinion, there were taken ad phrases with creative constituent combined with mentality and culture of region. These patterns underlined advantages and dignities of the university, and of course, benefit for all those, who are in the stage of choice – where to go to study.

«DANU – Everything is modern and no corruption. Here clever boys and girls study!»; «DANU – Trust; Success; Authority; Invariability!». «DANU – Your first step on the way to success!».

*«DUAN – **D**o success; **U**se knowledge; **A**ct easily; **N**ow and forever!». «DUAN – because it's proven!». «DUAN – the brain of the universe!». «DUAN – we teach, you reach the height!».*

In the conclusion we should mark that the material studied in the course confirms: an ad reflects all the changes in social, emotional and aesthetic spheres of life of society. Ads (as a whole) and slogans could be attributed to one and the same texts according to aim and facilities. This gives us right to compare their effect with direct influence and manipulation of a consumer.

As a form of communication, as a creative piece of work and introduction of lexical constructions slogans should be able to be independent in life and in society. An advertisement should be based upon culture and mentality of society for so to say «correct» perception of the world i. e. to affect the wide spectrum of reasons existing in consumers' consciousness.

Teaching student to make up ads as the creative writing convinces us in the opinion that development of abilities and skills for making up text, optimization of capture assists to the enrichment of students' language thesaurus and development of their sociocultural orientation in language material.

In the view of the above we can summarize that ad' phrases represent a quite interesting and multilateral phenomenon especially in Mass Media and advertising texts. Being very flexible English and Ukrainian languages constantly enrich their vocabulary with the words invented by the language speakers, making it more colorful with new idiomatic expressions, and at times refills its stocks with the borrowings and neologisms. The problem will always retain its topicality since ad lexis assists in realizing the main features of the advertising texts and attracting the consumer's attention.

Bibliography

1. Гермогенова Л.Ю. Эффективная реклама в России. Практика и рекомендации / Л.Ю. Гермогенова. – М.: Юнити, 1994. – 252 с.

2. Гольман И.А. Практика рекламы. Десять уроков для современного бизнесмена / И.А. Гольман, Н.С. Добробабенко. – Новосибирск: Знание, 1993. – 142 с.

3. Зирка В.В. Манипулятивные игры в рекламе: лингвистический аспект. – Изд. 2-е, испр. / В.В. Зирка. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 256 с.

4. Картер Г. Эффективная реклама. Путеводитель для мелких предприятий / Г. Картер. – М.: Экономика, 1991. – 280 с.

5. Морозова И. Слагая слоганы / И. Морозова. – М.: Рип-холдинг, 2002. – 172 с.

У статті розглядається питання написання та аналізу текстів мас-медіа і реклами щодо її лексики в процесі творення рекламних звернень, а також їх творчого перекладу (письма) на рідну мову.

Ключові слова: фраза, слоган, ідіома, рекламне звернення, творче письмо, культура.

В статье рассматриваются вопросы обучения студентов составлению и анализу текстов СМИ и рекламы относительно ее лексики в процессе создания рекламных обращений, а также их творческому переводу (письму) на родной язык.

Ключевые слова: фраза, слоган, идиома, рекламное обращение, творческое письмо, культура.

Одержано 5.11.2014.

УДК 81'25

В.И. БОРТНИКОВ,
аспирант кафедры риторики и стилистики ИГНИ
Уральского федерального университета
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

ПАРТИТУРНОСТЬ В ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ТЕКСТОВЫХ КАТЕГОРИЙ[1]

Совокупность текстовых категорий – существенных признаков текста, моделирующих целый текст, – представлена в виде ряда, рассмотренного в терминах градуальной оппозиции. Выделено три члена оппозиции (группы ТК). В промежуточную относительно такой группировки позицию поставлена категория партитурности. Через посредство терминов «речевая партия», «голос» дано определение партитурности в художественном тексте, показано ее взаимодействие с некоторыми другими категориями близкого уровня абстракции (в частности с композицией). На материале композиционной структуры поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» описана типология партитурных маркеров в эпическом тексте.

Ключевые слова: композиция, лингвистика текста, Мильтон, партитурность, «Потерянный Рай», речевая партия, текстовая категория.

В статье «Первые полстолетия лингвистики текста: историко-научные и методологические уроки» (1995) С.И. Гиндин выделяет несколько этапов развития, пройденных лингвистической теорией текста [6, с. 125–126; 4, с. 229–230]:

1) этап отмежевания от других наук – в частности от синтаксиса – и описание текста как особого, непохожего на предложение объекта [5 и др.];

2) этап разработки свойств, типов, характеристик нового объекта [16; 11 и др.];

3) этап «формирования регулярных коммуникаций» (С.И. Гиндин), когда появляются периодические, журнальные разработки «теорий текста»;

4) этап «текстового бума» 2000-х, характеризующийся применением и «утрясанием» теорий текста на разнообразном, многофункциональном материале. «Текстовой бум» продолжается и в настоящее время [14; 18].

Еще с первого этапа стало ясно, что текст как объект обладает особыми признаками, свойствами, параметрами, или *текстовыми категориями* (ТК). К концу второго этапа были описаны уже около десятка ТК [11, с. 13–31]. На последних двух этапах исследователи, имеющие отношение к категориально-текстовому подходу, занимаются расширением этого ряда, а также описанием его функционирования в различных текстотипах (термин проф. Л.Н. Мурзина).

Новейшие справочные издания насчитывают несколько десятков таких свойств, без которых текст существовать не может и которые способны моделировать (конструировать) весь текст – это «связность, целостность, членимость, интенциональность, партитурность, проспекция / ретроспекция, композиция, локация, тональность, тема» [19, с. 696]. Категории в приведенном ряду расположены, очевидно, по признаку снижения уровня абстрак-

[1]Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований («Прагматические и лингвокультурологические константы неформального русского общения», соглашение № 14-04-00398).

© *В.И. Бортников, 2014*

ции – от глобальных к более частным. Иными словами, перед нами шкала, или (в терминах структурализма) градуальная оппозиция, из чего следует возможность такого градационного деления ряда, при котором категории образуют определенные типологические группы.

Назовем условно категории, открывающие приведенный ряд, *макрокатегориями* (греч. μακρός – в 5-м знач. «большой, обширный» [7, с. 1048]). Это связность, целостность, членимость, интенциональность. В истории лингвистики текста данные свойства были описаны первыми, поскольку позволяли отмежевать «текст» от «не-текста». За макро- будут следовать *мезокатегории* (греч. μέσος – «средний» [7, с. 1075]), к ним отнесем проспекцию / ретроспекцию и композицию. Срединный уровень этих ТК определяется, с одной стороны, их служебным характером для воплощения более крупных, объемных структур, с другой – возможностью репрезентации категорий понятийных, или *микрокатегорий* (греч. μίκρος – «малый» [7, с. 1098]). К последним будут относиться категория локации (единство субъекта и хронотопа), тональности (текстовой модальности), темы.

На стыке макро- и мезокатегорий оказывается *партитурность* – свойство текста, не получившее определения в базовых словарях [ср. 12; 17; 19].

Понятие партитурности восходит к музыкальному термину *партитура* – «система записи всех голосов музыкального произведения, предназначенного для исполнения ансамблем, оркестром или хором определенного состава. Принцип партитурной записи – вертикальное расположение – дает возможность легко охватить направление движения всех голосов в их одновременном звучании» [20, с. 133–134; см. также 8, с. 86]. В лингвистической теории понятие «партитура», примененное к исследованию разговорной речи, определяется через наличие в тексте как минимум двух речевых партий, а партитурность – через «возможность реализации двух или нескольких замыслов речевых партий участников» [см. 2, с. 171]. Это определение партитурности, данное еще в работе И. Н. Борисовой «Русский разговорный диалог: структура и динамика» (2001), в терминах категориально-текстового подхода может быть перевыражено так: *партитурность – свойство текста, содержательно воплощаемое в смене / сохранении речевой партии (голоса), формально проявляющееся в маркерах, отделяющих один голос от другого*. С точки зрения формы репрезентации, таким образом, партитурность будет проявляться в тексте теми же способами, что и категория композиции – в виде абзацных отступов и интервалов [10, с. 189], маркеров композиционных частей, блоков и фрагментов [9, с. 133].

Поскольку в художественном тексте все речевые партии предзаданы автором [1, с. 71], то художественную партитурность можно, по-видимому, описать через языковые проявления полифоничности (как феномена искусства и, в частности, литературы). Суперкатегория автора позволяет говорить о всякий раз звучащих хотя бы двух голосах – автора и повествователя, автора и героя, автора и персонажа.

Рассмотрим взаимодействие ТК партитурности и композиции на материале поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» («Paradise Lost», 1667).

Иконичность композиции как знака определяется применительно к «Потерянному Раю» не только предсказуемостью содержания через заголовок и делением на двенадцать книг (*Books*). Внутри Песни первой достаточную четкость сегментации дают абзацные отступы и увеличенные межабзацные интервалы в соответствующих композиционным границам местах. Заметим, что английские издания Мильтона сохраняют на границах композиционных блоков и абзацные отступы в строке, и межстрочные интервалы, например:

...Highly they raged
Again the Highest and fierce with grasped arms
Clashed on their sounding shields the din of war,
Hurling defiance toward the vault of Heaven.

There stood a hill not far, whose griesly top
Belched fire and rolling smoke...

(Переход от «коллективного» ответа пятому монологу Сатаны к строительству Пандемониума, I, 665–670).

Эта двойная формальная выраженность, вероятно, дань традиции издания, не сохраняется, в частности, в русских переводах (см., например, [13; 15]). Абзацное членение так же, как и межстрочный интервал, делает категорию композиции иконическим знаком [10, с. 189–190]. Присвоим названия композиционным блокам, формируемым этим членением, и опишем композиционную структуру поэмы на материале Песни первой в виде следующей таблицы (табл. 1):

Таблица 1

Композиционное структурирование Песни первой поэмы «Потерянный Рай» (выделение блоков)[2]

Композиционный блок	Вариантно-текстовое соответствие (номера строк по ИТ) [21]
I. Вступление	1–26
II. Переход к предмету поэмы и падению Сатаны	27–83
III. Первый монолог Сатаны (к Вельзевулу)	84–124
IV. Описание обоих говорящих (слова нарратора)	125–127
V. Ответный монолог Вельзевула (к Сатане)	128–155
VIа. Слова нарратора	156
VIб. Второй монолог Сатаны (к Вельзевулу)	157–191
VII. Описание Сатаны и его полета	192–241
VIIIа. Третий монолог Сатаны (к Вельзевулу)	242–270
VIIIб. [вкрапление слов нарратора – между VII и VIII]	243
IXа. Слова нарратора	271–272
IXб. Ответный монолог Вельзевула к Сатане	272–282
Xа. Описание падшего войска Сатаны	283–315
Xб. Четвертый монолог Сатаны (к павшему войску)	315–330
XI. Описание поднимающегося войска Сатаны	331–375
XII. Описание идущих чиноначальников	376–521
XIII. Сатана среди чиноначальников	522–621
XIV. Пятый монолог Сатаны (к поднявшемуся войску)	622–662
XV. Общий «ответ» войска	663–669
XVI. Строительство дворца	670–751
XVII. Подготовка сбора в Пандемониуме	752–798

Можно выделить, соответственно таблице, три композиционные зоны (части): основную, без кавычек (авторскую) и «закавыченную» (персонажную). Оба персонажа произносят довольно обширные монологи, причем Сатана к Вельзевулу три, а Вельзевул к Сатане – два. Еще два монолога Сатаны (четвертый и пятый) приходятся на обращения к павшему войску. Так вкратце можно описать состав композиционных зон (частей) Песни первой.

Однако именно наличие трех, как видно из таблицы, речевых партий в Песни первой: повествователя (нарратора) и двух говорящих персонажей – Сатаны и Вельзевула – делает обнаружение партитурных маркеров более сложным. Границей монолога персонажа может быть начало речи нарратора, а может и начало другого монолога (речи другого персонажа). Иными словами, маркерами текстовой категории партитурности может быть либо межстрочный интервал (+ абзацный отступ) между кавычками и другими кавычками; либо же между кавычками и их отсутствием / отсутствием кавычек и кавычками. Интервал между двумя «незакавыченными» фрагментами относится к одной зоне авторской речи (см. выше, перед таблицей) и поэтому маркером партитурности не является.

Условно обозначим каждый тип маркеров партитурности буквами:

А – между авторской речью и репликой персонажа (формально – «между не-кавычками и кавычками»).

Б – между репликой персонажа и авторской речью (формально – «между кавычками и не-кавычками»);

В – между репликами разных персонажей (формально – «между кавычками и кавычками»).

[2]Основания и принципы такого деления см. также более подробно [3, с. 28–30].

К типу А в приведенной таблице будут относиться границы блоков II – III; IV – V; VIа – VIб; VII – VIIIа; VIIIб – VIIIа; IXа – IXб; Xа – Xб; XIII – XIV (всего – 8); к типу Б: III – IV; V – VIа; VIб – VII; VIIIа – VIIIб; VIIIа – IXа; IXб – Xа; Xб – XI; XIV – XV (всего – 8). Композиционно-партитурных переходов типа В в Песни первой не обнаружено; по-видимому, это отвечает канону эпоса с абсолютно преобладающей позицией автора [см. 1, с. 468], однако подлежит проверке на других Песнях (*Books*) поэмы.

Все партитурные переходы могут быть также типологически объединены в межблоковые (по нашей номенклатуре – без участия букв, ср.: II – III, XIV – XV), межфрагментные (с участием букв, например, VIIIа – VIIIб) и блоково-фрагментные (между блоком и фрагментом другого блока, например, V – VIа). Статистически из 16 блоков 5 межблоковых (31,25%), 7 межфрагментных (43,75%), 4 блоково-фрагментных (25%). Любопытна, однако, не количественная близость этих параметров, а специфика их размещения: межблоковые переходы тяготеют к размещению в начале и в конце, а межфрагментные – в середине. Эта специфика свидетельствует, вероятно, о применимости сильных позиций начала и конца текста к композиционным единицам: фрагментам, блокам, зонам. Причем формально сильными оказываются именно «блоки», слабыми – «фрагменты», распределенными между теми и другими – «зоны», или «части» [9]. Таковы практические итоги анализа ТК партитурности в ее взаимодействии с композицией.

Теоретическим выводом служит указание на то, что без партитурности художественный текст существовать не может. Это ставит данную категорию в ряд макрокатегорий; однако вероятность существования одноголосного текста вообще (устного разговорного, устного религиозного), вкупе с композиционной зависимостью, соотносит свойство партитурности с мезо-, и даже с микрокатегориями.

Список использованных источников

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 426 с.

2. Борисова И.Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика / И.Н. Борисова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 408 с.

3. Бортников В. И. Категориальная идентификация варианта художественного текста: применение технологии контент-анализа к тематической цепочке в переводе «Потерянного Рая» 1777 г. / В.И. Бортников. – Saarbrücken: AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG; LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 154, [8] с.

4. Ворожбитова А.А. Теория текста: Антропоцентрическое направление: учеб. пособие / А.А. Ворожбитова. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2005. – 367 с.

5. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 140 с.

6. Гиндин С.И. Первые полстолетия лингвистики текста: историко-научные и методологические уроки / С.И. Гиндин // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы. Тез. междунар. конф. – М.: Институт языкознания РАН, 1995. – С. 125–126.

7. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь / И.Х. Дворецкий. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. – В 2 т. – 1905 с.

8. Крунтяева Т.С. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т.С. Крунтяева, Н.В. Молокова. – Переизд. – М.; СПб.: Музыка, 1996. – 184 с.

9. Купина Н.А. Стилистика современного русского языка / Н.А. Купина, Т.В. Матвеева. – М.: Юрайт, 2013. – 416 с.

10. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В.А. Лукин. – М.: Издательство «Ось-89», 2009. – 560 с.

11. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий / Т.В. Матвеева. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 172 с.

12. Матвеева Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т.В. Матвеева. – М.: Флинта-Наука, 2003. – 432 с.

13. Мильтон Дж. Потерянный Рай. Стихотворения / с комм. И. Одаховской, А. Аникста. – М.: Художественная литература, 1976. – 608 с.

14. Остапенко С.А. Передача ситуативної прикріпленості розмовного мовлення в процесі перекладу роману Дж. Макспедена «Робин Гуд» / С.А. Остапенко // Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки. – 2013. – № 1 (5). – С. 216–223.

15. Потерянный Рай: поема І. Мильтона / Переведено с аглинскаго [В. Петровымъ]. – СПб.: Въ типографіи при императорскомъ дворѣ, 1777. – 107 с.

16. Сидоров Е.В. Проблемы речевой системности / Е.В. Сидоров. – М.: Наука, 1987. – 141 с.

17. СЭС = Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Л.М. Алексеева, В.И. Аннушкин, Е.А. Баженова и др.; под ред. М.Н. Кожиной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.

18. Тураева З.Я. Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / З.Я. Тураева // Вісник Київского лінгв. ун-ту. – Сер. Філологія. – 1999. – Т. 2. – № 2. – С. 18–27.

19. Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь справочник / под ред. А.П. Сковородникова. – Красноярск: Изд-во Сибир. федер. ун-та, 2012. – 882 с.

20. Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов / Ю.Е. Юцевич. – Киев: Музична Україна, 1988. – 263 с.

21. Milton J. Paradise Lost // J. Milton The English Poems. – Oxford University Press, 2004. – 601 pp.

Сукупність текстових категорій – суттєвих ознак тексту, що моделюють цілий текст, – представлена у вигляді низки, розглянутої в термінах градуальної опозиції. Виокремлено три члени опозиції (групи ТК). В проміжну стосовно такого угруповання позицію поставлено категорію партитурності. Через посередництво термінів «мовленнєва партія», «голос» надане визначення партитурності в художньому тексті, показана її взаємодія з деякими іншими категоріями близького рівня абстракції (зокрема з композицією). На матеріалі композиційної структури поеми Дж. Мільтона «Загублений Рай» описано типологію партитурних маркерів в епічному тексті.

Ключові слова: композиція, лінгвістика тексту, Мільтон, партитурність, «Загублений рай», мовленнєва партія, текстова категорія.

A unity of the essential text properties that constitute the whole text (resp. text categories) is represented as a row, observed in terms of a gradual opposition. There have been found three main groups – members of this opposition. In the intermediary type there has been put the category of text score. It is defined with the help of the terms «speech party» and «voice» in a fiction text. There has been shown the interaction of text score with the text categories of the nearest abstraction level (in particular, with the category of composition). On the material of the compositional structure in J. Milton's poem Paradise Lost, the author of the article describes the typology of the text score markers in the epic.

Key words: composition, text linguistics, Milton, score, «Paradise Lost», speech party, text category.

Одержано 5.11.2014.

УДК 81' 366'37

И.А. КОЛТУЦКАЯ,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры славянской филологии
Восточноевропейского университета имени Леси Украинки (г. Луцк)

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ «РАДОСТЬ / ЗАВИСТЬ» В СЛАВЯНСКОМ МИФОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ И ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Представлен анализ структурно-функциональных характеристик эмоциональных концептов «радость/зависть» в мифологическом и философско-религиозном дискурсах. Основное внимание уделено структуризации семантических компонентов соответствующих лексем радость/зависть (на материалах «Словаря…» В.И. Даля) с учётом их парадигматических и синтагматических связей в русском языке.

Ключевые слова: концепт, концептуальная и языковая картина мира, смысловой компонент, синтагматические и парадигматические связи.

Важнейшим инструментом анализа эмоциональной картины мира является анализ эмоциональных концептов. Исследование эмоциональных концептов в разных лингвокультурах активно ведется лингвистами в славянских странах – это работы Г. Карликовой, А. Миколайчук, А. Кшижановской, Э. Сятковской, Э. Енджейко, М. Борек, А. Спагинской-Прушак и др. Имена эмоций в диахронии исследовали В.В. Колесов, Л.А. Калимуллина, В.И. Чечетка, И.Г. Заяц, И.П. Петлева и др. Большую актуальность в современной науке приобретает изучение языков с позиций межкультурной коммуникаци А. Вежбицкой, С.Г. Тер-Минасовой, Д.Б. Гудковым, Н.Л. Шамне, В.И. Тхориком и Н.Ю. Фанян, В.А. Масловой, В.И. Шаховским, А. де Лазари.

Настоящее исследование выполнено в русле восточнославянской лингвокультурологии. Его объектом являются концепты РАДОСТЬ и ЗАВИСТЬ, обозначающие эмоциональное и ментальное состояние человека.

Лингвокультурное моделирование концептов является одним из наиболее активно развивающихся направлений современного языкознания. Вместе с тем многие вопросы в лингвоконцептологии относятся к числу дискуссионных, в частности соотношение концептов и ключевых идей лингвокультуры, динамика развития концептов, их вариативность.

Методы анализа языковой картины мира, использованные в работе, базируются на принципах, касающихся соотношения научной и языковой картины мира, выработанных Ю.Д. Апресяном и его школой [2]. Одним из важнейших инструментов анализа является сформулированное А. Зализняк, И.Б. Левонтиной и А.Д. Шмелевым понятие «ключевые идеи языковой картины мира», а также введенное В.Ю. Михайлиным понятие «социальной матрицы» [11].

Методы анализа языковой картины мира, использованные в работе, базируются на принципах, касающихся соотношения научной и языковой картины мира. Слова *рад, рада, радо* являются основным выражением концепта *радость*; существительное *радость* является производным от краткого прилагательного. Согласно этимологическому словарю русского языка Г.П. Цыганенко, современное слово РАД развилось из др.-рус. *радъ,* что восходит к праславянскому **radъ,* развившемуся из **ordъ* «желание, охота», в нем нач.

© *И.А. Колтуцкая, 2014*

or- изменилось в *ra-.* Происхождение **ordъ* объясняется по-разному. Одни считают, что оно образовано с суф. *-d-* < и.-е. *-dh-* от корня **or-/*er-* «любить». Другие возводят праслав **ordъ* к и.-е. *ārda* «забота, старание», происходящему от того и.-е. **ordh-* «расти», «выросший», что и глаг. *расти*. В таком случае значение семемы *рад* развивалось следующим образом: *«желающий растить» > «озабоченный» > «горячо желающий чего-либо», «успевающий» > «наполненный приятным чувством», «довольный»* [22, с. 347]. Таким образом, в обоих случаях внутренняя форма исходного ***РАДЪ*** содержит такие семантические компоненты, как наличие второго субъекта – источника «наполненности» удовольствием, фрагмент «отдачи» со стороны первого субъекта, жертвенности, свойственной высокому проявлению любви, – то есть тут можно говорить о внутреннем образе «круговорота общения».

Согласно этимологическим данным, др.-рус. *зависть* развилось из праслав. **zavidtь,* образованного с суф. *-t-*ь (как *весть, честь)* от глаг. **zaviděti* «*заметить*» [22, с. 134]. Праславянское **zavidtь* носило эмоционально нейтральный характер и означало «*заметить*». Как видим, внутренняя форма семемы *зависть* также предполагает своеобразную «круговоротную» структуру, включающую наличие второго субъекта – источника чувства *зависти* и фрагмент «отдачи» ему же негативных чувств. Позже в контексте мифологического дискурса возникает негативний коннотативный компонент значения.

В славянской мифологии как исходном пласте культуры наблюдается образная «эволюция» иконического воплощения *радости*: *Лада→Ладо→Радо→Радость*, где *Лада* – богиня любви, покровительница браков, домашнего очага, богиня юности, красоты, плодородия, а *Ладо* – божество света, красоты, мира, радости, любви, веселия, согласия и всякого благополучия [16, с. 103]. Становится очевидным**,** что объективизация концепта *радость* в славянском мифологическом дискурсе происходит в виде персонификации первичного понимания *света, красоты, мира, радости, любви, согласия и всякого благополучия.*

Подобная иконическая реконструкция эмоции *зависть*, как справедливо отмечает Р.И. Александрова, невозможна, так как у славян *зависть* не выступает в ранге божества [1, с. 66–81], подобно тому, как в античной мифологии она представляется уродливой и косоглазой сестрой богини *Нике* или в образе демона с «дурным глазом» (ophthalmos baskanos). *Зависть* и «злой взгляд» вызывали ужас не только у римлян, греков, но и в исламской культуре, иудеев и др. и среди ранних христиан.

Символом *зависти* в восточнославянской мифологии чаще всего символом доминирующим оказываются негативные смысловые компоненты: *беда, несчастье, смерть, темные силы и др.*

Следовательно, наши предки славяне приписывали языческим божествам зависть как *негативное чувство алчности*, *зла, тьмы, смерти и* т. д.

В христианском религиозном дискурсе концепт *радость* перемещается на ключевую позицию, приобретая духовный смысл и не имея ничего общего с весельем: *«Бог же надежды да исполнит вас всякой радости и мира в вере, дабы вы, силою Духа Святого, обогатились надеждою*» (Рим. 15:13) [23].

Согласно библейскому словарю В.П. Вихлянцева, *р`адоваться* (Деян. 15.23; 23.26; Иак. 1.1) – распространенное в древности приветствие в письмах (посланиях). *Радость* в православном дискурсе – не случайное эмоциональное переживание, а *основа* наших личных отношений с Богом: «*Радуйтесь всегда в Господе*», – писал апостол Павел Филиппийцам [3, с. 242].

Зависть (лат. *invidia*) в христианстве считается одним из смертных грехов, поскольку предполагает убеждение в несправедливости установленного Богом порядка. В книге «Патриархи и пророки» известной исследовательницы Писания Е. Уайт говорится о том, что первым грехом была *зависть Люцифера*, нарушившая законы гармонии. [17, с. 8]. Бог создал человека для нетления и соделал его образом вечного бытия Своего; но *завистью* дьявола вошла в мир смерть [14, с. 248]: зависть Каина к брату толкает его на первое в истории убийство (Быт. 4:1–16) [3, с. 4].

Святоотеческая литература – проповеди Василия Великого, Феофана Затворника и Иоанна Златоуста и других просветителей православной церкви – содержит глубокое осмысление *зависти* как смертного греха. *Зависть* здесь сродни *унынию,* отличаясь

«предметностью» и противопоставляется христианским добродетелям – *покаянию*, *великодушию* и *состраданию.*

Таким образом, в религиозном дискурсе можно выделить доминирующие смысловые компоненты *зависти*: *самовозвышение, гордость, беззаконие, смерть, страдание*, *предательство*.

Близкой к христианской трактовке является объективизация концептов *радость* и *зависть* в этико-философском дискурсе. В целом следует отметить, что понятийные структуры концептов *радость* и *зависть* в славянской культуре «проработаны» достаточно глубоко при сохранении первичного «круговорортного» представления, включающего субъект, объект *радости/зависти* и живую силу, направленную на созидание (*радость*) или разрушение (*зависть*).

Эволюция семантической структуры соответствующих данным концептам семем *радость* и *зависть* отражает базисные этические основы восточнославянской языковой картины мира. Наиболее характерным явленим в развитии семемы *радость*, по материалам «Словаря...» В. Даля, является метонимическая транспозиция – перенос наименования эмоции *радость* на событие или предмет, возбудивший эти душевные чувства: *Сказать вам радость? т. е. радостную весть; Наши радости (потехи) перед Богом гадости; Старость не радость, горб не корысть; Радость по радости – Макар с товарищами!; Сей слезами, радостию пожнешь* [9, с. 8] и др.

Метонимическая транспозиция сопровождается утратой абстрактного значения и переходом в разряд конкретных существительных, что подтверждается возможностью сочетания с количественными числительными и употреблением в форме множественного числа: *При старости* ***две радости****: и с горбом и с бельмом (и горб и кила); у нашего старости* ***три радости****: корова пала, изба сгорела да жена померла; взыграся младенец* ***радощами*** *во чреве моем; создай (дай) тебе Господь в радощах жить! Погуляем на радостях* [8, с. 8].

Зафиксированы и отдельные случаи специализации семемы: *Радость, стар. брачный пир, свадьба, южн. или зап. веселье, весёлки. Радость сердечная, растение Borago, огуречная трава, огуречник* [8, с. 8].

Максимальная выраженность субъективно-личностного компонента наблюдается в соответствующем прилагательном: *Рад другу, да не как себе; Радый не тужит; И рад бы в рай, да грехи не пускают* [8, с. 8].

При клишировании или переходе свободных словосочетаний в междометные происходит лексикализация прилагательного*:*

Рады стараться! (солдатский ответ на похвалу начальника); Рад душу за тебя положить! и др. [8, с. 8].

Своеобразной интенсификации значения служат редуплицированные формы фольклорного происхождения: *я радым-радешенек; млада радом-радешенька, рада-радёхонька* и др. [8, с. 8].

Отдельная группа производных от *радость* слов, как правило, ограниченного употребления (диалектизмы) образует пласт **лексических архаизмов**: *Раду(о)нец м. или раду(о)ница, радовница* ж. *радошница*, сев. зап. навий день, родительская, день поминовения усопших на кладбище, на Фоминой неделе; … В костр. ниж*. радуница* или красная горка, вся фомина неделя, первая по пасхе… На западе говорят и *радованцы, радованские* поминки [9, с. 554].

Радить, радеть и раденье – обозначение духовного процесса, «материальным» коррелятом которого является «заботиться о»: *Он о храме Божьем радит, радеет, вносит вклады, собирает. Ну как не порадеть родному человечку! (А. Грибоедов)* [8, с. 8].

Метонимический перенос данного наименования наблюдается в русском диалектном (южн. зап. пск.) слове *радить* (кому что) и укр. *радити* – советовать, помогать советом, наставленьем, дать ума, наумить, надоумить: *По шкоде радить (радзиць), поздно. Радила коза козлу в огород не лазить, а сама там* [8, с. 8]. Метонимический перенос обуславливает значение слова *рада* ж. – совет или помощь, а также – собранья, совещанья, общественного или правительственного; сходка по делу, вече: *царская рада, государственный совет. Рада сошлась. Казачья рада* [8, с. 8], укр. *Верховна рада.*

Объективизация концепта *радость* во фразеологических единицах позволяет выделить следующее «образное наполнение» концепта:

радость – **свет:** *глаза светятся радостью; радость осветила лицо;*

радость – **звук:** *радостные ноты в слове; тихая радость;*

радость – **полёт (воздух):** *летать от радости; радость окрыляет на крыльях радости;*

радость – **наполнение:** *радость заполняет сердце; слезы радости* [75].

В лексикографических материалах, в частности далевском «Словаре…», отражена характерные тенденции в эволюции семантической структуры лексемы *зависть.* Отдельные случаи представляют метонимическую транспозицию наименования эмоции *зависть* на её «внешние» проявления: *Завистью ничего не возьмешь (сделаешь); В зависти нет корысти).* В фольклорных паремиях представлена персонификация: *Лихоманка да зависть – Иродовы сестры; Зависть прежде нас родилась* [8, с. 560].

Своеобразное усиление, увеличение напряженности, происходит в таких производных формах, как *завищий, завидливый, завидущий, завидище* (предмет, возбуждающий зависть): *Глаза завидущи, руки загребущи; Завидущи глаза не знают стыда; Добрый сын всему свету завидище* [22, с. 560]. Обогащение семантической структуры производящей основы, коннотативное приращение, происходит в ряде производных образований: *Завистливое око видит широко (далеко); Он завистлив врать: не уступит; С доброго будет, а завистливому шиш!* [8, с. 560].

Образная объективизация концепта *зависть* во фразеологических единицах актуализирует следующие смыслы:

зависть – **голод:** *Глотать слюнки (от зависти);*

зависть – **болезнь и смерть:** *Мучиться завистью; Зависть душит; Зависть отравляет;*

зависть – **живое паразитирующее существо:** *Зависть заедает*; *(Ее, его) точит зависть; (Ее, его) гложет зависть;*

зависть – **уничтожающий огонь; жар**: *Зависть испепеляет*.

Крайней разрушительной силой характеризуется ***«черная зависть»***, побуждающая субъекта совершать злонамеренные действия по устранению чужого благополучия и радости, которое влечет за собой уныние, гнетущую тоску, безнадежность. Фразеологизм ***белая*** *зависть* означает чувство, которое не несет в себе разрушительных элементов, оно активизирует человека к деятельности, чтобы достичь такого же, что есть у другого субъекта.

В целом эволюция семантической структуры соответствующих семем *радость* и *зависть* в русском языке базируется на внутренней форме и «разворачивается» в тесном взаимодействии с эволюцией соответствующих концептов в христианском и этико-философском дискурсах.

Список использованных источников

1. Алекандрова Р.И. Славянские божества / Р.И. Александрова // Вестник московского университета. – Серия 7. Философия. – № 1. – 2002. – С. 66–81.

2. Апресян Ю.Д. Избранные труды. 2-е изд., испр. и доп. / Ю.Д. Апресян. – М.: Школа «Языки Русской культуры», Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1995 – Т. 1: Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – 1995. – 472 с. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. – 1995. – 766 с.

3. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. – М.: Российское библейское общество, 2001. – 956 с.

4. Василий Великий, святитель. Беседа 11. О зависти. Творения. Т. 2. – СПб., 1911. Репринт.

5. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / А. Вержбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 272с.

6. Воркачев С.Г. Культурный концепт и значение / С.Г. Воркачев // Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. – Краснодар, 2003. – Т. 17, вып. 2. – С. 268–276.

7. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1 / В.И. Даль. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – 554 с.

8. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4 / В.И. Даль. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – 535 с.

9. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия / В.И. Даль. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО – Пресс, 2000. – 736 с.

10. Зализняк А.А. Многозначность в языке и способы ее представления / А.А. Зализняк. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 672 с.

11. Зализняк А.А. Ключевые идеи русской языковой картины мира / А.А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 456 с.

12. Кэрролл Е. Эмоции человека / Е. Кэрролл; под ред. Л.Я. Гозмана, М.С. Егоровой. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 439 с.

13. Карасик В.И. О категориях лингвокультурологии / В.И. Карасик // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: сб. науч. тр. ВГПУ. – Волгоград, 2001. – С. 3–16.

14. Кондратов А. Великий потоп. Мифы и реальность / А. Кондратов. – Л.: Гидрометеоиздат, 1982. – 152 с.

15. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Наука, 1997. – С. 267–279.

16. Персонажи славянской мифологии. / Рис. словарь. / Сост.: А.А. Кононенко, С.А. Кононенко. – К.: Фирма «Корсар», 1993. – 224 с.

17. Уайт Е. Патриархи и пророки / Е. Уайт. – К.: Источник жизни, 2002. – 768 с.

18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2 / Макс Фасмер. – М.: Прогресс, 1967. – 864 с.

19. Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка. Т. 3 / Макс Фасмер. – М.: Прогресс, 1971. – 877 с.

20. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А.И. Молоткова. – М.: Русский язык, 1978. – 543 с.

21. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430 с.

22. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка: Более 5000 слов. – 2-е изд., перераб. и доп. / Г.П. Цыганенко. – К.: Радянська школа, 1989. – 511 с.

23. Шаховский В.И. Отражение эмоций в семантике слова / В.И. Шаховский // Изв. АН СССР. Серия Лит. и яз. – 1987а. – № 3. – С. 237–243.

24. Акулов А. Философский словарь [Электронный ресурс] / А. Акулов. – Режим доступа: http://terme.ru/dictionary/185/

Наведено аналіз структурно-функціональних характеристик емоційних концептів «радість/заздрість» у міфологічному та філософсько-релігійному дискурсах. Основну увагу приділено структуризації семантичних компонентів відповідних лексем радість/заздрість (на матеріалах «Словника…» В.І. Даля) з урахуванням їх парадигматичних та синтагматичних зв’язків у російській мові.

Ключові слова: концепт, концептуальна та мовна картина світу, смисловий компонент, синтагматичні та парадигматичні зв’язки.

The paper presents an analysis of structural and functional characteristics of emotional concepts *«joy / envy»* in the East Slavic mythological, philosophical and religious discourse. Methods of analysis used in the study, based on the principles relating to the ratio of scientific and linguistic world. In the first part of the article the prototypical images underlying emotional concepts in the mythological picture of the world of the Eastern Slavs.

Key words: a concept, a conceptual and language picture of the world, a semantic component, syntagmatic and paradigmatic communications.

Одержано 21.10.2014.

УДК 811.161:81'255

О.И. ПРИЙМАЧОК,
кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и культуры украинского языка Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки (г. Луцк)

УКРАИНСКИЕ И РУССКИЕ ПАРЕМИИ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Н. ГОГОЛЯ: ФУНКЦИОНАЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье исследованы структурно-типологические особенности украинских и русских паремийных образований из ранней прозы Н. Гоголя, определены их семантика, стилистические возможности и функциональный объём. Доказано, что паремии являются ярким средством проявления и формирования национальной смеховой культуры.

Ключевые слова: паремия, художественный текст, народная смеховая культура.

Изучение литературного наследия украинца Н. Гоголя, ставшего классиком русской литературы, имеет давнюю традицию. Стилистический анализ его произведений выявляет как объективные процессы в развитии русского литературного языка, так и субъективное, авторское отношение к тем или иным сторонам жизни. Интерпретация гоголевской системы комических приёмов изображения разных сторон человеческой жизни, философско-эстетический ракурс гоголевского смеха в различные периоды творческой эволюции художника были объектом исследования многих учёных (М. Бахтин, Ю. Манн, В. Пропп, М. Браун, М. Бересфорд, А. Крживон). Ведь смех – категория философская, универсальная, имеющая множество граней, а основа основ – народный смех, иногда беспощадный и обличающий, но в основном добрый и жизнеутверждающий. У каждого народа своя культура смеха, и далеко не всякому художнику по силам отобразить её так, как это получилось у Н. Гоголя, которого М. Бахтин считал своеобразным «генератором» украинской народно-смеховой культуры [1]. Одной из её важнейших сторон являются специфические речевые средства, анализу которых и посвящена данная статья. Конкретным предметом исследования являются разнообразные паремийные единицы (пословицы, поговорки, клятвы, заклинания, проклятья и т. п.), использованные Н. Гоголем в своих ранних произведениях. Для достижения цели работы необходимо решить следующие задачи: установить жанровое своеобразие использованных Гоголем паремий; описать их структурно-семантические типы; определить их место и функции в различных по идейно-тематическому содержанию ранних повестях (сборники «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»).

Паремии, как известно, используют метафорический или смешанный способ репрезентации своей внутренней формы, имеют высокую степень экспрессивности, образности, эмоциональности. Это, как правило, обороты с двойной мотивационной природой, которая, с одной стороны, даёт возможность расшифровывать, сохранять и передавать от поколения к поколению их содержание, а с другой – служит прекрасным средством экспрессии и выразительности. Ведь пословица – это одновременно и знак определённой ситуации, и отношение к этой ситуации, и наставление, и пожелание. Причём значительное количество паремий имеет выразительно юмористический, саркастический или иронический колорит, заключённый уже в их внутренней форме (это, прежде всего, лексическое наполнение и/или особая синтаксическая организация). Это, однако, вовсе не означает, что паремия, не

© *О.И. Приймачок, 2014*

имеющая в своей внутренней форме ничего смешного, не может быть спроецирована на комическую ситуацию. Напротив, чем меньше в паремии стилистически маркированных элементов, тем большее количество внеязыковых ситуаций она может представлять.

В ранних повестях Н. Гоголя встречаются такие пословицы и поговорки, которые комичны уже сами по себе и поэтому являются исконным ярким средством народно-смеховой культуры, но есть и такие, которые становятся только частью юмористической ситуации, а значит, именно великолепное языковое чутьё Гоголя превращает их в элементы смеховой стилистики. Для обоснования этого тезиса рассмотрим некоторые эпизоды из повестей, причём целесообразнее начать с паремий с исконным комическим или ироническим смыслом, поскольку именно они являются концентрированным выражением комизма ситуации.

Так, например, в предисловии к 1 части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Рудый Панько, характеризуя вычурную манеру изложения («как в печатных книжках») одного паныча и оправдывая тем самым свою простую и доступную манеру изложения, обратил внимание на то, что другие рассказчики сделали панычу замечание, на что тот обиделся и «проворчал про себя чуть ли ещё не поговорку: *Не мечите бисер перед свиньями*» [2, с. 61]. Употребив это древнее евангельское выражение в свою защиту, паныч фактически обругал всех присутствующих и спровоцировал ссору. А Рудый Панько, объясняя, почему таких рассказов нет в его сборнике, замечает: «Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких!» [2, с. 61].

Эпиграфом к XI части «Сорочинской ярмарки» стала украинская пословица *За моє ж жито та мене й побито* [2, с. 87]. Выбор этой паремии совершенно не случаен, так как эпизод повествует о том, что хлопцы ловят и вяжут Солопия Черевика как вора, якобы укравшего у Черевика (то есть у самого себя) кобылу. В этом случае пословица справляется с двойной задачей: во-первых, настраивает читателя на ироническое восприятие описанной ниже сцены, и, во-вторых, прекрасно играет роль эпиграфа, который в афористически краткой форме народной мудрости выражает основную коллизию данной части повести. Кстати, превращение пословицы в эпиграф своего произведения характерно и для зрелого Гоголя. Так, через шесть лет после первого издания и постановки «Ревизора» в ответ на критику автор предваряет комедию коротким народным выражением: *На зеркало неча пенять, коли рожа крива*.

Сельский голова из «Майской ночи», выслушав в своём же доме довольно нелестные отзывы о себе пьяного Каленика, говорит: *Эге! Влезла свинья в хату, да и лапы суёт на стол* [2, с. 122]. Эта реплика – не что иное, как перефразированная пословица *Пусти свинью за стол – она и лапы на стол*, которая наилучшим образом характеризует и сложившуюся ситуацию, и её участников.

Красавица Оксана, посмеиваясь над чувствами влюблённого Вакулы («Ночь перед Рождеством»), великодушно позволяет любоваться собой издалека. Но как только кузнец осмелел и хотел было поцеловать её, она тут же оттолкнула его со словами: *Чего тебе ещё хочется? Ему когда мёд, так и ложка нужна!* [2, с. 161]. Так устами героини Н. Гоголь передал на русском языке известную украинскую поговорку *Як мед, то й ложкою*.

Вот несколько эпизодов из повести «Тарас Бульба». Последняя надежда увидеть живого сына была связана у Тараса с Янкелем и его товарищами. Умоляя их о помощи и особо не заботясь об этической стороне, Бульба восклицает: *Слушайте, жиды!.. Вы всё на свете можете сделать, выкопаете хоть из дна морского; и пословица давно уже говорит, что жид самого себя украдёт, когда только захочет украсть. Освободите мне моего Остапа!* [3, с. 130].

Решив спасти прекрасную полячку от голодной смерти, Андрий искал в казацких куренях хоть что-нибудь съестное, которое должно было остаться после очень обильного ужина. После долгих, но тщетных поисков «поневоле» пришла ему в голову поговорка: *Запорожцы как дети: коли мало – съедят, коли много – тоже ничего не оставят* [3, с. 74].

Пан сотник и Хома Брут из «Вия» недоумевали, почему покойная панночка просила именно философа читать три ночи Священное писание. У Хомы Брута не нашлось другого объяснения, кроме того, что уже зафиксировано в народной мудрости. *Известное уже дело, что панам подчас захочется такого, чего и самый наиграмотнейший человек не разберёт; да и пословица говорит:* «*Скачи, враже, як пан каже*!» [3, с. 165].

Среди наиболее распространённых средств создания комического в структуре пословиц и поговорок – употребление эмоционально и стилистически маркированных элементов, соединение обычно несопоставимых понятий и явлений, иронический парадокс, антифразисные высказывания (алогичность сопоставления определенных ситуаций с целью имплицитного выражения отрицательных явлений). Логическое в мышлении, а значит, и в речи – это закономерная связь и совершенно необходимое развитие мыслей. Нарушение же традиционных выводов из практической деятельности человека, которое, однако, не приводит к возникновению у читателя чувства трагичности, неотвратимости последствий, возникших в результате нелогичности процесса, и может вызывать комический либо иронический эффект, заключённый уже в самой паремии.

Однако, «монтируясь» в коммуникативный процесс и попадая в определённые контекстные условия, любая, даже не специализированная на выражении смешного паремия может помочь в создании комического эффекта, усилить его. Случаи именно такого употребления находим и в ранних повестях Н. Гоголя.

Сопоставим для начала функции одной и той же пословицы в повести «Вий». В первом эпизоде речь идёт о том, что ректор бурсы приказывает Хоме Бруту немедленно отправляться на хутор, чтобы в течение трёх дней отпевать дочь сотника. Поскольку философ был явно не в восторге от такой миссии, то у него даже мелькнула мысль сбежать по дороге. Но, увидев казаков, которые должны были его сопровождать, Хома Брут смирился: *Что ж делать? Чему быть, того не миновать*! [3, с. 159]. И весь контекст, и употреблённая в нём паремия лишены какого-либо комизма, более того, здесь звучит уже довольно прямой намёк на безвыходность ситуации и на те трагические перипетии, которые ожидают главного героя.

Совершенно иной фон создан в другом эпизоде, повествующем о поведении и характере Хомы Брута в бурсе: *Философ Хома Брут был нрава весёлого. Любил он очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака. Он часто пробовал крупного гороху, но совершенно с философическим равнодушием, – говоря, что чему быть, того не миновать* [3, с. 151]. Все тяготы и проблемы бурсацкой жизни (в том числе и телесные наказания) уравновешиваются у Брута ироническим замечанием, выраженным той же самой пословицей. Совершенно ясно, что чем более ёмкой по смыслу является пословица, тем к большему количеству ситуаций она может быть привлечена.

Аналогичным по стилистической окраске является употребление известной паремии *Чем дальше в лес, тем больше дров* в повести «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка». Иронизируя по поводу умственных способностей Ивана Фёдоровича и особо подчёркивая его «успехи» в образовании, Н. Гоголь пишет: *Было уже ему без малого пятнадцать лет, когда перешёл он во второй класс, где вместо сокращённого катехизиса и четырёх правил арифметики принялся он за пространный, за книгу о должностях человека и за дроби. Но, увидевши, что чем дальше в лес, тем больше дров, и получивши известие, что батюшка приказал долго жить, пробыл ещё два года и, с согласия матушки, вступил потом в П*** пехотный полк* [2, с. 241]. Именно эта пословица, употреблённая в таком специфическом контексте, даёт полное представление и об уровне развития, и об общем кругозоре, и об идеалах главного героя.

Ещё одним ярким примером появления контекстуально обусловленного иронического значения у пословицы является сцена из «Тараса Бульбы». Речь идёт о жизни запорожцев во время облоги города Дубно, когда многие, особенно неопытные казаки от бездействия просто затосковали. Обращаясь к Андрию, Тарас говорит: *Неразумная голова… Терпи, козак, – атаман будешь*! *Не тот ещё добрый воин, кто не потерял духа в важном деле, а тот добрый воин, кто и на безделье не соскучит, кто всё вытерпит…* [3, с. 69]. Алогизм, появившийся в результате соположения понятий «терпение» и «безделье», и привёл к неожиданному ироническому эффекту.

Но, пожалуй, наиболее оригинальным с точки зрения использования паремийного фонда является у Н. Гоголя моделирование ситуации, соответствующей известной паремии. Таков, на наш взгляд, весь сюжет повести «Ночь перед Рождеством», в которой кузнец Вакула, одерживая победу над чёртом и даже используя его силу в своих интересах, творит настоящие чудеса и доказывает, что человек сильнее нечистой силы. А весь послед-

ний абзац повести является аллюзией пословицы *Не так страшен чёрт, как его малюют*: *…на стене… намалевал Вакула чёрта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо…* [2, с. 197].

В общем нам удалось обнаружить не более десяти случаев употребления пословиц и поговорок в ранних повестях Н.В. Гоголя. Это совсем не мало, особенно если учесть, что пословица – это отдельный текст, и любое привлечение его в другой текст может вызвать у читателя массу ассоциаций, потребовать от него определённых знаний и должного уровня подготовки. Поэтому Гоголь, большой знаток украинского фольклора, очень осторожно использует такие идейно ёмкие и насыщенные выражения, как пословицы.

Что же касается других паремийных жанров, то они гораздо чаще встречаются на страницах ранних повестей. Так, например, в любом паремийном фонде есть пожелания и проклятия, причитания и заклинания, божба и клятва, сквернословия и заговоры, причём большинство из них существует в виде строго определённых клише, состоящих как из постоянных, так и переменных компонентов [4]. Многие исследователи единодушны во мнении, что стиль народной смеховой культуры ранних повестей воспроизведён Гоголем не только в специфически карнавальных сценах избиения, перепрятывания, путаницы, неразберихи, переодевания, но и в привлечении определённых речевых элементов, которые по своему происхождению неоднородны и наверняка выполняли особые функции в языке древнего человека. В самом общем виде – это функция магическая, которая была тесно связана с языческими ритуалами, а те, в свою очередь, отображали миропонимание славянина, его диалог с миром. Христианство мало изменило развитую языческую демонологию, но со временем изменились сами взгляды на неё: сверхъестественная сила окончательно превратилась в нечистую силу, во зло.

В ранних романтических повестях Н. Гоголя зло связано в основном с образом чёрта. Но если в одних произведениях («Ночь накануне Ивана Купала», «Страшная месть») чёрт предстаёт во всей своей зловещности, против которой человек бессилен, то в других («Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством») он поддаётся карнавализации, то есть зло побеждается смехом, что как раз характерно для народной смеховой культуры. Именно в таких повестях употребляется огромное количество фразем, созданных по образцам древних заклятий, проклятий, пожеланий, клятв и т. п.

Довольно часто в уста своих героев Н. Гоголь вкладывает обычные для любого христианина пожелания добра, здоровья, Божьей милости и ласки, которые выполняют функции этикетных формул. Например: *Здравствуйте, панове! Помогай Бог вам*! [2, с. 186]; *Нечего сказать, хитрая была бестия, – дай Боже ему царствие небесное*! – *умел отделаться всегда* [2, с. 267]; *Когда вы проезжали осенью через Диканьку, то погостили, дай Боже вам всякого здоровья и долголетия*, *без малого два дни* [2, с. 186]; *Дед мой*, *царствие ему небесное*, *умел чудно рассказывать* [2, с. 94]. Иногда такие пожелания имеют весьма необычное продолжение, часто вызывающее комический эффект: *К тебе пришёл, Пацюк, дай Боже тебе всего, добра всякого в довольствии, хлеба в пропорции! – Кузнец иногда умел ввернуть модное слово* [2, с. 176]; *Дай тебе Бог небесное царство*, *добрая и прекрасная панночка, – думал Левко про себя. – Пусть тебе на том свете вечно усмехается между ангелами святыми*! [2, с. 135]; *Боже, благослови*! – *сказал Черевик, складывая им руки. – Пусть их живут, как венки вьют*! [2, с. 91]. Как видим, подобные благожелания не обязательно связаны с упоминанием христианских ценностей, ведь формально эти обороты восходят ещё к дохристианским временам, а их лексическое наполнение демонстрирует симбиоз новой морали с традиционными ритуалами.

Ещё более многочисленной и интересной по составу является группа паремий, представляющая так называемую божбу, то есть клятву в правдивости своих слов, которая, как правило, построена по двучленной модели: пусть что-нибудь плохое со мной случится, если я лгу или не сдержу обещание. Вот только некоторые, самые яркие примеры: *Клад! – закричал дед. – Я ставлю Бог знает что, если не клад!* [2, с. 267]; *Эх, хват! Вот Бог убей меня на этом месте, если не высуслил Голопупенко при мне кухоль мало не с твою голову, и хоть бы раз поморщился* [2, с. 88]; *А не врёшь ли ты, пан философ? – Вот на этом самом месте пусть громом так и хлопнет, если лгу* [3, с. 165]; *Если сейчас не станет передо мною молодецкий конь мой, то вот убей меня гром на этом самом нечистом ме-*

сте, когда я не перекрещу святым крестом всех вас! [2, с. 146]; *Пусть трава порастёт на пороге моего дома, если я путаю!* [3, с. 93]; *Я готов вскинуть на себя петлю и болтаться на этом дереве, как колбаса перед Рождеством на хате, если мы продадим хоть одну мерку* [2, с. 72]; *Утонул, ей-богу, утонул! Вот чтобы я не сошла с этого места, если не утонул! – лепетала толстая ткачиха* [2, с. 192]; *Вот чтобы мне воды не захотелось пить, если старая Переперчиха не видела собственными глазами, как повесился кузнец!* [2, с. 192]; *Если не отдадите сей же час моей козацкой шапки, то будь я католик, когда не переворочу свиных рыл ваших на затылок!* [2, с. 144]; *И ты туда же, кум! Чтобы мне отсохнули руки и ноги, если что-нибудь когда-либо крал, выключая разве вареники со сметаною у матери, да и то когда мне было лет десять от роду* [2, с. 88]; *Чтоб мне поперхнулось за акафистом великомученице Варваре, если не чудится, что вот-вот сам всё это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу…* [2, с. 137]. Наибольшее количество таких клятв звучит из уст героев повестей «Сорочинская ярмарка», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Вий».

Однако самую пёструю и колоритную группу паремий, употреблённых в ранних повестях Н. Гоголя, составляют так называемые проклятия. Более века тому назад известный фольклорист Н.Ф. Сумцов писал: «В проклятиях немало силы и выразительности, что чувствовали и чем по-своему пользовались выдающиеся писатели Котляревский, Гоголь, Квитка…» [5, с. 15]. Действительно, у Н. Гоголя встречаются как традиционные, известные ещё с языческих времён проклятия, вошедшие впоследствии практически во все паремийные сборники, так и единицы, сконструированные им самим по заданным моделям. Из традиционных формул встречаем: *Цур тобі, пек тобі*, *сатанинське наваждениє* [2, с. 85]; *Ещё никакого дела с панночками не имел, сколько живу на свете. Цур им, чтоб не сказать непристойного* [3, с. 165]. По данной модели сконструированы следующие проклятия: *Я думаю, какая это шельма строит штуки! А это, выходит, всё ты, невареный кисель твоему батьке в горло*, *изволишь заводить по улице разбои*… [2, с. 133]; *Спичка тебе в язык, проклятый кнур! – подумал философ* [3, с. 182].

Довольно часто в лексическом составе проклятий встречается наименование нечистой силы: *Проклятые грабли! – закричал школьник.., – как же они, чёрт бы спихнул с мосту отца их*, *больно бьются!* [2, с. 61]; *Покажите сей же час мешок ваш! – Лысый чёрт тебе покажет*, *а не мы!* [2, с. 181]; *Схватил своими лапами и толкает*. *Чтоб тебя на том свете толкали черти*! [2, с. 125]; *Я не посмотрю на какого-нибудь голову. Что он думает, дидько б утысся его батькови*, *что он голова*… [2, с. 115]; *А что ж вы – так бы и этак поколотил чёрт вашего батька! – что ж вы делали сами?* [3, с. 61]; *А католиков мы и знать не хотим*: *пусть им чёрт приснится* [3, с. 63]; *Чтоб вы перелопались, дьявольское племя, – закричал дед* [2, с. 145].

Во многих подобных паремиях изменения в лексическом наполнении содействуют трансформации магической функции в развлекательную [6, с. 268]. Такие шуточные выражения используются с целью разрядить ситуацию, не прибегая к сквернословию, но тем не менее якобы оставаясь в рамках проклятия. Например: *Заседатель*, *чтоб ему не довелось обтирать губ после панской сливянки*, *отвёл для ярмарки проклятое место…* [2, с. 72]; *Надобно же было, – продолжал Чуб, – какому-то дьяволу*, *чтоб ему не довелось, собаке, поутру рюмки водки выпить*, *вмешаться!* [2, с. 157]; *Это кузнец!.. чтоб ему набежало под обоими глазами по пузырю в копну величиною!* [2, с. 171].

Парадоксальное содержание отдельных паремий не только создаёт иронический колорит, но и порождает эффект неожиданности, потому что фактически в форму проклятия облечено какое-то благожелание. Например: *Дед мой (царствие ему небесное! чтоб ему на том свете елись одни только буханцы пшеничные да маковники в меду!*) *умел чудно рассказывать* [2, с. 94]; *Дед был тогда ещё жив и на ноги – пусть ему легко икнётся на том свете – довольно крепок* [2, с. 264]. Н.Ф. Сумцов справедливо подметил: «Малороссы не даром слывут юмористами. Лёгкая насмешка, шутка проникла у них даже в проклятия, чего, кажется, нет у других народов» [5, с. 17]. Гоголь очень тонко почувствовал это и продемонстрировал прекрасные образцы обыгрывания паремийного запаса, что вполне соответствует исконной тяге человека к игре слов, к своеобразному жонглированию словесным материалом.

Как свидетельствует собранный материал, степень употребительности паремий в ранних повестях Н.В. Гоголя тем выше, чем белее оптимистичен общий пафос произведения. Самая большая концентрация паремий – в речи героев «Ночи перед Рождеством», «Сорочинской ярмарки», «Майской ночи», «Заколдованного места», а также в речи самого рассказчика – Рудого Панька, представленной в предисловиях к обеим частям «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Повести же из сборника «Миргород» характеризуются и совершенно иной тематикой, и иной патетикой, поэтому указанные паремийные жанры в них практически отсутствуют. Правда, как в «Вечерах…», так и в «Миргороде», есть исключения из общей закономерности. Таковым, например, является повесть «Страшная месть» из первого сборника, с абсолютным преобладанием черт печального и даже трагического. Её стилистика напрочь лишена какого-либо комизма как в содержательном, так и в речевом плане. Что же касается второго сборника, то здесь самой оригинальной по сюжету, общему настрою и языку является, конечно, повесть «Вий», которая особо выделяется и по частоте появления в ней паремийных единиц (полтора десятка случаев).

Таким образом, функционально-типологический анализ паремий из ранней прозы Н.В. Гоголя показывает, что они действительно являются одним из немаловажных компонентов создания особой, непринуждённой, «ярмарочной» стилистики, воссоздающей неофициальный народно-смеховой аспект мира. Являясь элементами смеховой культуры украинского народа, различные виды паремий (пословицы, поговорки, пожелания, проклятия, клятвы и божба) закономерно появляются там, где «правит бал» жизнерадостный и жизнеутверждающий смех от избытка сил и свободы духа – в противовес гнетущим будням и повседневной серьёзности. Паремийные обороты здесь функционируют не столько для того, чтобы передать закодированную информацию об объективной действительности, сколько для того, чтобы интерпретировать и оценивать её. Художественная речь является механизмом, содействующим кодированию и трансляции национальной культуры. Именно текст, непосредственно связанный с культурой, пронизанный значительным количеством культурных кодов, хранит в себе информацию по истории, этнографии, национальной психологии и поведенческим стереотипам народа.

Список использованных источников

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1990. – 526 с.

2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 8 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки. – 384 с.

3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 8 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – Т. 2: Миргород. – 320 с.

4. Наконечна О. Лінгвістична організація українських побажань, заклинань і прокльонів / О. Наконечна // Науковий вісник ВДУ імені Лесі Українки: Філологічні студії (слов'янська філологія). – 1999. – № 6. – С. 31–34.

5. Сумцов Н. Ф. Пожелания и проклятия / Н.Ф. Сумцов. – Харьков: [б.и.], 1896. – 26 с.

6. Пермяков Л.Г. К вопросу о структуре паремиологического фонда / Л.Г. Пермяков // Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С. 247–274.

У статті досліджено структурно-типологічні особливості українських та російських паремійних утворень з ранньої прози М. Гоголя, визначено їхню семантику, стилістичні можливості та функціональний обсяг. Доведено, що паремія є яскравим засобом формування та прояву національної сміхової культури.

Ключові слова: паремія, художній текст, народна сміхова культура.

The article deals with structure-typological features of the paremiaes as units that are not only representatives of typical situation and convey expressive atmosphere of early Gogol's prose. They increase the stylistic effect and help to realize author's efforts. Actually paremiaes are examined as units with the programmed pragmatic effect, in this case they form the folk comic culture.

Key words: paremiae, literary text, folk comic culture.

Одержано 5.11.2014.

УДК 811.161.2

О.М. ТУРЧАК,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук
Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля

ОКАЗІОНАЛЬНІ СПОЛУЧЕННЯ СЛІВ ЯК ПРОЯВ ЕКСПРЕСИВНОСТІ В МОВІ УКРАЇНСЬКОЇ ПЕРІОДИКИ КІНЦЯ XX ст.

Подано аналіз оказіональних сполучень слів у мові українських періодичних видань кінця XX ст. Зокрема зосереджено увагу на їхній експресивності як засобі оптимальної комунікації в межах газетного простору. Акцент робиться на оказіональних сполученнях, у яких відбувається переосмислення одного або кількох компонентів у загальновідомих прислів'ях, приказках, рядках із пісень чи висловах відомих письменників, філософів, акторів, а також у назвах кінофільмів, художніх творів тощо. Констатується факт, що заміна окремого слова або розширення його значення сприяє появі нових семантичних відтінків унаслідок індивідуально-авторського вживання.

Ключові слова: оказіональне сполучення, оказіональний вираз, експресивність, комунікативне завдання, індивідуально-авторське значення.

Експресивність – одна з найбільш складних категорій у сучасній мовознавчій науці, яка до цього часу не має остаточного визначення. Це пов'язано з великою кількістю поглядів на природу та сутність цього поняття, а також із різними підходами до його вивчення. До розгляду цього питання зверталися І. Арнольд [1], О. Ахманова [2], В. Виноградова [3], Є. Галкіна-Федорук [4], М. Кожина [5], Г. Колесник [6], О. Потебня [7], В. Чабаненко [9] та інші.

У мовознавчій літературі категорія експресивності розглядається з двох точок зору. Суть першого погляду полягає в тому, що експресивність визначається як категорія комунікативного плану, в основі якої лежить поняття посиленого впливу, тобто використання мовних засобів, розраховане на цей вплив. В основі другого погляду лежить вибір відповідних мовних засобів і моделювання експресивного змісту на їхній основі, підпорядковане комунікативному завданню. Обидва аспекти категорії експресивності взаємопов'язані й знаходять свою мовну реалізацію в періодичних виданнях.

Вивчення комунікативного прояву експресивності, особливо її функціонування, належить до дискусійних питань, оскільки останнім часом ця категорія набула якісно нового звучання завдяки вивченню мови як складної та непослідовної системи, яка існує в умовах суспільної взаємодії. В.М. Телія звертає увагу на те, що «в поняття експресивності з'явилося... конкуруюче поняття прагматичної функції мови», яка «охоплює більший обсяг властивостей... і включає у свою сферу не тільки способи впливу, що викликають емоційні реакції й тому впливають саме на емоційну сферу реципієнта тексту (що характерно для експресивної функції), але й усі засоби впливу, пов'язані з цілеспрямованою мовною діяльністю...» [8, с. 28]. Експресивність як засіб оптимальної комунікації є однією з істотних ознак газети, бо під час передачі інформації перед журналістом постає завдання не тільки повідомити інформацію, а й привернути увагу читачів, переконати їх у чомусь. На думку В.А. Чабаненка, «експресивність – це вже сама інтенсифікована (збільшена, підсилена) виразність, така психологічно й соціально мотивована властивість мовного знака, що деавтоматизує його сприйняття, підтримує загострену увагу, активізує мислення людини, викликає напругу почуттів у слухача (читача)» [9, с. 7].

© *О.М. Турчак, 2014*

Експресивність у мові періодичних видань слід розглядати як поняття, яке свідомо створюється журналістом відповідно до його комунікативного задуму. Вона сприяє виділенню змістовно значущих елементів висловлювання. На сьогодні експресивність є найбільш доцільним засобом реалізації таких рис преси, як переконливість, вплив на адресата, оцінність тощо.

У мові періодики кінця XX ст. привертають увагу оказіональні вирази, що виникли на базі крилатих висловів, прислів'їв, приказок, відомих слів із пісень або висловів відомих письменників, філософів, акторів, назв кінофільмів, художніх творів тощо. Вивчення оказіональних сполучень становить для лінгвістів великий інтерес, оскільки вони створюються для вирішення певних ідейно-естетичних завдань і розкривають особливості світосприйняття та світобачення журналістів, своєрідність їхнього стилю. Оказіональні сполучення покликані виконувати різноманітні номінативно-художні функції. Їхня формальна ненормативність виправдовується функціональною доцільністю їхніх виражальних якостей.

У таких оказіональних сполученнях слів відбувається переосмислення одного або кількох компонентів, що сприяє появі в них нових семантичних значень унаслідок індивідуально-авторського вживання. Наприклад, крилатий вислів Григорія Сковороди ***«Світ ловив мене, та не спіймав»***, перефразований у ***«Химери ловили його, та не впіймали...»*** (УМ. 11.07.00), використаний як заголовок до статті про художника Олександра Комісаренка, на картинах якого зображені різні химери. Як бачимо, нові смислові відтінки, що виникли в перефразованому вислові, дозволяють авторові передати власне сприйняття дійсності, висловити своє ставлення до описуваного, дати йому оцінку й тим самим розширити та ускладнити його смисловий обсяг. У таких виразах завжди виникає додаткова семантика, яка має суб'єктивний характер.

Подібні вирази збільшують питому вагу індивідуального мовомислення журналіста, надаючи певній ситуації образності висловлювання. Наприклад, стильова вага вислову Сократа ***«Я знаю, що я нічого не знаю»***, трансформованого у вислів ***«Я знаю, що я все знаю»***, зростає, супроводжуючись оцінними відтінками певної іронії в такому контексті: ***Я знаю, що я все знаю****. Саме тому наївне сократівське «Я знаю, що я нічого не знаю» для сучасних абітурієнтів – цілковите безглуздя* (УМ. 10.08.00). Особливість таких оказіональних сполучень полягає в тому, що автор, створюючи їх, не ставить за мету запровадити ці вислови в загальний вжиток. Журналіст подібні оказіональні сполучення використовує у відповідному контексті з метою посилення його експресивності та створення образності. Шляхом оказіонального сполучення слів відбувається створення нових семантичних відтінків у контексті, актуалізація внутрішньої форми компонентів.

Перефразовуються не тільки крилаті вислови видатних людей, а й слова з відомих пісень. Наприклад: ***Гвоздики й граната – вони, якщо чесно, не пара*** (УМ. 13.07.00); ***Ех, дороги, пил та ДАІ...*** (УМ. 01.07.00); ***Я вам не скажу за всю палітру...*** (УМ. 03.02.95). Такі словосполучення створюють живі асоціації, які були відсутні у свідомості людини до певного часу. Завдяки цим асоціаціям виникають значення, не властиві для системи мови, тому що пам'ять людини зберігає загальновідомі фрази, які не актуалізуються без потреби. Оказіональність значення в таких виразах виникає внаслідок накладання на стандартні вислови нових трансформованих сполучень слів. Отже, виникнення зазначених оказіональних словосполучень пояснюється комунікативною потребою мовців. Таким чином розширюється набір мовних засобів, який дозволяє більше впливати на свідомість людей у процесі комунікації. Подібні вирази можуть вживатися й без широкого контексту, оскільки вони самостійно формують мікроконтекст і створюють додаткове прирощення змісту. Такі вирази є виявом неочікуваних асоціативних зв'язків, вони передають нові семантичні відтінки завдяки незвичайному синтакичному поєднанню слів.

Особливою експресивністю марковані перефразовані вислови з художніх творів або їхні видозмінені назви. Наприклад, вислів ***«Хіба ревуть гудки, як крісла переповнені?»*** (УМ. 21.03.95), утворений на основі назви соціально-психологічного роману відомого українського письменника Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Назва гостросюжетного пригодницького роману Ю. Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» стала підґрунтям оказіонального сполучення ***«І один у казармі воїн»***, ужитого в такому контексті: ***І один у казармі воїн****, якщо йому вдасться довести, що він не дезертир* (УМ. 10.02.95). Зазначе-

ні оказіональні сполучення слів посідають важливе місце у творчості журналістів, оскільки вони збагачують стилістичні можливості тексту, посилюють його експресію завдяки незвичайним семантичним умовам, у які потрапляють складові компоненти оказіональних виразів.

Майже всі оказіональні сполучення слів створюються з естетичною метою. Журналістові вдається створити естетичний ефект завдяки прирощенню смислу та нашаруванню нових значень. Показовим у цьому плані є вислів ***«А судді в інформаційних суперечках хто?»*** (УМ. 31.08.00), який виник завдяки розширенню крилатого виразу героя п'єси «Горе от ума» О. Грибоєдова ***«А судді хто?»***. Оказіональність таких висловів визначається рівнем відповідності нормативним загальновідомим висловам, тобто на їхню оказіональність впливає відмінність загальноприйнятого значення та контекстуального.

Заміна слів у крилатих виразах, прислів'ях та приказках і у зв'язку з цим порушення їхнього нормативного сприйняття, за рахунок чого створюється оказіональне значення, – це реакція журналістів на засилля мовних стереотипів та штампів, це намагання висловлюватися влучно й неординарно. Наприклад: ***Бори не вовки, в ліс не втечуть*** (УМ. 10.02.95); ***Вода зла, скупає й козла*** (УМ. 01.07.00); ***До мене передом – до експорту боком*** (УМ. 12.07.00); ***Є ще газ у порохівницях***, *або Тероризм у коротких штанцях* (УМ. 31.03.95); ***Не всі дороги ведуть у Крим*** (УМ. 02.08.00). Зазначені оказіональні сполучення завжди доцільні, характеризуються експресивністю й мають чіткі стилістичні настанови – вони переважно є заголовками статей, які навіть під час поверхового перегляду газети привертають увагу. Заміна лише одного з компонентів у подібних виразах сприяє появі в них емоційності, образності та додаткових конотацій.

Помітно активізуються трансформовані назви відомих художніх фільмів, мультфільмів, висловів акторів та героїв кінокартин. Журналісти модифікують відомі слова й вирази, створюючи таким чином вдалий вияв експресивності у відповідному контекстному оточенні. Наприклад: ***Повернення блудного Криму.*** *Цековці й мєшковці вважають, що повертатися – погана прикмета, проте оркестр України вже готовий грати переможний туш* (УМ. 24.03.95). ***Польоти Олени Жупіної навпомацки й наяву*** (УМ. 19.08.00). Вони руйнують мовну семантику загальновідомих висловів і створюють відповідні асоціації та образи, які оновлюють загальноприйняті засоби літературної мови. Наприклад: ***Королів бензоколонок*** *душать, а вони міцніють* (УМ. 17.02.95). ***Як палату ви назвете, так вона й попливе?*** *(про вибори до двох палат парламенту за мажоритарною системою)* (УМ. 11.07.00). У таких оказіональних словосполученнях мовленнєва експресія є результатом неочікуваного сполучення слів у межах окремого речення. При цьому обов'язковими елементами семантичної структури складових компонентів оказіонального виразу є емоційно-оцінні та емоційно-експресивні відтінки.

Отже, оказіональні сполучення є зображально-виражальними засобами мовлення, експресія яких проявляється завдяки різноманітним контекстуальним перетворенням.

У деяких випадках оказіональні сполучення слів виконують номінативну функцію, напр.: *Дніпропетровська нарядна загадка:* ***«Клас, що тіло рве до бою...»*** *(відгадка: робітничий)* (УМ. 10.02.95). Номінативний характер із певним емоційним забарвленням має вислів ***«Юрасік парк»***, що асоціюється з назвою фільму «Парк юрського періоду». Ступінь оказіональності й експресивності такої назви реалізується в контексті, бо саме в контексті співвідноситься оказіональний вислів і його семантичний літературний відповідник, напр.: *А серед звірів більше всього йому подобаються динозаври. Він уже створив цілий* ***«Юрасік парк»****, якому б міг позаздрити знаменитий Стівен Спілберг – творець відомої картини про пригоди в парку штучно створених динозаврів* (УМ. 17.02.95).

У мові українських періодичних видань кінця XX ст. використовуються оказіональні сполучення слів, що виникли у свідомості журналістів як протиріччя між нормою та потребою передати щось неординарно й нетрадиційно. Цікавими є перефразовані або трансформовані вирази відомих мовних кліше. Наприклад: ***валютна погода*** замість ***прогноз погоди***, ***партія в законі*** замість ***вори в законі***. Експресивність таких виразів створюється переважно в контексті, де вони набувають додаткових відтінків, що виникають на основі глибокого та складного образного поєднання слів. Наприклад: *Чим викликані ці зміни* ***«валютної погоди»****?* (УК. 30.03.95).

Експресивність оказіональних сполучень слів створюється й за рахунок великої кількості оцінно-характеристичних відтінків, що містяться в них і супроводжують мовлення. Наприклад: *Але до останнього, тобто XXVIII з'їзду КПРС, ще сподівався на якісь прогресивні зміни в середовищі* ***«партії в законі»*** (ВзУ. 1993. № 12). Слід зауважити, що наведені оказіональні сполучення характеризуються контекстуальною залежністю – функціонування подібних виразів завжди обмежується контекстом, тому що вони створюються журналістом для розв'язання певного комунікативного завдання. Завдяки новим моделям відомих висловів проявляється самобутність і нестандартність авторського мислення.

Отже, можна дійти висновку, що оказіональні сполучення слів є однією з форм реалізації категорії оказіональності, які розширюють лексико-семантичну сполучуваність відомих висловів. Як бачимо, пошук нових граней слова відбувається в різних планах і напрямках, але завжди він конкретний, раціональний та естетично мотивований. На основі оказіональних сполучень ми можемо простежити, як реалізується нове значення слів унаслідок порушення предметно-логічної співвіднесеності. Кожна лексема, що входить до складу оказіональних виразів, є в системі мови, має відповідне лексичне значення й характеризується відповідною сполучуваністю з іншими словами. Але в разі зміни умов сполучуваності змінюється й роль цих одиниць у мовленні.

Вивчення особливостей оказіональних сполучень слів дозволяє стверджувати, що ці утворення виконують найрізноманітніші функції. Щоб оцінити, наскільки вони вдалі, треба насамперед правильно усвідомити мету їхнього створення та значення. А це, у свою чергу, залежить від вміння автора пояснити ключову роль оказіонального вислову.

Список використаних джерел

1. Арнольд И.В. О стилистической функции / И.В. Арнольд // Вопросы теории английского и русского языков: Ученые записки / Ленинградский государственный педагогический институт им. А.И. Герцена. – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1970. – Т. 471. – С. 3–12.

2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.

3. Виноградова В.Н. Стилистические функции словообразовательно мотивированных слов в художественной прозе / В.Н. Виноградова // Языковые процессы современной русской художественной литературы: Проза. – М.: Наука, 1977. – С. 289–335.

4. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке / Е.М. Галкина-Федорук // Сборник статей по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1958. – С. 103–124.

5. Кожина М.Н. Стилистика русского языка / М.Н. Кожина. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.

6. Колесник Г.М. Мова газети в епоху НТР / Г.М. Колесник // Науково-технічний прогрес і мова. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 91–109.

7. Потебня А.А. Из записок по теории словесности / А.А. Потебня // Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 132–313.

8. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В.Н. Телия // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 26–42.

9. Чабаненко В.А. Стилістика експресивних засобів української мови / В.А. Чабаненко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.

Умовні скорочення

ВзУ – Вісті з України
УК – Урядовий кур'єр
УМ – Україна молода

Дан анализ окказиональных сочетаний слов в языке украинских периодических изданий конца XX в. В частности сосредоточено внимание на их экспрессивности как средстве оптимальной коммуникации в пределах газетного пространства. Акцент делается на окказиональных сочетаниях, в ко-

торых происходит переосмысление одного или нескольких компонентов в общеизвестных пословицах, поговорках, строчках из песен либо выражениях известных писателей, философов, актеров, а также в названиях кинофильмов, художественных произведений и т. д. Констатируется факт, что замена отдельного слова или расширение его значения способствует появлению новых семантических оттенков как результат индивидуально-авторского употребления.

Ключевые слова: окказиональное сочетание, окказиональное выражение, экспрессивность, коммуникативная задача, индивидуально-авторское значение.

The article is devoted to the analysis of occasional combinations words in Ukrainian language periodicals in the late 20-th century. In particular, focus on their expressiveness as a means of optimal communication within the newspaper space. The emphasis is on occasional combinations, which is redefining one or more components in the well-known proverbs, sayings, lines from songs or sayings of famous writers, philosophers, actors, and in the names of movies, fiction and more. Is noted fact that the replacement of a single word or expand its meaning the formation of new semantic shades due to individual author use.

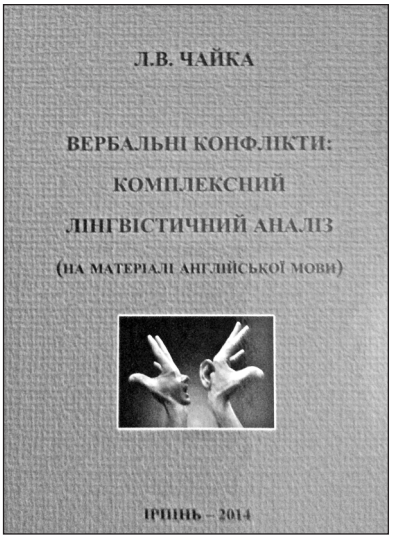
Key words: occasional combination, occasional expression, expressive, communicative tasks, individual author's meaning.

Одержано 21.10.2014.

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

Е.И. ПАНЧЕНКО,
доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой перевода и лингвистической подготовки иностранцев
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара

РЕЦЕНЗИЯ
на монографию Л.В. Чайки
«Вербальні конфлікти: комплексний лінгвістичний аналіз (на матеріалі англійської мови)», Ірпінь, 2014. – 272 с.



Монография Л.В. Чайки обращена к проблематике коммуникативной лингвистики и социальной психологии, особенно актуальной в наши дни, – к вопросам понимания-непонимания, речевой манипуляции и вербальной агрессии, типологии конфликтных ситуаций и выходу из них. В соответствии с требованиями к научным публикациям рецензируемая монография включает глубокий анализ классических работ по теории вербального конфликта, подчиненный выдвинутой и постулируемой необходимостью изучать периферийные типы коммуникации.

Известно, что в отечественной и зарубежной лингвистике, за единичными исключениями, описание и анализ процесса коммуникации производится с позиций «положительного» знания. Так, изучаются факторы успешности языковой деятельности, сбалансированности секвенций участников коммуникативного акта, правильности актуализаций языковых знаков в общении. На основании этого создаются модели «идеального говорящего» и «идеального слушателя», выступающие компонентами модели симметричного акта коммуникации, в котором почти полностью совпадают. Однако фактически в общении асимметрия коммуникативного акта является первым и единым условием его протекания и, собственно, весь акт общения направлен на ее устранение для достижения взаимопонимания между участниками общения и для реализации их коммуникативных намерений. Именно поэтому автор постулирует необходимость изучения периферийных типов коммуникации, не менее распространенных, чем «полное понимание». К ним относится и вербальный конфликт.

Автором монографического исследования язык рассматривается не только как средство коммуникации или экспрессии чувств, но и как инструмент когниции и как реалия культурно-исторического характера. Именно этим, как подчеркивает Л.В. Чайка, объясняется пристальное внимание языковедов не только к чисто лингвистическим, но и к «квазилингвистическим» проблемам, возникающим на стыке языковедения со смежными научными дисциплинами – социологией, психологией, этнологией и этнографией, литературо-

© *Е.И. Панченко, 2014*

ведением и фольклористикой, теорией и историей культуры, антропологией, нейрофизиологией, кибернетикой, физической акустикой и т. п. – и ориентированным на определенную комплексность анализа. Именно потому в центр современных лингвистических исследований закономерно ставится языковое существование человека, его текстогенеративная и текстоперцептивная деятельность.

Современная интегративная дисциплинарная разветвленность лингвистики становится основной и необходимой предпосылкой нового взгляда на единицы языка и на процессы, которые по тем или иным причинам происходят в нем, – взгляда, основой которого становится вопрос о том, *как и почему люди достигают или не достигают взаимопонимания*, используя естественный язык как инструмент своего общения и познания.

Итак, в предлагаемой монографии продолжается разработка актуальной проблематики теории речевой деятельности и социопсихологии речи за счёт расширения круга их объектов, уточнения теоретических выводов и углубления их анализа. Результаты исследования позволяют вскрыть новые аспекты тесной взаимосвязи между языком и нежёстко изоморфными ему феноменами – обществом, культурой, мышлением и т. п. – на оригинальном материале, а текст и его выводы могут быть применены в ходе вузовского преподавания общих и специальных лингвистических курсов, в практике преподавания языков и лингвострановедения, а также при составлении обзорных лингвистических курсов для социологов и психологов.

На наш взгляд, в работе аргументированно определяется понятие вербального конфликта в качестве объекта лингвистики исходя из того интереса, который, так или иначе (в виде различных терминообозначений или даже без таковых), был проявлен к данному феномену в истории лингвистических учений (начиная с В. фон Гумбольдта, А. А. Потебни, представителей различных лингвистических школ конца XIX – начала XX ст. до современных лингвопрагматических концепций в рамках теории речевых актов, теории речевой деятельности и в некотором смысле когнитивной лингвистики).

Л.В. Чайка полагает, что все перечисленные ею термины, скрупулезно собранные из различных лингвистических работ, а также англоязычных словарей (для этого автору пришлось семантически очертить границы концепта «conflict»), являются номинантами разных типов речевых столкновений, требующих своей вербализации на уровне лингвистики. Поэтому автор использует термин «вербальный конфликт» (англоязычная версия – «verbal conflict»), который позволяет изучить обозначенный в исследовании феномен именно с позиций языковеда, но с привлечением обширного методологического аппарата и фактического материала социологии, этнологии и социальной психологии. Такое стремление к комплексности и интердисциплинарности исследования свидетельствует об актуальности и научной новизне рецензируемой монографии.

Исследование Л.В. Чайки структурировано на введение, четыре главы и выводы. В конце работы приведен солидный Библиографический аппарат (694 позиции). Следует отметить наличие двух таблиц и пяти схем, демонстрирующих последовательность авторской мысли.

Основная проблематика исследования Л.В. Чайки группируется вокруг следующих тем:

1) историко-лингвистические и теоретико-методологические проблемы становления и развития лингвоконфликтологии, включая определение четкого комплекса методолого-методических проблем;

2) роль вопроса о вербальных конфликтах в современной теоретической лингвистике;

3) калькуляция и анализ интралингвистических конфликтогенных факторов (экспонентные: акустические, графические; семантические; парадигматические и синтагматические; диахронические);

4) определение коммуникативных предпочтений адресанта и адресата исходя из составляющих статической структуры ситуации вербального конфликта (эмотивно-конативной, эстетически-метаязыковой, референтивной и фатической);

5) характер протекания различных типов вербальных конфликтов;

6) специфика функциональных типов вербальных конфликтов, попытка построения их авторской типологии по различным основаниям;

7) определение перспектив исследования изложенной проблематики в интердисциплинарном контексте.

Все вышеперечисленные вопросы иллюстрированы богатым англоязычным фактическим материалом.

По нашему мнению, монография Л.В. Чайки – удачный опыт системного исследования, в котором досконально проанализировано понятие вербального конфликта в коммуникативном, когнитивном, интралингвистическом и общелингвистическом аспектах. Анализ знаковых деформаций (основного материала исследования) и коммуникативных факторов генерации конфликтов позволили автору четко определить основные структурные компоненты вербальных конфликтов в их статике и динамике, а предложенная на данный момент классификация вербальных конфликтов (на основе известной схемы Романа Якобсона) является актуальной и имеет прикладное значение.

Между тем, необходимо обозначить, что автор фактически полностью обошел практический аспект применения своих теоретических изысков. Так, за пределами монографии остались прикладные работы Д. Карнеги, Д.Г. Скотт, С.Р. Кови и другие, давно используемые для преодоления конфликтов, в том числе и вербальных, в трудовых коллективах и в менеджменте для повышения эффективности коммерческой коммуникации. Думается, что на основании высокой теории можно было бы подготовить и практические рекомендации для преодоления вербальных конфликтов в разных типах социальных групп хотя бы в конспективном или схематическом виде. Приведённое соображение, однако, не влияет на наше общее позитивное впечатление от логически изложенного материала рецензируемой монографии Л.В. Чайки, в которой комплексно решается приоритетная научная проблема вербального конфликта.

Хотелось бы отметить еще раз, что монография Л.В. Чайки – современный взгляд на понятие вербального конфликта в теоретических и практических измерениях как феномена коммуникации, когниции и языковой системы/структуры. Автор рассмотрела конфликтогенные факторы и знаковые деформации, которые их манифестируют, структуру и динамику вербальных конфликтов, и предложила их лингвопрагматическую классификацию – таким образом, сфокусировано внимание на известной проблеме, которая в наши дни может найти новое решение.

ABSTRACTS

УДК 808.1: 82(091) **H. Abbasov**

FRENCH EDUCATIONAL LITERATURE IN M.F. AKHUNDOV`S CREATIVITY

Enlightenment as a literary trend appeared in the late 17th – early 18th centuries in England. In France it gained its momentum in the 18th century. The middle of the 19th century saw the formation of the Enlightenment in Azerbaijan. Mirza Fatali Akhundov, a great thinker and founder of Azerbaijani drama, is considered to be at the top of the Azerbaijani education formed under the influence of the European Enlightenment, as the country is situated on the edge between the West and the East. So what is the extent of influence exerted on a famous scholar and publicist?

As M.F. Akhundov stated in the second letter of his philosophical treatise *Letters to Kyamaluddovle*, Montesquieu and Voltaire were his teachers. In fact, he tried to read French books in original. Due to the translations made by A. Radishchev from French and German he was able to encounter the works of Gabriel Bonnot de Mably (1709–1785), in particular, his famous *Observations sur l'histoire de la Grèce* (*Reflections about Greek History*, published in 1773) and *Exercices d'officier* (*Officer exercises*, published in 1777).

Mably, a follower of Montesquieu, made frequent references to his predecessor. He distinguished the monarchy and despotism as well as Montesquieu did. A. Radishchev, in his turn, referred to the works of Montesquieu and Mably. So, this type of idea creative connections of M.F. Akhundov and the French writers has not been studied properly by the Azerbaijani scholars. Although the names of Montesquieu and Mably have been mentioned in connection with the studies of Akhundov's works, this material was mostly ignored.

УДК 502.3 **Sh. Abdullaeva**

ISMAIL BEY NAKAM IN MANUSCRIPTS

Although some artistic and historical sources mentioned the name and innate talent of Nakam, who lived and worked in the 19th century (1839–1908), there is a lack of information about the life and creativity of a poet, seid, iman, mirza, teacher, orator, calligrapher and scholar. Each source mentioning Ismail bey Nakam is essential for the scholars as there are few scientific works about the poet's life and work.

While reading the letters of Nakam signed by Ismi Sadraddinbekov that were published in Ziya Kavkazie newspaper in 1883, one can see the unselfish service to the people through the prism of social, political and literary events of his times. He writes about an everyday life of the people and their mode of living, the grief they suffered because of the irresponsible state policy. The poet reflects on the ways how to eliminate illiteracy and ignorance and how to encourage the public education etc. It should be noted that Nakam worked in Ziya newspaper, so he had a chance to express his ideas in spite of being chased by the government. Thus, it is possible to argue that he possessed courage to resist the existing system. Nakam is known to be forced to sell his house in 1890 and rent a flat. Nakam publicistic works show his love to the people, his desire to save the future of the nation and promote science and education to masses.

УДК 82.015 **G. Akhmedova**

LAST HALF-CENTURY SCIENCE FICTION IN AZERBAIJAN

We have analyzed the sci-fi works in Azerbaijani literature connected with the names of Emin Makhmudov (1925–2000), Namik Abdullayev (1928–1995) and Ibrahim Huseynov (1950–2002) who have created the considerable volume of works since 1950. This heritage is a rich source for philological studies. It is known that the outlook of high school students, students of technical colleges, as well as young researchers is formed on the basis of these works, thus they have a clearer idea about future development of human civilization and technology.

The given heritage consists of 15 books which have been published for the last 50 years. There the Azerbaijani readers meet the wise aliens taking a long journey to the Earth, get to know about the future life of our successors or investigate into the advanced alien influence on the intermittent development of our world in the past.

How did the world writers in the given genre influence the authors stated above? Answering this question one should consider the Russian sci-fi writers Aleksandr Belyi and Ivan Yefremov, the Polish genius of Stanislaw Lem and the American classic Isaac Asimov. Having analyzed the main genre tendencies and compared the works of the given authors it is possible to summarize that the Azerbaijani sci-fi writers failed to invent something new beyond the ideas created by their idols.

УДК 84(493)–31 **T. Amiryan**

AUTOFICTIONAL LETTER OF AMÉLIE NOTHOMB «EXCESS HUNGER» AS A NARRATIVE LETTER CODE

Along with the contemporary francophone writers, Karen Ferreira-Meyers, an autofiction analyst, studies the works of Amélie Nothomb, a famous Belgium novelist, on the basis of Serge *Doubrovsky*'s autofiction theory. Karen Ferreira-Meyers believes that Nothomb is becoming an author of a «female variant» of the autofiction genre in early 21st century, as she presents self-identification by means of a triad writer-character-narrator, while publishing each autobiographical text marked as a «novel». For example, novel *Une forme de vie* (*Life Form*, 2010) confirms the multigenre experiment of Nothomb where the epistolary narrative collides with the autobiographical one, where the narrator carries on a dialogue (in the form of correspondence) with his reader. Meanwhile, there is a dialogue between two representatives of different national cultures, which is a peculiar feature of Amélie Nothomb's works – being on the edge of different genres and cultures. Letter as an intermediate space («entre-deux») between the intimate, personal and public; between «the story of one illness» and the symptom of modern times; reconstruction of the originally deconstructed dimension titled «history», the history of the 20th century, personal history, history of her own family, history of personal formation (as an author, woman, native speaker, foreigner etc.) – all these themes are known to be vital for Nothomb's works.

УДК 811.111 **N. Bidnenko**

THE LANGUAGE PECULIARITIES OF MODERN ENGLISH SCIENTIFIC AND TECHNICAL LITERATURE STYLE

The article is devoted to the investigating some language peculiarities of modern English scientific and technical styles which influence mainly the specific character of its rendering into Ukrainian. The author analyses the linguistic features of scientific and technical literature, the peculiar language constructions and the ways of their translation.

The article studies scientific and technical style applied for certain scientific knowledge or information obtained from scientific research. The following statements approve that both scientific and technical styles create the fundamental part of the non-fiction used in writing guidance, manual, and instructions for installation, specific characteristics and requirements, books as guides, scientific articles, monographs or textbooks but it may also be found in its oral form in scientific reports, lectures and discussions at conferences. For the last decades the scientific and technical styles have been split into a lot of new and more specialized styles as a result of technology and higher specialization.

The author proves a concept of scientific and technical translation in modern linguistics. Technical translation is a type of specialized translation involving rendering documents produced by technical writers or more specially, texts which relate to technological subject areas or texts which deal with practical application of scientific and technological information meanwhile scientific translation deals with the texts of science and science writing. Scientific texts are conceptually more difficult and more abstract than other types of texts. They have more standardized terms which are easier to look up and they are better written than the texts on the other levels.

The author concludes that scientific and technical translator plays the key role in the process of translating scientific and technical texts. The translator's primary task is presenting information in an appropriate way to make the communication successful and effective by means of the target language. This aim supersedes any intentions to transfer the text of the source language into the target one. Translator does not interpret words but interprets what people do with these words. In this sense scientific and technical translator becomes intercultural and cross-field writer.

УДК 81'25 **V. Bortnikov**

TEXT SCORE IN THE TEXT CATEGORIES' TYPOLOGICAL CLASSIFICATION

The main idea of describing text categories is to differentiate a text as an object, to find out its peculiarities, as well as to observe its possible transformations throughout the same contents one by one realized in many formal variants. Whereas describing text as a separate phenomenon appeared to be the main purpose of the beginning stage of text linguistics, the further development of this comparatively new branch of language study chose its main object reflected in either text systems (text types) or text variants (text appearances). The latter, like all variants, are usually compared and contrasted, to find the invariant features of the text phenomenon given. This comparison is made with the help of text categories – the main features, properties, parameters, constituting the whole text.

All the text categories can get a typological division according to the level of abstraction of their denotation. Thus, one can find macro-categories, which come to be the basic properties of the text (unity, cohesion, segmentability); meso-categories (composition, prospection, retrospection); micro-categories (location, theme, tonality). On the border of macro- and meso-types there appears the category of the text score (text fixation, scorability) – the main subject of the article given.

The article shows the interaction between the categories of scorability and composition, the types of their representation and co-representation. The compositional borders, marked with the help of paragraphing and line spacing, may show the speech parties change as well – in this case, the text becomes a score, like a musical work. Such borders are observed in *Book One* of J. Milton's *Paradise Lost*, their smallest types being classified as to the «author – character», «character – author», «character – character» types.

УДК 821.161.1.091 + 929:82-3(470.5) [Мамин-Сибиряк] **A. Bortnikova [Melnikova]**

D.N. MAMIN-SIBIRYAK'S NOVELS «ZIMNYAYA VOLNITSA» AND «ZOLOTOE GNEZDO»: AN EXPERIMENTAL NARRATOLOGICAL ANALYSIS

Although short epic forms became active in the Russian literature since 1860-ies, they were not observed by the investigators, their attention being mostly paid to the huge novel genres. The same situation happened with the regional literatures (the Ural in particular). One of the authors of that period, Dmitry Mamin-Sibiryak (1852–1912), is usually remembered after his novels: «Privalovskie Milliony», «Gornoe Gnezdo». However, his first works, defining the writer's future style and manner, are not worth being forgotten, and, therefore, are to be included into the scientific observation.

In the article given, the two essays by Mamin are observed – those of «Zimnyaya Volnitsa» and of «Zolotoe Gnezdo» (both written in 1885). The dominating method of analysis is the narratological method – method of analyzing the narrational structure of the story. The latter includes analyzing the narrational form, the compositional segmentation, the plot peculiarities. All these points are subdued to the genre specifics of the essay in the Russian tradition.

The narrational form corresponds to the *I*-narration, from time to time changed into the *We*-form. This transition appears in cases where the author tries to make his speech sound more objective.

The narrational form of both essays opens an interesting way of constructing the text. This way is described in the article with the help of the word «travelogue». The idea of «travelling» makes the narration more attractive, whereas the motive of «the road, the way» helps the narrator (resp. the author) to change the surrounding pictures. This change makes the composition and the plot of these two essays transitive, dynamic, and, therefore, interesting for the reader.

УДК 82.09 (479.24) **Sh. Gummetova**

«A SURVEY OF AZERBAIJANI LITERATURE» BY YUSIF VEZIR CEMENZEMINLI IN THE HISTORY OF LITERATURE

The article studies «A Survey of Azerbaijani Literature» by Yusif Vezir Cemenzeminli (1887–1943) and its role in the history of literature. Having suffered the bloody repressions of the last century, Yusif Vezir Cemenzeminli, born Yusif Mirbaba oghlu Vazirov, was not only a scholar and writer in the history of the Azerbaijani science and culture. He also played an important role in social and political life.

Yusif Vezir Cemenzeminli had been interested in collecting the history of literature and publishing it since the times when he was young. He highly appreciated Firidun bey Kocharli who helped him in his work. They were in correspondence, thus, Firidun had an opportunity to study Yusif's works and he acclaimed that a great future was lying ahead of the young writer. In his turn, Yusif asked Firidun a right to publish his works about the Azerbaijani poets and their works in the publishing house based in Kyiv.

«A Survey of Azerbaijani Literature» is the result of ongoing and intensive study published by Yusif Vezir Cemenzeminli in Istanbul in 1921. It consists of three parts: the first part is about «verbal and written literature», the second – about «the Azerbaijani authors born in Ottoman Empire», and finally the last one – about «the Azerbaijani authors born in Russia».

УДК 821.222 **H. Hakgufahr**

PROBLEM OF ORIGIN IN IRAN INDO ISFAHAN ARTISTIC STYLE

The problem of origin of the Indo-Isfahan art style and character of this process is reflected in the history of literary criticism. However, there is no general consensus on the first literary works written in this style. The

study has found that each style has its characteristics manifested with particular clarity in the works of an author. But this does not give a reason to believe that this or that author is the only creator of a style. This also applies to the specified style.

First of all, it seems that the period of this style foundation is closer to the present than the other styles. That is why we can have more detailed and precise information about the history of its development. But, in fact, it is not so, as it is full of uncertainty and complication in development in comparison with the other styles. It should be noted that nowadays we have more accurate information about the Khorasani and Iraqui styles than about the Indo-Isfahan one. The main reason is the disagreement of the Iran researches on the conceptual basis of the given style theory and their rejection of it as a whole.

As a result, this style has not been studied properly so it lacks the systematic nature and the scale of the investigations.

УДК 82.0 + 821.161.3.09 **Ye. Haradnitski**

ECPHRASIS IN THE STRUCTURE OF LITERARY WORK: VISUAL AND NARRATIVE FUNCTIONS

The functional meaning of the ecphrasis in a literary work is regaded in the article. The relationship between the pictorial and narrative function of the ecphrasis is analyzed. The role of the ecphrasis in the correlation of description and narrative as the main structural components of the work is explained. Multifunctional using of the ecphrasis is disclosed on the material of the Belarusian prose writers.

Interest in ekphrasis is due to the increased value of the visual culture of our time. In the modern literature more and more noticeable signs of this trend. Ekphrasis is a form of verbal expression and its descriptive and visual properties have an impact on the narrative content of the literary work.

Representational function of the ecphrasis implemented in the context of the whole of artistic work in correlation with the overall vision of the author. Ekphrasis, in contrast to the landscape descriptions, more closely linked to the plot of the literary work. It often has a plot-constructive meaning. This technique expands the scope of the art world of the work, makes the boundaries between art and reality less contrast.

Ecphrasis most often occurs in those literary works in which one of the main themes is the theme of art. Descriptions of works of art are often given through the perception of the hero as he's going through a spiritual existence. Quite often a portrait as a painting genre becomes the object of the ecphrasis description in a literary work. Ekphrasis in a literary work takes various functions largely depending on the author's art installation, the genre, the place and importance in the overall system of the narrative.

УДК 821.411.21 **Kh. Jafarli**

SAHIB BIN ABBADI: LIFE AND WORKS

Prominent socio-political and literary figure of the 10th century Sahib bin Abbad along with Kalam, was also engaged in the historical sciences and the various issues from the field of philology. One of his works written in this field, – «əl-İqna fıl əruz vəl təxricil qəvafı», telling the theoretical foundations aruz and rhymes. This work – the first extant source of Arab Aruzi. The value of this work lies in the fact that it provides important information about the Arab Aruzi and rhyme and creates a clear understanding of the early stages of the science of Aruzi and rhyme.

A famous literary critics, poet, scholar and public figure of his times, Sahib bin Abbad is considered to be born in the 326th Mohammedan year, in September of 938 AD in Talegan or in Estakhri near Qazvin. Sahib bin Abbad was not only the prominent scientist and literary researcher, but also the vizier of Buveyhid.

Dynasty of Buveyhid ruled in about 934-1055 in Iraq and Iran. And the name of the country comes from the name of a person Abu Sudzha Buveyh who was a poor man initially involved in the woods trade. Later his sons – Ali, Gasan and Ahmed – took the top positions after service in the Deilamir army. In few years they overthrew the Deilamir family and took the power, thus, founding the State of Buveyhid. Ali, the older brother, seized Shiraz in the center of Fars Province in 934 and founded there a Persian branch of the State of Buveyhid. Then he sent his brother Gasan and the army to Djibal region. Gasan occupied Isfahan, Hadaman, Qom, Karaj, Kankur and Qazvin.

Reiski and Djibal branches of the State of Buveyhid were founded in that way.

УДК 81' 366'37 **I. Koltutskaya**

EMOTIONAL CONCEPTS «JOY / ENVY» IN SLAVIC MYTHOLOGICAL DISCOURSE AND LANGUAGE WORLD

The paper presents an analysis of structural and functional characteristics of emotional concepts «*joy / envy*» in the East Slavic mythological, philosophical and religious discourse. Methods of analysis used in the study,

based on the principles relating to the ratio of scientific and linguistic world. In the first part of the article the prototypical images underlying emotional concepts in the mythological picture of the world of the Eastern Slavs. Much of the research carried out on the material of sacred texts and shows the most characteristic features of the evolution of this concept in the religious, ethical and philosophical discourse Slavic. Focuses on the structuring of semantic components corresponding tokens joy / envy (on the materials of the «Dictionary...» Dal) with regard to their paradigmatic and syntagmatic relations in the Russian language. Found the most characteristic processes of specialization, generalization and semantic transposition in the semantics of the corresponding words. The results highlight the features of the semantic structure of the correlation tokens with semantic components of the corresponding concepts. Keywords: concept, conceptual and linguistic picture of the world, the semantic component, syntagmatic and paradigmatic relation.

УДК 821.512.162: 161.1 **N. Mehralieva**

FEATURES OF RUSSIAN FICTION TRANSLATION IN AZERBAIJAN IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

High level literary translation enables the Azerbaijani readers to meet the best classic and contemporary world literature, as well as the readers of other nations to encounter the best works of Azerbaijani literature. So, today we can not help but worry about our literary community.

At the beginning of the 20th century the expansion of artistic and cultural cooperation of Azerbaijan resulted in the necessity of familiarization with the rich treasury of the artistic works created by the world nations. The process of translation is an international event. Despite the time and place of creation it gives a birth to a new, close interconnection of the nations. The role of a literary translation is invaluable in the closer relations and exchange of the spiritual heritage.

The history of translation in Azerbaijan dates back to the ancient times but it gained its momentum in the 19th century.

The friendship of the Azerbaijani writers with the Russian intellectuals such as Aleksandr Pushkin, Aleksandr Griboyedov, Mikhail Lermontov, Alexander Bestuzhev-Marlinsky, Ivan Krylov, Aleksey Tolstoy and others contributed to the interest of our nation to the Russian culture.

The early 20th century saw the strengthening of the ties between the Azerbaijani writers, poets, literary scholars and the Russian culture and literature. Advanced ideas and traditions of the Russian literature are overall reflected in the works of the Azerbaijani writers in broader sense.

УДК 821.161.1 **N. Moskalenko**

THE SPATIAL ASPECTS OF POETICS OF O.SEDAKOVA

V. Toporov in his article «The space and the text» offers to distinguish at least two psychological types of artists in relation to the space, «the first is characterized by indifference, indifference to space, disinterest in it (in this case, the meaning of space doesn't virtually go beyond background function); the second, by contrast, is associated with a particular interest in space, with the ability to understand its meaning ('listen' to the space) or implant them in it (compare 'spatial' genius of writers such as Goethe, Hoffmann, Gogol, Dostoevsky, Kafka, T. Mann, Andrew Beliy, Platonov, Vaginov, etc.)». O. Sedakova, definitely, belongs to the second type of psychological artists, essentially having the «spatial» talent. This fact is easily confirmed by the numerous statements of the poetess about the determining role of space in creative works, about the dependency of poetry and poet on space. It is important to note that O. Sedakova does not create landscape lyrics in its traditional sense (the verbal illustration of natural landscape or emotional philosophical response to it). Speaking of the poem as 'to some extent, the portrait of a space', she says about the deep dependence of the text – its theme, rhythm, intonation from the space in which the text is created.

УДК 821.161.1 **Ye. Nikolskyi**

ART SPECIFIC CHARACTER OF FANTASTIC PROSE OF EMPRESS EKATERINA GREAT

The article discusses fabulous prose of the Empress Catherine the great in the context of the development of Russian literature and establishing the genre system. The author specifically notes that, on the one hand, the Empress focused on folk tradition, this factor is due to the system of images in Her fairy tales; on the other hand, on the moral beliefs of the Enlightenment, this factor is due to the axiological aspects of Her prose. It is concluded that the progenitor of Russian literary tales became Empress Catherine the Great. Catherine II in writing his tale borrows from folk its stylistic features.

For example, she introduces «The Tale of the Prince Chlorine» traditional fairytale beginning and ending. Opening sentence: «Until the time of the cue, Prince Kiev, lived in Russia, king – good man...» And ending: «this tale will end, and who knows more, the other will say».

The Empress uses a fabulous three-stage structure of the story, introduces a dream speech. Featured folk magic numbers three and seven. When born the king's son «incredibly beautiful», was a three-day feast, and then the child was under the supervision of seven nurses.

In his tale Catherine uses a continuous allegory, and forces you to solve allegory educational and moral plan. Daughter Khan Felice is the bearer of happiness, and her son's Mind at all telling the name, he is the embodiment of mind and judgment.

Fairy tales written by the Russian Tsarina, unique in its kind. This is the first literary fairy tales in the history of Russian literature. And meanwhile built according to all laws of the genre that are relevant to this day. This was a talent of Catherine II as a writer.

First, the Empress stood in his tales, the plot-composite structure, typical of literary fairy tales.

Secondly built system images corresponding to the literary fairy tale.

Thirdly used in his fairy tales stylistic features of folk tales, which also characterizes the literary tales.

Ideological and thematic content of the tales of the Empress completely dependent on the will of the author. You need to pay attention to the fact that the Empress alone comprehended the laws of the genre, being a pioneer in this area, and it emphasizes the uniqueness of the personality of Catherine II.

УДК 821.161.2.09 **L. Oliander**

PORTRAIT IN HONCHAR'S DIARIES AND AESTHETIC RECEPTION OF REALITY

Sense- and form-creating functions of group and individual (O. Dovzhenko, M. Rylskyi, P. Tychyna etc.) portraits in the structure of O. Honchar's «Diaries» (1943–1995) are characterized, specific techniques in the system of images in diary text – including the expressive features of Honchar's narrative – and skills of depicting a portrait personality, ways of highlighting his individual ideology, artistic and philosophical views are revealed, the ways of creating ideas about positional relationships between depicted man and *World* and *Anti-World* are defined; portrait is presented as an integral part of the aesthetic reception of reality by O. Honchar.

The structure of Honchar's portraits is examined as an important sense creating factor. It is noted that the structuring of individual records is almost «spontaneously» and in the mind of the recipient. In other words, Honchar's *pictures / fragments* in a whole image were composed by time. Attention is concentrated on the analysis of specific structure of Dovzhenko's portrait. It is said that this portrait consists of two parts: the first part is his image during lifetime, the second – posthumous one, here Dovzhenko permanent presence in thoughts and in Honchar's heart is imprinted. It is announced that in the "diary" lifetime portrait of the great Ukrainian was mainly created in May 1953 and, not coincidentally the writer pointed out only a month. It is proved that this method of dating performs an essential sense creating function: no number is an idea of the linear length of time equal to the flow of life which continues day by day. A number of paintings are changing each other like frames in a movie. It is established that the diversity, various techniques – including an appeal to the memories of others – creates dialogical situation, where recipient with his own thesaurus comes in.

УДК 82–3.521+929.532 **Yu. Patlan**

PARISH REGISTERS OF PETER AND PAUL CHURCH AT OBUKHOVKA SLOBODA AS A SOURCE OF DATA FOR THE ANALYSIS OF CREATIVE WORK OF SYMBOLIST WRITER V.Ya. EROSHENKO AND THE HISTORY OF HIS FAMILY

For the first time the comprehensive analysis of a wide range of sources related with the family symbolist writer, Vasiliy Yakovlevich Eroshenko (1890–1952) is made. These data were taken from the books of N.N. Gordienko-Andrianova (1973, 1977), A.S. Kharkovskiy (1978), A.A. Pankov (2003), V. Taranyuk (2009). This is also the first translation from the Japanese and text analysis of V.Ya. Eroshenko's «Fukkatsusai no Hi» («Easter Day», 1916).

For the first time all data from these sources, as well as from Kiichiro Wada's essay «With Eroshenko to Ukraine» (1930), were verified based on, data from personal archives of V.Ya. Eroshenko's relatives, «oral history», other archival documents and necropolistic data.

For the first time the full records with reference to Eroshenko (Eroshenkov) family members in the parish registers of the Church of Peter and Paul at Sloboda Obukhovka of Starooskolskiy County are published (we have identified these data in 2009–2014).

The study of these records allowed us to specify the dates of births and full names for V.Ya. Eroshenko's brothers and sisters. We brought out the existence of his brothers Boris, Stephan and his sisters Elizaveta and

Anna, who died at their childhood. For the first time the metric records mentioning the writer's grandmother, – «Anisiya Ivanova Eroshenkova, the widow»; his uncles (his father's brothers) – Olympiy and Andrey Eroshenkov from Chernyanka Sloboda; his aunt (his mother's sister) Maria Semikina, commoner of Stariy Oskol town, were found.

The verification of household information on the documentary sources allow to attribute as fiction and legends many data which are widely published in contemporary articles about the writer, as well as in books and in internet publications, and to refute some incorrect information.

However, because of the partial preservation of parish registers the original purpose of the study – to confirm or to deny the existence of Katya (Ekaterina), V.Ya. Eroshenko's sister, who presumably died at the age of six and who was described at one of the episodes of «Easter Day», the poem in prose, – was not achieved.

УДК [883К:821.161]–3.091 **O. Podlisecka**

MOTIF OF BETRAYAL IN THE LITERATURE OF EARLY TWENTIETH CENTURY («JUDAS ISCARIOT» BY LEONID ANDREEV AND «JUDAS» BY OLGA KOBYLIANSKA)

The article interpreted traditional image of Judas, as depicted in the works by Russian writer L. Andryeyev and Ukrainian writer O. Kobyljanska. There was made an attempt to investigate the origins of betrayal motif in both works and understand the motivation of heroes' action. Naturally, the image of Judas is perceived by world culture as a universal archetype for modeling the phenomenon of betrayal. Texts by L. Andryeyev and O. Kobyljanska confirm that the given image is being interpreted with domination of the formal aspects of the Complex of Judas, that confirms the opposite discourse of non-Judas. There was investigated the case when the name becomes the mask for the character, who later lives the mask's life. The Character is transferred to the plane of his «alter ego», which is associated with a traitor's image. It is proved that the Judas' image is basically archetypal, so it is being reduced to a sample, to a psycho-model of a traitor. Thus, having analyzed the motives and images of both literary works, we observe the phenomenon of betrayal: this action can be either intentional («Judas Iscariot») or unexpected for the betrayal performer himself («Judas») This way, an important trend for the functioning of wide-known structures and images is humanizing of their traditional semantics, which is carried out under the influence of real processes of the time when writers appeal to them. The most significant interpretation of the legendary mythological material clearly demonstrates the activation of this process and emphasizes the depth of its axiological determination and also its logical and psychological motivation.

УДК 82.09 **T. Polezhaeva**

GENRE OF MINIATURE PROSE (BASED ON «THE POEMS IN PROSE» BY I.S. TURGENEV)

The article presents the key story in determining the nature of the genre works, poetics of structure and plot development of miniature prose composition possibilities of prose miniatures «Poems in Prose» by Ivan Turgenev.

The article draws attention to the major causes of difficulties in genre definition of art and offers an objective, a holistic picture of the actual system-genre of poetic principles structure and future developments and epic and lyric-epic thumbnails on thumbnails example Turgenev. The structure of the plot allocated: 1) large and medium genres (novels and stories), they have a great story (2nd and more storylines); 2) small and «very brief» genres, they have a small plot (a plot / storyline) with a simple structure of the plot – only those scenes and motifs, multiple or single. Further delineation of large genres of medium and small from the «very brief» is presented on a different basis – a typology of large or small plot, the presence of five classic stages: exposition, exposition, development of action, climax and denouement. The article discussed in detail about the delimitation by the development of small plot in small genres from a small plot in the «very brief» genres. Allocated a) The full development of the plot: see all these five steps, and b) the incomplete development of compressed: in the story verbally in stock is less than five stages: four, three, two or one.

As an example, consider the different options genre miniatures «Poems in Prose» I.S. Turgenev. Commonly referred to as lyrical, but there are lyric-epic, epic with complete and incomplete development of their small plot.

УДК 811.161:81'255 **O. Pryimachok**

UKRAINIAN AND RUSSIAN PAREMIAES IN THE EARLY GOGOL'S PROSE: FUNCTIONALLY-TYPOLOGICAL ASPECT

The article deals with the paremiaes as units that are not only representatives of typical situation and convey expressive atmosphere of literary text. They increase the stylistic effect and help to realize author's efforts.

Also paremiological units harmonize prose text and make it more rhythmical and melodious. Actually paremiaes are examined as units with the programmed pragmatic effect. They form the pragmatic center of expressions, most full and absolutely unequivocally reflect essence of situations, present one of inexhaustible sources of strengthening of expressivity, to logic of narration. They esquire the special aesthetic meaningfulness, underline the positive or negative estimation of the situations created by an author. This article also deals with the national component in the structure of the comic and expression of the national specificity this phenomenon are analyzed on the material Gogol's romantic novels. It is underlined that we must take into account rich comic opportunities of paremiaes of the national language which can be special and individual artistic means of the comic interpretation of life material.

УДК 811.133.1 **L. Ratomska, I. Boryssevich, Y. Zgurovska**

THE MYSTERY OF THE BASQUE LANGUAGE

The article deals with the linguistic issue connected with the unknown Basque origin. The authors of the article highlight the major hypotheses regarding the origin of the Basque language. While observing the theories and hypotheses both synchronic and diachronic approaches are applied. The authors analyse basic peculiarities of the Basque language and their probable causes. In addition, the status of Basque is also compares in France and Spain. The central idea of the article concerns the Basque language isolation (in comparison with Indo-European language family) and its current activity in the modern French and Spanish society, its role and impact. In general, the whole article represents a sociolinguistic investigation which reveals an unequal status of the Basque native language in different states which brings about the growing concerns about the official, national and native language in the Basque country (Spain). The main aspects are partially devoted to the historical background of the Basque language development, social attitude towards it, its oppression under different governments and its current topicality and influence. Finally, the authors come to a conclusion that despite the political and political Basques oppression their language is still considered to be not only isolated but one of the oldest one in the whole Europe and due to the Basques' identity and strong national character they succeeded in preserving their pure mother tongue practically without assimilation, which also proves its linguistic potential and Basque people indigenous right to use it here and there.

УДК 82.0 **V. Silantieva**

TRANSITION THEORY: TRADITIONAL LITERARY AND SYNERGETIC APPROACHES

The work is about the theoretical interpretation of the problem of a transitive artistic consciousness which is revelant at present. Traditional literary and synergetic approaches have been applied to the problem. We have investigated into the literary process of the late 19th – early 20th centuries as well as the late 20th – early 21st centuries.

The 1990s saw the advent of transitive artistic consciousness at the turn of the centuries as a problem caused by the tangible social crisis and triumph of a postmodernism denying the past, «playing» endlessly with its scattered pieces. Philosophers and scholars studying the culture, art and literature possessed the understanding of inevitable fight of Chaos and Harmony in each historical and artistic century, thus, tried to study the nature of new interrelations. In the process of our research we have found out that the transition from a chaos crisis to new aesthetic system development is protruding at the turn of the centuries. One of the transitive epochs was the turn of the 19th-20th centuries, when the Golden realism changed into «Silver» modernism. But a lot of transitive features of the previous epoch turned to be peculiar to the present one. Thus, a problem of transition claims to have a universal nature and deep theorization. The given article consists of the vast material processed on the problem of «transitive artistic consciousness», so it contributes to the topicality of the given work.

УДК 82.0 **I. Sukhenko**

«NUCLEAR ENERGY» NARRATION WITHIN UKRAINIAN ECOCRITICAL CONTEXT

The thesis is focused on studying the concept of «nuclear energy» within Ukrainian ecocritical studies in the aspect of distinguishing «Chernobyl genre» as its implementation in the local formats of eco-critical writing as well as its common transnational model. This vision involves finding out the ways of eco-critical vision on concepts «nuclear energy» and «nuclear catastrophe» and even more – investigating the techniques of developing «nuclear energy» narration for about two decades. The phenomenon of stereotypes about «nuclear energy» narration in Ukrainian ecocritical writing practice and ecological policies in the context of studying the relation between human beings' activity and the natural world within the contemporary mass consciousness stereotypes is under study here with stressing the East-European visions of ecocritical ideas about «nuclear energy», where

the images of the Chernobyl (as bright examples of «nuclear catastrophe») in environmental literature are under further discussion. This can create the situation under which the various local «East-European consciousness» features of eco-critical writing are to transmit into some global principles of «nuclear energy» narration, giving a chance to work out some new points of non-national principles of eco-critical writing in the contemporary mass information consciousness, which is of great importance for reconsidering mass stereotypes on «nuclear energy» in the post-nuclear-disaster period.

УДК 8.82–32 **A. Tsepennikova**

IMAGE OF THE ANGEL OF DEATH IN I. ODOEVTSEVA'S NOVEL: TRANSFORMATION OF M. LERMONTOV'S ROMANTIC TRADITION

The article considers the peculiarities of using images from M. Lermontov's poem *Angel of Death* (1831) in the novel of I. Odoevtseva, written in 1928. We have analyzed the functions of the allusions playing a major role in disclosing the psychology of the main character – Luke, a teenage girl who is a Russian emigrant. Moreover, they contribute to the identification of the author's attitude to the main character as well as mark some plot collisions in the novel. The given allusion allows a reader to have a more detailed picture of the main character maturing, revealing her inner romantic world associated with her childhood, homeland, Russia, thus, reflecting her deep emotional experience and rich inner content. Consequently, the usage of this mythological story in the novel «Angel of Death» by I. Odoevtseva is not accidental.

The poem devoted to Aleksandra Vereshagina was written by Mikhail Lermontov in 1831, the novel was written by Irina Odoevtseva, so there is a century gap between the works. The way how Lermontov's motifs have been used by the emigrant writer discloses the changes in consciousness and psychology of a person, still lonely and doomed.

УДК 811.29:821:177.61 **V. Turenko**

CONCEIVED IN ΦΙΛΊΑ PRECLASSICAL GREEK LITERATURE AND PHILOSOPHY

This article is devoted to the little-studied topic – namely, the analysis of the concept of philia in Greek epics, ancient lyrics of the Archaic period and fragments of the pre-Socratic thinkers.

Analyzing the epics of Homer and Hesiod should be said that the words «dictionary of φιλία» filled with the following connotations: the love between gods, paternal love and sex (heterogeneous) love. The same situation regarding the use of the concept of philia in the «Theogony» Hesiod. Representatives of the ancient poetry of the Archaic period (in our case, Sappho and Theognis) enhance understanding and boundaries «dictionary of φιλία», there by bringing new shades in his hermeneutics. Sappho, for example, uses to refer to philia – love of wealth, love of the gods, and how the concept of one-guest. In the work of Theognis, we can see that according to the concept it represents not only friends, but friendly love, love in the social aspect (the ruler of the city to the citizens), etc. All this can be reduced to the fact that the pre-classical Greek literature, the dominant characteristics of philia have inner peace, inner closeness, the location of one person to another.

In the Greek pre-Socratic philosophy, «painting» philia significantly different. It appears here ambivalent. It is used here not only in anthropological context, or in the social and ontological, as the basis of life. Based on the uses of this word in the pre-Socratic cosmologies (Pherecydes, Pythagoras, Empedocles) we can say that they have looked through the direct opposition of eros – philia. For them, eros – this is what destroys that brings discord, destructive, whereas philia – order, peace and constructive. It should also be noted that the anthropological context this Greek «words of love» in the pre-Socratic fragments preserved except Democritus – is virtually absent.

УДК 811.161.2 **O. Turchak**

OCCASIONAL WORD COMBINATION AS A MANIFESTATION OF EXPRESSIVENESS IN SPEECH UKRAINIAN PERIODICALS OF THE END OF THE XXTH CENTURY

The article is devoted to the analysis of occasional combinations of words in Ukrainian language periodicals of the late 20-th century. Focus on their expressiveness as a means of optimal communication within the newspaper space. The emphasis is on occasional combinations, which reinvented the singular or multiple components of well-known proverbs, sayings, lines from songs or sayings of famous writers, philosophers, actors, and in the names of movies, fiction and more. Is noted fact that the replacement of a single word or expand its meaning the formation of new semantic shades due to individual author use.

New connotations arising in paraphrased statement allow authors to transmit their own perception of reality, to express their relationship to the described, to give him an assessment and thus expand and complicate its semantic scope. Similar expressions can be used without a wider context, as they form their own mikrokontekst and create additional increment content.

Occasional short phrase – is a form of implementation okazionalnosti categories that extend the lexical-semantic compatibility famous sayings. With them you can see how being implemented new meanings of words by violations of subject-logical correlation. Each token that is part of the occasional expressions are the language system, has a corresponding lexical meaning and is characterized by an appropriate compatibility with other words. But conditions change the compatibility of these units and their changing role in speech. So they become expressive.

УДК 82.09 **D. Tyshuchuk**

ASSOCIONYM AS A TROPE: CODING FUNCTION

Associonym is a trope of integrate contents on the metaphorical basis, which implemented in fiction literature by means of transformation the general name to personal (graphically – across using of capital letter) and performs the role of reader's understand stimulant on condition of interpretation by reader the trope's semantic content regarding the receptive field of knowledge, which formed the optimal meaningful formation for reader. The associonym's integration in the conceptual and problematic layer of artwork going through it's realization of specific coding function, differential determinant for the stated trope. Author's attention is concentrated on the definition of the coding function of associonym in the novel «Syndrome of the Petrushka» by modern russian writer D. Rubina. The theoretical-methodological basis of article based on works of R. Bart, J. Kristeva, P. Radin, C.G. Jung, V. Rudnev, E. Meletinsky. Associonym has in its arsenal the resource, which determines a system of semantic exchange between author and reader in the artwork 's continuum, what forms the writer's idiostyle and reader's system of the perception of the author's writing style at one time, what plays a role of preparatory stage in forming of reader's specific internal conclusions. Associonym reflect the sign 's priority as an instrument of exchange values on the basis of earlier laid in the trope's kernel meaning, because the successful implementation of this trope possible only if the levels of consciousness by writer and by reader are interacted. The sign is it's aesthetic ability to encode the information. The trope is an the unifying link, and a text, formal area of associonym's realization, is generalized system, which represents the optimal aesthetic conditions for crossing of writer's and reader's vectors of understanding.

As a code associonym Puppeteer in the context of artwork prepares a status of Peter Uksusov individually (and puppeteers in general) as insightful, talented and ambitious outcast, which purposely hiding in the depths of a favorite thing, to be in terms of abstraction from complex of real problems, what creates serious obstacles in the construction and maintaining relationships with loved ones. Associonym TRICKSTER is a trope-concept, which symbolizes illness drama of dual life philosophy of the confrontation of good and evil, art and retreat, moral integrity and cruel severity, contemplation and opening, laughter and tears. Aesthetics of associonyms Puppeteer and TRICKSTER are in the uncover the depth of image puppeteer Peter Uksusov, to familiarize the reader with the mysteries of puppet thing, presentation of current for the novel problems.

УДК 821.161.1 **V. Udalov**

THE CHEKHOV'S PLAY «UNFATHERFACTED»: CONSEQUENCES OF INTEGRAL INTERPRETATION

The article notes that the first big play of Anton Chekhov – «Fatherless» even in our time perceived differently and very superficial. Some consider it «immature», «naive», because it is «structurally took shape». Others call it «a brilliant debut» playwright innovator. Write about that in this piece has not yet emerged «undercurrent». There are attempts to deny the plays of Chekhov's «undercurrent».

Meanwhile, more thorough, natural, holistic-systemic analysis of the poetics of the first plays of Chekhov «Fatherless» shows that in it, as in all subsequent big plays of Chekhov, there really is a wholly formed and still sharply innovative purely fundamental features: a «heretical» imaging system (not usual, «character», and vice versa, «circumstantial»), and the «undercurrent» mechanism was described by Chekhov himself in one of the earlier letters, and genre specificity (tragicomedy), and very important «hidden ideas», not known the heroes of the play and is extremely relevant even for our time.

So, given the facts in the article suggests that Chekhov as «heretical-genius» playwright began with the first of his «big play» – with «Fatherless».

УДК 821.161.1 **L. Vlasenko**

AUTHORIAL PERCEPTION IN WOMEN'S WORKS OF ROMANTICISM EPOCH

The research of forgotten authoresses' works of Pushkin epoch is spared not much attention by literature researches.

Biletskyi is a prominent scientist, literature researcher, known for his literary revisions in the study of work of Russian classics culture and literature. The scientist of exceptional capacity and enormous amount of literary revisions is known in literature researches.

Attempts of research work of the forgotten authoresses and their connection are interested the researcher from his students ages. Thus, among the large inheritance of creative revisions of author, the honored place is occupied by Maria Zhukova and Elena Gan.

The researches showed that influence of romanticism had given the reflection in M. Zhukova and E. Gan's works. To find the influence of romanticism, and also the influence of women's literature of the Pushkin epoch gave the responsibility to A. Biletskyi who is trying to expose all parties of cooperation of corresponding influences.

M. Zhukova and E. Gan are forgotten authoresses of the Pushkin epoch. Their basic works are sanctified to women's life, their position in the family and society, feelings and dreams. The main characters of Gan and Zhukova's works are women, who as well as they, do not have support in their families, their life is routine, and mainly ends with death in young age not only corporal but also spiritual.

In master's degree work about the forgotten authoresses of 1830–1860th A. Biletskyi finds new opportunities to research the forgotten authoresses' works and lives. But, unfortunately, the research about the forgotten writers is not printed yet.

УДК 821.111(73).09 **O. Zaika**

SEARCHES FOR OWN IDENTITY AND CULTURAL GAP AMONG CHARACTERS IN JHUMPA LAHIRI`S STORY «ONLY GOODNESS»

The article deals with the phenomenon of transcultural identity in terms of American multiculturalism. The author of the article notes that being a representative of both cultures only in a half transcultural person lacks integrity as a whole.

It should be noted that in today's multicultural world, the problem of a person who has hybrid identity increasingly becomes the object of discussion. Hybridity means destruction of already formed identity as a fulcrum and the formation of a new individual one, which consists of a set of contexts. Therefore, hybrid identity means incompleteness, and the possibility of acquiring another.

Special attention is paid to the notion of «double consciousness», to the process of adaptation and search for own identity because it is relevant in the light of literary studies. The author of the article focuses on Jhumpa Lahiri`s story «Only Goodness» (2008). The story is analyzed in terms of globalization and multiculturalism and it is one of the attempts of exploring transcultural paradigm in Jhumpa Lahiri`s works.

The author of the article mentions about «cultural gap» and generation problem that occurs among immigrants. In Jhumpa Lahiri`s story the images of the parents who are the first generation immigrants opposed to the images of their children. Parents follow their home traditions: make Indian dishes, follow absolute cleanliness, and sing Bengali songs to their children.

Unlike their parents the children emphasize their nationality only by form of treatment. Instead of «mother» they say «ma», and «sister» is changed to «Didi». It is noticeable that the children the second generation immigrants do not want to be a «copy» of their parents. They want to «merge» with the Americans completely, but these «attempts» are not always successful.

It should be noted that the first generation immigrants are «tied» to their own country and do not want to break this link. But at the same time, they cannot say for sure which crops are greater, the ones where they are born and where their roots are or the new where they are now and where they can «find» themselves.

The conclusions of the article are the following. Jhumpa Lahiri`s most characters feel lonely and alienated. In particular, this refers to the first generation immigrants who are trying to follow their home traditions and who do not want to include Americans into the circle of their Bengali friends. As a result, they remain to be «strangers» in a strange land. Their children born in America do not consider India their home and fully belong to American culture. Indian culture begins «to slip away» from each generation of immigrants. Therefore, the third generation immigrants becomes «interpreters» of culture of their ancestors.

УДК 811.111 **V. Zirka**

STUDENTS CREATIVENESS IN MAKING UP ADS

The present paper deals with our own experience of teaching students to make up ads' phrase or slogan. For this purpose specific words are needed in each and every ad. They are used *to attract attention* of the audience.

While lecturing the authorial course «Ads Lexis» in the Alfred Nobel University, we explain to the students the notion of «phrase» (Ph), a creative approach that is needed for its making, with due regard for national and cultural component, psychology of a consumer, gender aspect etc. Thus we consider «phrase» as a small group of words standing together as a conceptual unit, typically forming a component of a clause or an idiomatic or short pithy expression.

Practice of copywriters produced terms for good slogan/ phrase making up, its successful application: fiddly work, study of semantic and ads' possibilities; clear determination of the tasks of the phrase; mass media location, etc.

We lay stress upon the maximum use of students own fantasy as the authors of a text. That is to create the best terms for self-expression and self-affirmation of students. The students are offered to pay attention to main terms an advertisement should correspond to (every clause we accompany with well-known examples). Mainly a slogan should a) contain necessary information; b) be associated with the brand of a product; c) to comprise a provoke element for braking consumer's attention: style abnormality, ambiguity, borrowings, slang, presence of verbal symbols of prestige etc.

At our classes we propose to the students the row of tasks for making up a short text/phrase/slogan in native and English languages with the use of evaluative lexis: *the best, brilliant, successful, quality, unbelievable etc.* Students are also suggested to make up variants of slogan, moving forward any product.

The material studied in the lecture course confirms: an ad reflects all the changes in social, emotional and aesthetic spheres of life of society. Ads (as a whole) and slogans could be attributed to one and the same texts according to aim and facilities. This gives us right to compare their effect with direct influence and manipulation of a consumer.

УДК 82.09 (100) **O. Zozulia**

POSTMODERN CONCEPTS OF PARODY: MAIN CHALLENGES AND DISPUTES

Postmodern era is marked by the extensive use of parody among writers especially on the American continent. The appearance of the «black humour school» in the USA is connected with the names of such masters of parodic genre as D. Barth, Th. Pynchon, D. Barthelme, K. Kesey, D. Hawkes, J. Donleavy. Their fiction is regarded as being the classics of parody of the XXth century and serves as the best illustration of how postmodern parody works.

The focus of the article is on the analysis of current approaches among scientists towards the problem of parody and its modes in postmodern literature. Recent research works on parody are the subject of our specific interest.

The concept of parody is viewed in its relation to the theory of utterance and dialogism. The latter, developed by M. Bakhtin, highlights the communicative function of the parody mode which is further developed in postmodern critical thought concerning parody.

As parody exists in oral and written forms, it functions as the language in several dimensions. In this respect the notion of parody and its reception depends on the dialogue between the writer, the critic and the reader. The process of reader's understanding of the text of parody is carried out through the means of a dialogic movement towards the author and the text itself. As for the writer, his polyphonic style helps him to build his own artistic vision of the realms of human consciousness.

The point of originality of parodic texts is argued by scholars (L. Hutcheon, S. Dentith). The concern arises about the status of parody in its relation to the text it parodies and also which forms of art can be parodied or imitated (F. Jameson).

The theories of game and intertextuality influence the context of the research on parody in postmodernism.

НАШІ АВТОРИ

Абдуллаєва Шафіга – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту рукописів імені М. Фізулі Національної академії наук Азербайджану (м. Баку).

Амірян Тигран Норайрович – кандидат філологічних наук, літературознавець (м. Москва, Російська Федерація).

Ахмедова Гюльсум Рашид кизи – викладач кафедри російської мови для природничих факультетів Бакінського державного університету (Азербайджан).

Бідненко Наталія Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Борисевич Ірина Петрівна – старший викладач кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Бортніков Владислав Ігоревич – аспірант кафедри риторики та стилістики російської мови Інституту гуманітарних наук та мистецтв Уральського федерального університету імені першого Президента Росії Б.М. Єльцина (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

Бортнікова [Мельникова] Альона Валеріївна – аспірант кафедри російської літератури Уральського федерального університету імені першого Президента Росії Б.М. Єльцина (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

Власенко Людмила Василівна – старший викладач кафедри ділової іноземної мови та міжнародної комунікації Національного університету харчових технологій (м. Київ).

Гамід Джамал оглу Аббасов – старший викладач кафедри світової та новітньої літератури Гянджинського державного університету (м. Гянджа, Азербайджан).

Городницький Євген Андрійович – кандидат філологічних наук, провідний науковий співробітник Центру досліджень білоруської культури, мови і літератури Національної академії наук Білорусі (м. Мінськ).

Гумметова Шелале Габіл кизи – науковий співробітник Інституту рукописів імені М. Фізулі Національної академії наук Азербайджану (м. Баку).

Заїка Ольга Вікторівна – здобувач кафедри прикладної лінгвістики Черкаського державного технологічного університету.

Згуровська Яна Дмитрівна – магістр напряму «Філологія» (англійська мова і література) Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Зірка Віра Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Зозуля Олена Володимирівна – аспірант кафедри прикладної лінгвістики Черкаського державного технологічного університету.

Колтуцька Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов’янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Мехралієва Наїля Музаффер кизи – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри бібліотекознавства та видавницької справи Бакінського державного університету (Азербайджан).

Москаленко Наталія Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Нікольський Євген Володимирович – доктор філологічних наук, професор Української Ужгородської богословської академії імені св. Кирила і Мефодія.

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

Панченко Олена Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Патлань Юлія Валеріївна – провідний науковий співробітник відділу архівів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ).

Подлісецька Ольга Олегівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Полежаєва Тетяна Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Приймачок Оксана Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Ратомська Лариса Володимирівна – старший викладач кафедри романо-германських мов Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Силантьєва Валентина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Сухенко Інна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри масової та міжнародної комунікації Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Тищук Дар'я Сергіївна – аспірант кафедри теорії літератури і компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Туренко Віталій Едуардович – кандидат філософських наук (м. Київ).

Турчак Олена Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри політології, соціології та гуманітарних наук Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.

Удалов Віктор Лазарович – доктор філологічних наук, академік АН ВО України, професор кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Хакгуфахр Хаді Умідалі оглу – кандидат філологічних наук, докторант Інституту рукописів імені М. Фізулі Національної академії наук Азербайджану (м. Баку).

Хатун Джафарлі – кандидат філологічних наук, докторант філологічного факультету Бакінського державного університету (Азербайджан).

Цепеннікова Алла Миколаївна – аспірант кафедри сучасної російської літератури Уральського державного педагогічного університету (м. Єкатеринбург, Російська Федерація).

OUR AUTHORS

Abbasov Hamid Jamal oglu – Senior Lecturer of World Modern Literature department in Ganja State University (Ganja, Azerbaijan).

Abdullaeva Shafiga – PhD in Philology, Scientific Researcher in Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli (Baku, Azerbaijan).

Akhmedova Gulsum Rashid kyzy – Lecturer of Department of Russian language for the Natural Faculties in Baku State University (Baku, Azerbaijan).

Amiryan Tigran Norairovych – PhD in Philology, literary critic, (Moscow, Russian Federation).

Bidnenko Natalia Petrovna – PhD in Philology, Associate Professor of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Bortnikov Vladyslav Ihorevych – Graduate Student of Rhetoric and Stylistics of the Russian Language Department of Humanities and Arts Institute of Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation).

Bortnikova [Melnikova] Alena Valerievna – Graduate Student of Russian Language Department of Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation).

Borysevych Iryna Petrivna – Senior Lecturer of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Gummetova Shelale Gabil kizi – Scientific Researcher in Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli (Baku, Azerbaijan).

Hakgufahr Hadi Umidali oglu – PhD in Philology, doctoral student in Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli (Baku, Azerbaijan).

Haradnitski Yevhen Andreevich – PhD in Philology, Leading Scientific Associate of The Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences (Minsk).

Jafarli Khatun – PhD in Philology, doctoral student of the Faculty of Philology of Baku State University (Azerbaijan).

Koltutska Iryna Anatoliivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Mehralieva Nailia Muzaffer kizi – PhD in Pedagogy, Associate Professor of Bibliology and Publishing Department of Baku State University (Azerbaijan)

Moskalenko Natalia Oleksandrivna – PhD in Philology, Associate Professor of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Nikolskyi Yevhen Volodymyrovych – Doctor of Sciences in Philology, Professor Uzhgorod Ukrainian Theological Academy of Sts. Cyril and Methodius.

Oliander Luiza Kostiantynivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Panchenko Olena Ivanivna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Faculty of Ukrainian and Foreign Philology and Study of Art of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

Patlan Yuliia Valeriivna – Leading Scientific Associate of the National Center of Folk Culture «Ivan Honchar Museum» (Kyiv).

Podlisetska Olha Olehivna – PhD in Philology, Associate Professor of Theory of Literature and Comparative Studies Department of Odessa I.I. Mechnikov National University.

Polezhaieva Tetiana Viktorivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Pryimachok Oksana Ivanivna – PhD in Philology, Associate Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Ratomska Larysa Volodymyrivna – Senior Lecturer of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Sylantjeva Valentyna Ivanivna – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Head of Foreign Literature Department of I.I. Mechnikov National University, Odessa.

Sukhenko Inna Mykolaivna – PhD in Philology, Associate Professor of Mass Media and International Communication Department of Oles Honchar Dnipropetrovsk National University.

Tsepennikova Alla Mykolaivna – Graduate Student of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russian Federation).

Turenko Vitaly Eduardovych – PhD in Philosophy (Kyiv).

Turchak Olena Mykhailivna – PhD in Philology, Associate Professor of Political Science, Sociology and Humanities Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Tyshchuk Daria Serhiivna – Graduate Student of Theory of Literature and Comparative Studies Department of Taras Shevchenko Luhansk National University.

Udalov Viktor Lazarovych – Doctor of Sciences in Philology, academician of AS HE, Professor of Slavic Philology Department of Lesya Ukrainka Eastern European National University (Lutsk).

Vlasenko Liudmyla Vasylivna – Senior Lecturer of Business Foreign Language and International Communication Department of National University of Food Technologies (Kyiv).

Zaika Olga Victorivna – Graduate Student of Applied Linguistics Department of Cherkasy State Technological University

Zirka Vera Vasilievna – Doctor of Sciences in Philology, Professor of English Philology and Translation Department of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.

Zozulia Olena Volodymyrivna – Graduate Student of Applied Linguistics Department of Cherkasy State Technological University.

Zgurovska Yana Dmytrivna – Undergraduate Student in Philology (English Language and Literature) of Alfred Nobel University, Dnipropetrovsk.