

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ,
МОЛОДІ та СПОРТУ**

ВІСНИК

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. КАРАЗІНА**

№ 936
Серія ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 61

Заснований у 1965 році

Харків-2011

У віснику розглядаються актуальні проблеми сучасного мовознавства та літературознавства на широкому матеріалі української, російської та інших мов і літератур.

Для науковців, студентів та всіх, хто цікавиться проблемами філології

Затверджено до друку рішенням Вченої ради

Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

(протокол № 2 від 25 лютого 2011 р.)

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Безхутрий Ю. М. (відп. ред.); канд. філол. наук, доц. Шеховцова Т. А. (відп. секр.); д-р філол. наук, проф. Борзенко О. І., д-р філол. наук, проф. Калашник В. С.; д-р філол. наук, проф. Михайлин І. Л.; д-р філол. наук, проф. Міхільов О. Д.; д-р філол. наук, проф. Московкіна І. І.; д-р філол. наук, проф. Лагунов О. І.; канд. філол. наук, доц. Кравчук І. С.; канд. філол. наук, доц. Педченко Л. В., канд. філол. наук, доц. Філон М. І.; ст. викладач Ткач О. Є. (техн. ред.)

Адреса редакційної колегії: 61077, Харків, пл. Свободи, 4,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
філологічний факультет, кімн. П-36, тел. 707-53-54.

E-mail: philology@univer.kharkov.ua

Статті друкуються в авторській редакції.

Статті прорецензовано

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11825-696ПР від 04.10.2006

© Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна, оформлення, 2011

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

ДИСКУРС, ТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ

Кравчук І. С.	
Лінгвістичні метамоделі	8
Савченко Л. Р.	
Мыслительная аттракция в интерпретационном пространстве творчества Н. В. Гоголя	12
Котовська О. В.	
Особливості організації гіпертексту	19
Романюк В. Л.	
Англомовний офіційно-діловий діалогічний дискурс: інтонаційна характеристика	22
Фильчук Т. Ф.	
Категория интертекстуальности в ее лингвофилософской природе и дискурсивных проявлениях	26
Гарюнова Ю. О.	
Мовні засоби вираження іронії в кінокритичних текстах	33

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Демкова Т. М.	
Ідеологічні конотації суспільно-політичної лексики в публіцистиці Івана Багряного	38
Близнюк Л. М.	
Семантико-комунікативна та естетична функції поетичного синтаксису	42
Лисенко Н. О.	
Метафори і символи з компонентом <i>небо</i> в поетичному ідіостилі Т. Осьмачки	46
Дорошина Л. Ф.	
Вербалізація етнокультурного архетипу <i>верх</i> у літературних творах О. Довженка	49

ФОРМА І ЗМІСТ СЛОВА ЯК ПРОБЛЕМА ЛЕКСИКОЛОГІЇ ТА СЛОВОТВОРУ

Чолакова А. Д.	
До питання про російські інхоативні дієслова	56
Мислива-Бунько І. Я.	
Складні іменники як засіб увиразнення газетного мовлення	60
Попов С. Л.	
Словообразовательные варианты сложных русских прилагательных с двумя равноправными основами	65
Сердега Р. Л.	
Назви зернових культур та деяких їх частин у центральноросійських говірках	70
Туркевич О. В.	
Запозичення як результат термінологічної номінації (на матеріалі термінолексико-методики викладання української мови як іноземної)	74
Семашко Т. Ф.	
Фразеологізми як знаки вторинної мовної номінації	77
Ходоренко А. В.	
Когнитивний стиль мислення мовної особистості (на прикладі найменувань груп осіб)	81

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СИНТАКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ

Ковалевська Т. І.	
Прагматичний аспект просодії емоційного висловлювання	86
Дяговець І. І.	
Об аномальных построениях в системе русской придаточности	89
Балко М. В.	
Основні підходи до виділення типів словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями	96
Антонюк О. Н.	
Семантический потенциал вставных конструкций в составе многокомпонентных сложных предложений	100
Волобуєва О. О.	
Функціонування складнопідрядних речень із підрядним компонентом причини в історичній прозі початку ХХІ століття: структурно-граматичний аспект	105

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

СЕМАНТИКА ТА ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

- Ларін Ю. В.**
Жанрова диференціація полемічної прози раннього бароко109
- Габдрахманова Л. В.**
Трагедійність образу І. Виговського
у романі «Гетьман Іван Виговський» І. С. Нечуя-Левицького115
- Скубачевская Л. А.**
Мотив пустых дач в новеллах А. И. Куприна 1900–1910-х годов121
- Явтушенко В. М., Явтушенко Н. Г.**
Людина і війна в повісті І. Дніпровського «Фаланга»125
- Сергеева Е. В.**
Производственный роман 1920–30-х годов как роман лагерный
(«Соть» Л. Леонова)128
- Мафтин Н. В.**
“Вовки” П. Панча: нереалізовані можливості жанру134
- Шураєва Н. Б.**
Структура новели «Ворог» А. Любченка:
семантика назви й амбівалентність персонажів137
- Сердюкова О. И.**
Проблема свободы личности
в романе Э. Берджесса «Механический апельсин»143
- Стороженко Л. Г.**
Художні особливості повістярської спадщини М. Вінграновського147
- Когут О. В.**
Мотив самогубства в сюжетах сучасної української драматургії153

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ XX СТОЛІТТЯ

- Ильинская Н. И.**
Мифологема Агасфера в русской поэзии XX века160
- Капинус Т. Л.**
Критические статьи Андрея Белого 1903–1905 гг.
как неомифологические тексты русского символизма166
- Бондаренко І. І.**
Концепт природи у драмі Лесі Українки „Блакитна троянда”
в контексті модерністських пошуків західноєвропейської драми fin de siecle ..171
- Дудка А. М.**
Суїцидогенний конфлікт: психологічний механізм розвитку176

Гребенщикова А. Г.	
Визуальный комплекс в повести С. Д. Кржижановского «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки»	183
Хаперська М. В.	
Експресіоністичні мотиви в новелі Миколи Хвильового «Бараки, що за містом»	188
Калужина О. В.	
Деконструкция политического и исторического мифа об «американской мечте» в романе Ф. Рота «Заговор против Америки»	193
Джапарова Є. К.	
Мужские мифоперсонажи в творчестве Роберта Грейвса	200
Калениченко О. Н.	
Роман Г. Л. Олди «Восставшие из рая»: традиции и новаторство	203
Надозирная Т. В.	
Две «Чайки» под одной обложкой или Акунинские игры в классику	208

КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ

Романенко Л. В.	
Проблема систематизації та видання масиву фольклорних творів про ватажка подільських месників – Устима Кармалюка	212
Борисенко К. Г.	
Стильові особливості полемічного трактату Теофана Прокоповича «Истинное оправдание правовѣрных христиан»	215
Шестакова Є. Г.	
Жизнь слова: диалог А. А. Потебни и А. Ф. Лосева	220
Абабина Н. В.	
Многозначность классического произведения: творчество А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна в контексте синергетики	228
Полякова Ю. Ю.	
Драма Н. М. Минского «Осада Тульчина»: проблема национального выбора	234
Хорошков М. М.	
Автобіографічність як естетична категорія прози другої половини ХХ століття (на матеріалі повістей І. Чендея)	238
Бессараб О. В., Постолова І. В.	
Специфіка розвитку американської літератури другої половини ХХ століття (1940–1990)	242
Жаданов Ю. А.	
Гендерные аспекты творчества М. Этвуд	249
Салеев В. А.	
Язык чувства и язык мысли (Доктрина А. А. Потебни: от филологии к эстетике)	254

Салеева М. В.	
А. А. Потебня и Б. Кроче: эстетические параллели	258

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ТА РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Литовская А. В.	
Комедия Аристофана в работах М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг	262
Заровная И. Б.	
Проблема соотношения стилей русской комедии XVIII в. в работах Б. В. Варнеке	266
Зенгва В. О.	
«Вальдшнепи» М. Хвильового та романи Ф. Достоевського: інтертекстуальний аспект	271
Кондакова Д. Ю.	
Понятие «петербургский текст» в современной научной рецепции	276
Лебедев Ю. Ф.	
Рецепція творчості Ромена Гарі в критиці і літературознавстві	281
Статкевич Л. П.	
Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору	285
Нікольченко М. В.	
Митець і реальність у драматичних творах В'ячеслава Потапенка («Король Лір», «Падучі зорі»)	288

РЕЦЕНЗІЇ

Шевченко Л. І.	
Рецензія на монографію О. О. Маленко «Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну)»	296
Евстафьева Н. П.	
Обретение единства в личности	297

НЕКРОЛОГ

Памяти Ефросинии Фоминичны Широкоград	299
--	------------

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	300
------------------------------------	------------

ДИСКУРС, ТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ

УДК (038):[655.5:681.3]

І. С. Кравчук

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Лінгвістичні метамоделі

Кравчук І. С. Лінгвістичні метамоделі. Стаття присвячена методам оцінки альтернативних лінгвістичних моделей різних типів. Систему критеріїв такої оцінки для вибору однієї з конкуруючих об'єктних моделей названо мета моделлю. Розглянуто різні типи мета моделей у залежності від різних типів об'єктних моделей. Розмежовано два типи моделей: породжуючі й перетворюючі. Уточнено критерій повноти для великих баз даних. Уведено два критерії внутрішньої довершеності моделей: дескриптивна й процедурна простота. Запропоновано кількісні міри якості для породжуючих і перетворюючих моделей.

Ключові слова: *об'єктні моделі, мета моделі, декларативна простота, процедурна простота, відстань між текстами.*

Кравчук И. С. Лингвистические метамоделі. Стаття посвящена методам оценки альтернативных лингвистических моделей разных типов. Система критериев такой оценки для выбора одной из конкурирующих объектных моделей названа метамоделью. В статье рассмотрены разные типы метамodelей в зависимости от разных типов объектных моделей. Разграничены два типа моделей: порождающие и преобразующие. Уточняется критерий полноты для больших баз данных. Введены два критерия внутреннего совершенства моделей: декларативная и процедурная простота. Предложены количественные меры качества для порождающих и преобразующих моделей.

Ключевые слова: *объектные модели, метамоделі, декларативная простота, процедурная простота, расстояние между текстами.*

Kravchuk I. S. Linguistic Metamodels. The paper is devoted to some estimation methods of alternative linguistic models of different types. A system of criteria of such estimation offering a choice of a certain model among the competing ones is named as a metamodel. The paper, depending on variety sets of objective models, studies some different types of the metamodels. It also shows how to specify a criterion of completeness in the large databases; distinguishes between two types of the models – generating and transforming ones; brings in the both criteria of the models' internal perfection – declarative and procedural simplicities; and provides quantitative measures of quality for the generating and transforming models.

Key words: *objective models, metamodels, declarative simplicity, procedural simplicity, distance between texts.*

У комп'ютерній лінгвістиці для розв'язання будь-якої задачі може бути запропоновано кілька різних моделей (алгоритмів). При цьому виникає проблема критеріїв оцінки альтернативних моделей і вибору оптимальної з деякої точки зору. Систему таких критеріїв оцінки і вибору однієї з кількох конкуруючих моделей можна назвати метамоделлю (пор. з об'єктною теорією і метатеорією).

Розгляньмо різні типи метамоделей в залежності від різних видів об'єктних моделей.

Першу спробу сформулювати вимоги до «ідеальної» лінгвістичної теорії зробив засновник глосематики Л. Єльмслев. Частина

цих вимог характеризує відношення оцінюваної об'єктної моделі до реальності. Вони характеризують зовнішню виправданість моделі. Інша частина вимог стосується внутрішньої структури оцінюваної моделі. Вони характеризують внутрішню довершеність побудованої моделі.

Зовнішня виправданість включає: 1) вимогу забезпечити розуміння свого об'єкту [3:274] і 2) придатність лінгвістичної теорії. Перша вимога в генеративній граматиці називається пояснювальною силою, а в теорії моделей – екстраполяцією моделі, тобто здатністю прогнозувати не тільки мовний матеріал, викорис-

таний при побудові моделі, але й потенційно можливий матеріал, прийнятний для носіїв даної мови. Прийнятність означає відповідність експериментальним даним, використовуваним при верифікації моделі. Ідеальна модель має прогнозувати всі «правильні» лінгвістичні об'єкти і не прогнозувати «неправильні». Таким чином, стає очевидною необхідність розщепити поняття придатності моделі на два поняття: повноти й адекватності.

Внутрішня довершеність побудованої об'єктної моделі, крім вимоги несуперечності, включає також вичерпний характер моделювання й простоту. Що стосується вичерпного характеру, то по суті ця ознака збігається з повнотою. Що ж стосується простоти, то слід розрізняти її види. Так, Г. Рейхенбах розрізняв дескриптивну й індуктивну простоту [8:140–141].

Дескриптивна простота – це простота усередині еквівалентних описів, а індуктивна – це здатність моделі за допомогою невеликої кількості понять описувати величезну кількість спостережуваних фактів [8: там же]. Таке розмежування є важливим з точки зору логіки науки, але недостатнім з точки зору кількісної оцінки якості об'єктної моделі, що саме й становить мету побудови метамоделей. Для оцінки якості моделювання слід враховувати два типи знань, використовуваних, взагалі кажучи, в будь-якій моделі: декларативні й процедурні. Вони відповідають двом способам задання множин: переліком і описом. Таким чином, декларативні знання – це спискове задання фактів переліком, а процедурні – це задання їх у вигляді процедур, за допомогою яких їх можна отримати. Відповідно до цього і поняття простоти можна розщепити на два поняття: декларативну й процедурну простоту.

Деякі зі згаданих понять були формалізовані І. О. Мельчуком [6:113–123]. Вони стосуються одного з типів лінгвістичного опису – породжуючих граматик. Крім того, вони виходять з ідеальної ситуації, коли дослідник має вичерпну інформацію, по-перше, про всі елементи, породжувані моделлю, і, по-друге, про всі елементи, призначені для породження. Така ситуація рідко трапляється на практиці. Тому згадані поняття надаються «...не стільки для того, чтобы вооружить читателя средством проверки качества лингвистических теорий, сколько для того, чтобы продемонстрировать принципиальную возможность строго говорить о категориях, которые

на первый взгляд не поддаются формализации» [1:268].

Наведені слова можна віднести і до широко розповсюджених методів кількісної оцінки технічної ефективності пошуку в повнотекстових базах даних. Дж. Перрі, А. Кент і М. Беррі запропонували як параметр функціонування ІПС коефіцієнт повноти (recall factor) [9; 10], визначуваного як відношення виділених релевантних документів до загальної кількості всіх релевантних документів у масиві. Але встановити цю загальну кількість можна лише в масивах невеликого обсягу і практично неможливо для фондів Інтернету. У зв'язку з цим треба внести зміни у використовувані формули оцінки якості лінгвістичних моделей.

Нехай число результативних лінгвістичних елементів, видаваних даною моделлю (наприклад, породжуючою або інформаційно-пошуковою), дорівнює N , а число елементів, визнаних експериментатором релевантними, дорівнює R . Тоді повноту C (completeness) функціонування моделі можна подати як відношення числа релевантних елементів до загальної кількості всіх виданих елементів (а не всіх потенційно можливих елементів!), виражене у відсотках:

$$C = 100 * R / N \quad (1).$$

Точність P (precision) оцінюваної моделі у свою чергу можна подати як відношення числа $(N - R)$ нерелевантних елементів до загальної кількості всіх виданих елементів, виражене у відсотках:

$$P = 100 * (N - R) / N \quad (2).$$

Звернімо увагу, що формули (1) і (2) застосовні також для оцінки якості функціонування породжуючих моделей, алгоритмів аналізу й синтезу текстів, автоматичних ІПС, включаючи й так звані «пошукові машини» Інтернету.

Якщо в нашому розпорядженні є відкритий початковий код програми, яка реалізує дану модель, то її можна оцінити з точки зору внутрішньої довершеності, інакше кажучи, з точки зору декларативної й процедурної простоти.

Позначимо через D число даних програми, оголошених декларативно, а через O – число операторів програми. Тоді декларативну простоту $S(D)$ моделі можна виміряти формулою:

$$S(D) = C / D \quad (3),$$

а процедурну простоту $S(O)$ – формулою

$$S(O) = C / O \quad (4).$$

Максимальне значення $S(D)$ і $S(O)$ дорівнює 100. Таке значення ці величини набувають, якщо в програмі використовується лише одна змінна і один оператор (наприклад, друк змінної, як у деяких навчальних програмах), і при цьому програма видає лише один релевантний результат. Мінімальне значення $S(D)$ і $S(O)$ дорівнює 0, якщо програма не видає жодного релевантного результату і повнота видачі C дорівнює 0.

Як свідчить практика, дуже часто між повнотою C і точністю P , а також між декларативною простотою $S(D)$ і процедурною $S(O)$ існує зворотна залежність. Так, наприклад, при побудові алгоритму синтезу відмінкових форм складених числівників української мови набагато доцільніше виходити зі списку готових форм компонентів цих числівників, ніж будувати компоненти зі списку відповідних морфем. При цьому за рахунок неістотного збільшення декларативної інформації істотно спрощується процедурна частина алгоритму.

Аналогічні методи побудови метамodelей використовуються для оцінки якості автоматичного реферування. Наразі здійснено доволі багато спроб розроблення формальних критеріїв для такої оцінки [5]. Разом з тим існує можливість установалення деяких загальних принципів побудови метамodelей автоматичного реферування, таких, як:

- 1) установалення формального ознакового простору для характеристики потрібних властивостей рефератів;
- 2) установалення еталонних значень запропонованих ознак;
- 3) установалення властивостей даного реферату шляхом порівняння значень його ознак з еталонними значеннями;
- 4) сумарна оцінка якості реферату на підставі комплексного показника якості.

Найважливішим етапом, як у всіх задачах розпізнавання образів і кластеризації, є перша задача. Ознаки реферату можна розділити на: 1) мовні, 2) структурні й 3) оформлювальний. Наприклад, до мовних можна віднести: насиченість тексту термінами, відсутність неінформативної лексики, наявність показників семантичних відношень, наявність простих речень у тексті. До структурних ознак слід включити дотримання регламентованої структури побудови тексту. До оформлювальних ознак можна включити наявність шрифтового оформлення та графічних засобів.

Як еталон значення ознаки умовно можна обрати одне з крайніх значень показника. На-

приклад, для показника насиченості термінами як еталон обирається стовідсоткова насиченість, тобто ситуація, при якій усі поняття реферату представлені термінами з інформаційно-пошукового тезаурусу. Для показника надлишковості як еталон можна використати повну відсутність у тексті надлишкової лексики (стоп-слів). Шляхом порівняння абсолютного значення ознаки реферату з еталонним значенням встановлюється відносне значення відповідної ознаки за формулою:

$$V_{[r]} = V_{[i]} / V_{[et]} \quad (5),$$

де $V_{[r]}$ – відносне значення певної ознаки, $V_{[i]}$ – абсолютне значення i -тої ознаки, $V_{[et]}$ – еталонне значення ознаки.

Комплексний показник якості реферату у найпростішому випадку можна визначити як суму відносних значень його елементарних ознак.

За наведеною методикою було проведено порівняльний аналіз [7] трьох систем автоматичного реферування англomовних текстів: 1) «Автореферат» Microsoft Word 2003; 2) Intellexer Summarizer 2.6; 3) TextAnalyst 2.01. Найнижчу оцінку якості 0.1249 отримала перша система; найвищу 0.2656 – третя система. Такі показники повністю узгоджуються з інтуїтивно-експертною оцінкою цих систем, що свідчить про достатню адекватність розглянутих об'єктивно-формальних критеріїв оцінки якості реферування.

Способи оцінок лінгвістичних моделей залежать, з одного боку, від зовнішніх і внутрішніх критеріїв оцінки, а з другого боку, від типу вхідних і вихідних даних моделі. В залежності від типу вихідних даних моделі можна розділити на: 1) моделі породження і 2) моделі перетворення. У перших вихідні дані можуть містити більше одного об'єкта (наприклад, множину всіх породжених словоформ, речень або множину документів, виданих по одному запиту), а у других – вихідні дані містять лише один об'єкт (наприклад, при перекладі кожному реченню зіставляється у тексті перекладу лише одне речення). Тому для оцінки якості машинного перекладу не можна застосувати розглянуті вище способи оцінки.

Оцінка якості МП може ґрунтуватися як на внутрішньому, так і на зовнішньому підході. У першому випадку оцінка включає такі властивості, як якість грубого (невідредагованого) перекладу, наприклад, зрозумілість, точність, стилістична адекватність; зручність засобів створення й поповнення словників;

можливість використання для інших пар мов; обсяг постредагування й тощо [11:13.3].

Зовнішній підхід ґрунтується на порівнянні невідредагованого перекладу, виданого комп'ютером, і еталонного перекладу, здійсненого людиною. У результаті такого порівняння створюється параметричний опис об'єкта – МП-тексту. Як ознаки такого опису використовуються різні міри близькості (відстані) [4] між порівнюваними реченнями. Відстань між реченнями, взагалі беручи, можна визначати подвійно: процедурно й декларативно.

При процедуральному підході для кожного речення визначається число операцій, не-

обхідних для того, щоб перетворити МП-речення в еталонне речення за допомогою припустимих операцій вставки, усунення і заміни однієї словоформи. При декларативному підході використовується число випадків збігу *n*-грамних послідовностей словоформ [5] у порівнюваних реченнях. Сумарна оцінка відстаней між текстами обчислюється як середня величина відстаней між реченнями.

Лінгвістичні метамоделі грають важливу роль при створенні конкурентного середовища для розвитку комп'ютерної лінгвістики і, таким чином, є важливим засобом сприяння прогресу досліджень у даній галузі.

Література

1. Апресян Ю. Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики / Ю. Д. Апресян. — М. : Просвещение, 1966. — 301 с.
2. Горькова В. И. Реферат в системе научной коммуникации. Направления совершенствования лингвистических и структурных характеристик / В. И. Горькова, Э. А. Борохов // Итоги науки и техники. — М., 1989. — Сер. «Информатика». — Т. 11. — 232 с.
3. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Луи Ельмслев // Новое в лингвистике. — М. : ИЛ. — Вып. 1. — 1960. — С. 264—280.
4. Кравчук И. С. О функциях принадлежности заданному типу текстов / И. С. Кравчук // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. : Сер. Філологія. — 2002. — № 572, вип. 36. — С. 24—29.
5. Мани Индерджиет. Система автоматического реферирования [Электронный ресурс] / Индерджиет Мани, Удо Хан. — Режим доступа : http://www.osp.ru/os/2000/12/178370/_p4.html
6. Мельчук И. А. О стандартной форме и количественных характеристиках некоторых лингвистических описаний / И. А. Мельчук // Вопросы языкознания. — 1963. — № 6. — С. 113—123.
7. Носач Д. С. Методи оцінки ефективності систем автоматичного реферування : [дипломна робота] / [кер. доц. Кравчук І С., доц. Кириленко О. Г.] / Д. С. Носач. — Харків : Аерокосмічний університет імені М. Є. Жуковського «ХАІ», 2009. — 47 с.
8. Шаумян С. К. Структурная лингвистика / С. К. Шаумян. — М. : Наука, 1965. — 395 с.
9. Cleverdon C. W. The testing of index language devices / C. W. Cleverdon and J. Mills // Aslib Proceedings. — 1963. — v. 15. — № 4. — 106—130 p.p.
10. Perry J. Machine literature searching / J. Perry, A. Kent and M. Berry. — New York, Interscience Publishers, Inc., 1956. — 42—49.
11. Survey of the State of the Art in Human Language Technology [Electronic resource] / Center for Spoken Language Understanding. — Oregon Graduate Institute, USA; University of Pisa, Italy. — Access mode : <http://www.cslu.ogi.edu/HLTsurvey/HLTsurvey.html>.

Л. Р. Савченко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Мыслительная аттракция в интерпретационном пространстве творчества Н. В. Гоголя

Савченко Л. Р. Мыслительная аттракция в интерпретационном пространстве творчества Н. В. Гоголя. Проблематика статьи имеет отношение к общим теоретическим проблемам организации гуманитарного метадискурса. Показано, как конструируется пространство интерпретации творений Н. В. Гоголя и как в этом пространстве выявляется мыслительная аттракция, которая формирует основу для конструктивного диалога. Аттракция рассматривается как универсальная категория, которая задает условия динамического взаимодействия смыслов и движет развитие мысли в континууме интерпретации. У статьи на примере концептов Демон и Парадокс, значимых для творчества Н. В. Гоголя, разрабатывается семантическая и дискурсивная аттракция концептуальных метафор и эвристических идей различных интерпретаторов творчества писателя (как литераторов, так и филологов), а также философских теорий и онтологических открытий отдельных авторов, которые ассоциированы с этими метафорами и идеями. **Ключевые слова:** *смысловый континуум, аттракция, метадискурс, миметизм, автореферентность, демон, парадокс.*

Savchenko L. R. The Cogitative Attraction in the Interpretational Space of N. V. Gogol's Works. In the article the general theoretical problems of the organization of the humanitarian metadiscourse are discussed. It is shown how the interpretational space of N. V. Gogol's works is constituted and how the cogitative attraction, which provides the basis for a constructive dialog, can be seen in the space. The attraction is considered to be a cogitative category, which sets the conditions of the dynamical mutual attraction for meanings and runs the development of thought in the interpretational continuum. The concepts of Demon and Paradox, which are meaningful for N. V. Gogol's works, are employed as an example to develop the semantic and discursive attraction of the conceptual metaphors and heuristic ideas of different interpreters of the writer's works (both men of letters and philologists), and also the philosophical theories and ontological revelations of some authors, which are associated in an attractive way with these metaphors and ideas. **Keywords:** *continuum of meanings, attraction, metadiscourse, mimetism, autoreference, demon, paradox.*

Savchenko L. R. The Cogitative Attraction in the Interpretational Space of N. V. Gogol's Works. The article approaches the general theoretical problems of the humanitarian metadiscourse organization. Specifically, the article shows how the interpretational space of N. V. Gogol's works is constituted and how the cogitative attraction, which provides the basis for a constructive dialog, can be seen in the space. The attraction is considered to be a cogitative category, which sets the conditions of the dynamical mutual attraction for meanings and runs the development of thought in the interpretational continuum. The concepts of Demon and Paradox, which are meaningful for N. V. Gogol's works, are employed as an example to develop the semantic and discursive attraction of the conceptual metaphors and heuristic ideas of different interpreters of the writer's works (both men of letters and philologists), and also the philosophical theories and ontological revelations of some authors, which are associated in an attractive way with these metaphors and ideas.

Keywords: *continuum of meanings, attraction, metadiscourse, mimetism, autoreference, demon, paradox.*

Судьба творений великих художников неоднозначна. Овеянные славой в далеком будущем, они становятся предметом ожесточенных споров в настоящем своего времени. Нередко это время растягивается, актуальное же настоящее интерпретируется, в котором пребывает творение художника, длится бесконечно. Творчество Н. В. Гоголя в этом отношении не является исключением. И при жизни, и после смерти Н. В. Гоголь всегда имел почитателей и нещадных критиков. Цель данной статьи состоит в том, чтобы показать, как конструируется пространство интерпретации произведений Н. В. Гоголя и как в этом пространстве проявляется мыслительная ат-

тракция, формирующая эвристические установки смыслообразования.

По своей природе универсальная категория аттракции задает условия динамического взаимодействия смыслов, движущего развитие мысли в континууме интерпретации. Смысловое измерение, в котором текст предстает перед мысленным взором интерпретатора, определяется в качестве метадискурса. Такой метадискурс процессуален, он формируется вокруг отдельных концептов и в силу континуальной природы создающей его интерпретации сопротивляется линейной организации научного изложения. Аттракция расширяет смысловой объем предмета мысли, которая подчиняется уже нелинейной ло-

гике и становится майевтически риторичной. В силу этого промелькнувшая как догадка, намек, иносказание мысль одного автора, сдвинутая в пространстве отдельного текста в позицию фона, может обрести смысловую определенность фигуры мысли, формирующей новый предмет в принципиально ином смысловом пространстве. Это повышает меру антропности самого метадискурса, в смысловой объем которого по принципу дополнительности включается субъективный момент интерпретации, варьируемый в аттракционном многообразии различных концепций. Зафиксировать это динамическое многообразие в полном объеме невозможно, в той мере, в которой исследователь не может пребывать в позиции «божественного взгляда». Останемся лишь на тех интерпретациях, которые наиболее ярко демонстрируют аттракционную природу мыслеобразования и которые, развивая уже достигнутое понимание, задают новые концептуальные измерения гоголевского наследия.

Известно, что гоголевский метадискурс начинает формироваться в пространстве литературной критики, общим местом которой стало представление о парадоксальной природе творчества писателя. Откровенная самооценка Гоголя в высказывании «о видимом миру смехе и невидимых, неведомых ему слезах» соотносится со многими высказываниями о нем самом. Уже современники видят в Гоголе «существо двойное, или раздвоившееся», восхищаются его «ясновидящею и причудливою фантазиею», «неистощимою игрою смеха», сквозь который писатель «видит все низкое в мире», и в то же время сочувственно говорят о нем как о человеке плачущем, глубоко чувствующем иное в душе свое» [17:56]. В восприятии И. Анненского, человека иного времени, в душе Гоголя есть некто Другой, загадочный и тайный. Этим Другим является, как пишет поэт, «сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой – это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир <...> казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой» [1:433].

Второй, загадочный и тайный человек в душе Гоголя, о котором рассуждает И. Анненский, может быть соотнесен с представлениями древнегреческих философов о «даймоне» – демоне в (римской традиции этому понятию соответствует «гений»). О демоне размышляет Гераклит. Демоническая сила

в рассуждениях этого философа, который стоит за внутренний смысл и связь всего существующего, имманентно совпадает с этическим самоопределением человека: «этос человека – его даймон» коррелирует с «личностью – божеством человека»¹. Благотворным провиденциальным внушением, которое обращается в единичных случаях к разумной воле философа, является «демон» для Сократа. В представлении Сократа, мир и жизнь человеческая управляются единым верховным, целесообразно действующим разумом. Демонизм тем самым осознается как один из способов осуществления мировой разумности. Вслед за древними использует это имя Гете, связывая с ним «некую витающую в воздухе силу, которая пронизывает формы и тела, воздействуя на течение времени и конфигурацию пространства»². Таковы отдельные предпосылки осмысления очень важной в отношении Гоголя темы «демонического». В данном случае речь идет не о «чертовщине», которой предостаточно в гоголевских сюжетах, не о соответствующем словаре и образных рядах, не о кощунственном пародировании сакрального и не о религиозно-мистическом содержании этого понятия. Речь идет об антропологических и онтологических основаниях творчества писателя.

Истоки демонизма писателя, выявляемые на философско-идеологической и мифо-архетипической основе в работах разных авторов, обретают энергетическую субстанциональность в книге М. Эпштейна «Слово и молчание» [19]. Именно русская секуляризованная культура, по мнению философа, выявляет парадоксальное совмещение демонизма и апофатизма, двух воплощений своей полярности. В контексте этой секуляризованной культуры, культуры «выверта и надрыва», демонизм «есть положительная энергия, которая, доведенная до своего предела и, перешагивая этот предел, превращается в свою

¹ Это соотношение не случайно; оно поддерживается неоднозначной этимологией самого слова. Вл. Соловьев восстанавливает ряд этимологические связи этого слова: с греческим глаголом *daenai* – знать, Даймон в этом – знающий; от корня общего с глаг. *daïomai*, *daïnumi*, *dareomai* – воздаю, распределяю (дары), в силу чего Даймон – раздаватель, распределитель (даров); от корня соответствующих восточноарийских слов – *dêva*, *daêvai* *dāvas*, в связи с которыми Даймон – блестящий, светлое существо – бог» [14:375]).

² Так обобщает представления В. И. Гете М. Ямпольский [20:6].

противоположность, в акты разрушительные и саморазрушительные» [19:256]. В свою очередь, апофатизм есть «отрицательная энергия, которая, достигая своего предела в обнажении ничтожества, пустоты, бессмысленности предметной жизни, указывает на высшие области молчания, закрытые для зрения и слуха» [там же]. Гоголь, по мнению М. Эпштейна, проявляет таким образом понимаемый апофатизм и демонизм в полной мере. Концептуальные метафоры М. Эпштейна, осваивающего в новом ключе теологические категории, диалогически соотносятся с размышлениями философа К. Исупова. Автор видит заслугу Гоголя в том, что он «открыл творческий демонизм изнанки мира и апофатически утвердил высшую моральную правду: человек предназначен к созиданию добра и трудному восхождению к Богу – источной мировой Истине» [8:75]. В неравновесии двух первоначальных начал – языческого и христианского, плотского и духовного, реального и мистического – усматривает истоки парадоксальной судьбы Гоголя Д. Мережковский [10]. В фундаментальной работе А. Белого «Мастерство Гоголя» парадоксальная двойственность писателя предстает как проявление неоднородного соотношения разных планов сознания автора – родового, социального (классового) и личного [4]. Парадоксальность Гоголя, таким образом, предстает в аттракционном соотношении взаимоисключающих и взаимосвязанных начал, которые в осмыслении разных исследователей наделяются разной природой.

Рассуждая о роли парадокса в осмыслении содержания культуры, современный философ пишет: «Парадокс – пустая ячейка смысла, которая непрерывно заполняется, и тогда происходит движение смыслообразования в культуре. Заполнение происходит в единственном месте – месте непрозрачности авторского замысла о мире». [11:52]. Именно «непрозрачность замысла» во многом предопределяет миф о «тайне» Гоголя. Возможности развития этой темы подсказывают потенциальную организацию метадискурса вокруг двух ключевых концептов – «демон» и «парадокс». В контексте гипотетической связи этих концептов актуализируется одно важное свойство парадокса. Последний возникает там, где понятие, высказывание, язык относятся не к миру, а к самим себе. В этом случае невозможно установить границу между «языком» и «метаязыком».

Такое соотнесение определяется как автореферентность, которая, по сути, является имманентным свойством языка поэзии и философии. Субъект автореферентных высказываний метафизичен по своей природе. По известной формуле Л. Витгенштейна: «<Метафизический> субъект не принадлежит <своему> миру, но он есть граница мира» [7:5, 532] а в смысловом перифразе другого философа, «он то, что этот мир содержит» [4:164]. В этом непрозрачном выражении метафизический субъект, граница мира и его содержание изоморфны друг другу, что и создает условия для автореферентности. Характерно, что в высказывании И. Анненского, ужасающегося «безмерности того мира, который когда-то дерзко задумал воплотить, т.е. ограничить собою» Гоголь [1:442], практически воспроизводится формула Витгенштейна. Как семиологическое основание парадокса творчества Н. В. Гоголя автореферентность получает своеобразные смысловые проекции в работе А. Белого «Мастерство Гоголя» и в книге современного исследователя М. Ямпольского « Демон и лабиринт» [20].

В отличие от А. Белого, для которого Гоголь – основной предмет исследования, для М. Ямпольского, как и М. Эпштейна, творчество Гоголя – лишь тенденция в проявлении свойств культуры, и писатель стоит в ряду других художников, которые проявляют эти свойства наиболее ярко. Исследуя фундаментальную проблему – отражение телесности в культуре, М. Ямпольский детально рассматривает феномен телесного миметизма. Соответствующее этому феномену понятие не тождественно автореферентности, но по смыслу соотносится с ним. В контексте теории Ямпольского миметический процесс предстает не просто как некое подражание. Это «впечатывание» оттиска в поверхность, то есть в границу, разделяющую два тела и принадлежащую одновременно обоим телам. В данном случае речь идет о своеобразном метафизическом теле, в качестве которого выступает психосоматическая сущность художника, подвергающаяся силовому воздействию внешних сил и выступающая в отношении к ним в качестве отпечатка¹. В результате впечатывания внешних сил появля-

¹ В метафоре А. Белого, осознающего свою цель в исследовании творческого процесса Гоголя как необходимость «показать печать лавы на магме» [5:114], мерцает подобный миметизму смысл.

ется особый двойник тела, его «силовая миметическая копия», которая и получает имя демона [20:5].

Место демона, в представлении М. Ямпольского, определяет ироническая установка. Она позволяет автору «подняться над реальностью, занять по отношению к ней иронически-дистанцированную, почти божественную позицию» [20:41]. Демон в таком случае предстает как «фильтр двойничества, который устанавливается между идеей и поведением персонажа». В такой интерпретации он оказывается «чистой фикцией», «исчезающим моментом» иронической системы как системы чистой дистанцированности: «Это негативное тело, выраженное в некоем зиянии, пустоте, не предполагающей перспективы зрения. Оно и выражает себя в отрывочной моторике копирующего его персонажа, как пустота, как провал» [там же]. Именно за пустотами подобного рода в «Мертвых душах» будущему академику В. В. Виноградову «временно чудится чей-то изменчивый лик, который сразу же и исчезает» [6:222]. Показательно, что именно «фигуру фикции» считает содержательным и эстетическим итогом творчества Гоголя А. Белый.

Еще одна смысловая связь миметизма и автореферентности обнаруживается в наблюдениях Б. М. Эйхенбаума который определил гоголевский сказ в качестве «мимико-декламационного». М. Ямпольский в развитие этой мысли так определяет содержание предмета гоголевского воспроизведения: «текст Гоголя в своих жестах, ужимках, гримасах имитирует ситуацию собственного производства», причем «звуковой жест, интонация лишь вписаны в моторику письменного текста и отсылают не столько к звучащему слову, сколько к мимической моторике «исполнителя» [там же]. По мнению Ямпольского, «Гоголь, возникающий из конвульсий его сказа, это, по существу, «машина-Гоголь – своеобразный исполнитель, который «отражается в машинах персонажей» [20:21]. Этот своеобразный исполнитель и есть либо его двойник, либо демон»¹. В свою очередь,

¹ В представлениях М. Ямпольского, обусловленных эпистемическими модальностями французского постмодернизма, силовая миметическая копия тела, которая выполняет функцию либо двойника, либо демона, имеет характер диаграммы. Будучи знаком особого рода, диаграмма фиксирует сходство между означающим и означаемым, причем только на уровне отношений между их частями. Психологически категория

А. Белый, сравнивая Гоголя с актером, не оставляет без внимания, что в процессе игры писатель «створяется с ролью» [4:80]. Как «чистый акт языка, существующий, самодеятельно и самоценно, <...>, заведенный механизмом повествовательной формы», воспринимает гоголевское письмо Синявский-Терц [15:217].

Исследования творческого метода Гоголя размыкают художественное пространство писателя в аттракцию смысловых и эстетических соответствий с другими художниками кисти и слова. В глобальном культурном контексте важным оказывается не столько вопрос о влияниях и заимствованиях, сколько диалогизм эвристических установок, направленных на осмысление природы искусства. Так, теория миметизма аттрактивно соотносится теорией иронии С. Кьеркегора [9] и с постмодернистской теорией дискурсивных практик Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Именно французские философы считают, что знаковые режимы, могут быть уподоблены машинам, которые вырабатывают определенные формы содержания и выражения. В ситуации перехода к новым формам культуры «некая абстрактная машина, еще не овладевшая производством новых форм содержания и выражения», не зная различий между планом содержания и планом выражения, и производит диаграммы. Письмо в таком случае «функционирует на том же уровне, что и реальность, а реальность материально пишет» (цит. по: [20:79]). Вспомним в этом контексте об органической потребности Гоголя «писать, как попало, куда ни поведет перо» и его заверения в абсолютной неспособности к воображению. Остается, правда, не вполне ясным, как из механистической автоматичности письма рождается чудо преображения материи и что представляет собой эта самая пишущая реальность. А. Терц объясняет это образной метаморфозой смеховой установки. Истоки творческих сверхусилий видятся литератору в собственном устройстве поэта. В определении этого автора, – «Художник, смехач и колдун – суть разные заголовки единого руководства по сотворению мира» [15:86].

миметического взаимодействия определяется как «регрессивный» процесс, пробуждающий архаичский тип понимания, определяемый как «физиогномическое восприятие». За «обезьянничаньем», к которому склонны многие люди, стоят именно такие архаичные формы восприятия.

Есть иное понимание природы подобного источника. Оригинальную версию такого понимания находим у теоретика музыки М. Аркадьева¹. Музыкальная и смысловая интуиция этого автора обнаруживает «незвучащий» гравитационно-импульсный континуум, представляющий собой метро-энергетическую основу музыкального (не исключено, что и любого творческого – прим. мое – Л. С.) становления [2]. Эта мысль согласуется с представлениями Гете о сути демонического. Переключкой с этой мыслью звучат и слова В. Розанова, толкующего источник творческих потенций в другом ключе. Литератор рассуждает о древнем ведовском начале в натуре Гоголя, «от которого шла его таинственная иррациональная сила, его ведение настоящего и в значительной степени будущего»² [136:274]. Показательно, что интуиция В. Розанова связывает «волхование» Гоголя с музыкой, «гамма которой навсегда потеряна, и ее узнает тот один, который никому не расскажет услышанного» [13:278]. В истолковании характера движущих сил творческого процесса и другой литератор, А. Терц, не исключает роли магии. В логике рассуждений последнего словесность Гоголя в равной мере может являть и «чистый процесс» написания, доставляющий удовольствие мысленному взору художника» и «некие священные формулы – письмена, возвещающие наступление Судного часа» [15:221]. Под первым, «бессмысленным слоем» автор не исключает присутствия второго – «многозначительного, магического» [там же]. При всей разности интерпретирующих кодов и поэт, и философ музыки, и литераторы говорят об онтологии «Целого» как эстетически воплощенной ритмике «живого» творческого про-

цесса. Так концептуальная доминанта «Демон» и «Парадокс», заданная в статье, выводит нас в концептуальное пространство «Целого» и онтологически сопряченного ему концепта «Творца».

Концепты «Демон» и «Парадокс», аттрактивно сопряженные с концептом «Целого», которые фрагментируют интерпретационное поле, предопределяют его неявную, но органическую связь и с антропологической парадигмой гуманитарного знания. Эта парадигма обретает принципиально новую методологию в синергетической теории С. Хоружего, в рамках которой решается задача создания основных предикатов единой организующей парадигмы гуманитарного и антропологического знания. В отличие от классической антропологии, основными категориями которой являются Субъект, Объект и Субстанция, в синергетической антропологии в качестве значимых категорий определяются Энергия, антропологическая Граница (предел), а также Иное. Реальность Иного, выявляемая в ситуации выхода сознания за свои пределы, может открываться в разных планах: в качестве онтологической реальности Инобытия, онтической реальности Подсознательного или виртуальной реальности антропологизирующейся Техносферы. Синергетический эффект, по мнению автора, состоит в том, что в ситуации выхода сознания за предел поток внешней энергии порождает радикальную структурную перестройку человека. Истинную синергию автор связывает с религиозным модусом сознания: человек, устремляясь к Богу, достигает соединения своих энергий с Божественными энергиями, благодатью, и благодать, действуя в нем, всецело преобразует его [16].

Правомерен вопрос, – в какой мере реконструируемый фрагмент интерпретационного поля творчества Гоголя связан именно с антропологическими категориями? – В категориях энергии трактует апофатизм и демонизм художественной природы Гоголя М. Эпштейн. Эти разнонаправленные энергии связываются с секуляризованной русской культурой, утрачивающей в демонических формах органическую связь со сферой онтологического (божественными энергиями). Как следствие – погружение в сферу онтического, пределом которого стает бессознательное, чутко реагирующее на ритмы континуума творческих энергий. Личная драма Н. В. Гоголя развивается в трагическом сопо-

¹ Музыка, по утверждению М. Аркадьева, «существует не только, и не столько для чистого слушания, сколько для внутреннего соучастия в живом процессе музицирования». Высказанная мысль согласуется с восприятием особенностей гоголевского письма А. Терца: «Это речь с потерянной или ослабленной координацией, произнесенная наполовину, как бы автоматом, во сне, повествовательном раже, речь, в которой на первом месте не смысл, не предмет, не герой, но процесс поэтически напряженного и уснащенного говорения» [15:217].

² Сравнивая душевные глубины Гоголя с вулканом, Розанов выстраивает ряд образных определений – «огромный, могучий» и особо важное в нашем контексте – «планетарный», а рассуждая о магической природе гоголевского знания, он начинает совпадать в слове с Аркадьевым, человеком другой эпохи и другого знания.

ложении этих модусов. Экзистенциальная ситуация, о которой идет речь, позволяет связать с синергетической парадигмой и теорию «телесного миметизма». Эта связь обусловлена идеей границы. Именно на границе деформированной поверхности таится единство разнонаправленных сил. Интенсивность разнонаправленных энергий на границе/пределе субъективности блокирует выход сознания в Иное («в какой колодец ни посмотри – всюду видишь все лицо»), подрывая творческую мощь «умного делания». Жаждой истинной синергии проникнуты предсмертные рассуждения Гоголя о «Размышлениях о Божественной литургии», но в логике демонизма исход его жизни оказывается трагическим. Иной исход творческой энергии, утрачивающей связь с «бытийным», проявляется в обращенности искусства на «самое себя», что мы и наблюдаем в творчестве Н. В. Гоголя¹. В контексте «систем малой размерности», к числу которых можно отнести творческую жизнь отдельного художника, разнонаправленные энергии могут привести к самоуничтожению самой системы. В контексте же «систем большей размерности», какими являются культура и искусство, эти тенденции уравнивают друг друга. Становится очевидным, что фрагмент интерпретационного континуума, очерченный в этой статье, позволяет актуализировать тот модус, в котором творчество Гоголя проявляет не «индивидуально-патологические» особенности личности писателя, но общие свойства искусства.

Какой бы выразительной ни была модель отдельной интерпретации, она не обладает универсальной силой². Модели представленного типа не исключают интерпретации ху-

¹ По словам философа А. Пятигорского, «Гоголь, конечно, не выдумал концепции искусства для искусства — он ею, как и Достоевский, был». [12:353]

² Вместе с тем данная интерпретация позволяет, например, вывести на новый уровень осмысления характера организации диалогов в поэме «Мертвые души» и, в частности, объяснить — почему диалоги отдельных гоголевских персонажей монологичны по сути; почему делящая речь рождает иллюзию пустого времени; почему стратегии и тактики речевого поведения персонажей входят в многомерные отношения друг с другом, почему их речевые роли не соответствуют ситуации и почему эти роли вступают в пародийные отношения с отдельными планами «творца»; почему Гоголь осознанно идет на «лоскутность» собственного художественного пространства и почему, наконец, утратив способность писать, «как попало, куда ни поведет перо», Гоголь так и не смог перейти к иному способу творческого выражения.

дожественной манеры Гоголя в категориях стиля. Характерное для Гоголя сочетание романтического стиля и барокко – стиля переходных эпох – в духе идей семиотической машины Делеза-Гваттари создает в культуре условия для становления новых семиотических режимов, или стилей русской культуры, – символизма и модернизма. Вспомним, что семиотические практики автореферентного письма осваиваются именно модернизмом, прорывающимся из телесно-миметической диаграмматичности «живого письма» в иконичность символического содержания. Отметим созвучность самоощущения Гоголя творческой теургии «серебряного века»³. Обратим внимание и на закономерное появление в современном постмодернистском пространстве симулякров – «недовоплощенных форм культуры», которые превращают эстетическую реальность в «транс – эстетическую», или другими словами, – виртуальную реальность. Важнейшей предпосылкой формирования такой реальности становится магия автореферентного слова и самоценного знака. В этой транс-эстетической реальности царит тотальность фикциональности. Любая тотальность размывает границы, тотальность же гипертекстовой реальности подрывает основы персонального авторства. В лишенном границ гиперпространстве даже трагическая гибель художника сменяется ее виртуальной копией, предстающей в метафоре Р. Барта как «смерть автора». В отсутствие границ в современной культуре появляются и креативные технологии – негативные копии самих творческих процессов.

Вместе с тем в опосредованных связях разных парадигм выявляется эвристический потенциал научной мысли, аттракционно размыкаемой в пространствах бытийной, эстетической и виртуальной реальности. Наблюдения над характером смысловой аттракции различных интерпретаций творчества отдельного писателя выявляют общие свойства гуманитарного метадискурса, предопределяемые такими факторами:

1. Универсальная категория аттракции задает условия динамического взаимоотношения

³ С.Т. Вайман отмечает особенности авторской позиции в поэтике нового искусства: «Автор ощущает в себе некий творческий “беспредел” – потенциал, словно превышающий его собственные возможности. Он – более чем автор; он – еще кто-то. Или что-то, некая провиденциальная тайна. И он вынужден подчиниться “велениям не им созданного долга” [5:348].

ния смыслов, движущего развитие мысли в континууме интерпретации.

2. Аттракция расширяет смысловой объем предмета мысли и имманентных форм ее выражения, — логически нелинейных и майевтически риторичных.

3. Континуальность смысла и нелинейный характер движения мысли предопределяют особую значимость в организации интерпретационного метадискурса многомерных концептуальных отношений.

4. Концептуальные связи интерпретационного метадискурса размыкают границы отдельных филологических парадигм, оперирующих категориями художественного метода и стиля, включая в предмет научной мысли исконно философские проблемы онтологии художественного творчества.

5. Субъективный план интерпретации, варьируемой в аттракционном многообразии различных концепций, повышает меру антропности самого метадискурса, наделяя его онтологической значимостью.

Литература

1. Анненский И. Эстетика мертвых душ» и ее наследье / Иннокентий Анненский. Избранное. — М. : Изд. «Правда», 1987. — С. 431—443.
2. Аркадьев М. Классическое и неклассическое музыкознание и фундаментальная наука [Электронный ресурс] / М. Аркадьев // Режим доступа : http://www.all-2music.com/arkadiev_nauka.html.
3. Ахутин А. В. Парадоксы культурологии // Человек. — Культура. — История / А. В. Ахутин. — М. : РГГУ, 2002. — С. 156—193.
4. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / А. Белый. — М. ; Л: Госуд. Изд-во художественной л-ры., 1934. — 332 с.
5. Вайман С. Т. Метаморфозы художественной мысли XX века / С. Т. Вайман // Континент. — 2001. — № 108. — С. 343—364.
6. Виноградов В. В. Гоголь и «натуральная школа» / В. В. Виноградов Поэтика русской литературы. Избранные труды. — М. : Наука, 1976. — С. 189—227.
7. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн Философские работы. Ч. 1. — М. : Гнозис, 1984.
8. Исупов К. Оглянись на дом свой, или История литературы как исповедь духа / К. Исупов // «Вопросы литературы». — 1997. — № 2. — С. 66—75.
9. Кьеркегор С. О понятии иронии / С. Кьеркегор // Логос. Литературно-философский журнал. — 1993. — № 4. — С. 176—198.
10. Мережковский Д. Гоголь. Творчество. Жизнь. [Электронный ресурс] / Мережковский Д. // Ресурс доступа : <http://www.vehi.net/index.html>.
11. Огарков А. Н. Философия культуры: что это такое? / А. Н. Огарков // Метафизические исследования. — Вып. 4. — 1997. — С. 50—55. (Культура. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета).
12. Пятигорский А. «Мышление ведь происходит формами...» / Г. Амелин, А. Пятигорский // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — С. 347—358.
13. Розанов В. В. Гоголь // В. В. Розанов. Мысли о литературе / В. В. Розанов. — М., 1989. — С. 274—280.
14. Соловьев В. С. Демон [энцикл. статья] / В. С. Соловьев. — СПб. : изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон, 1983. — Т. 10. — С. 374—377.
15. Терц А. «Ревизор» и «Мертвые Души» // А. Терц. В тени Гоголя / А. Терц. — М. : Глобулус ; Изд-во НЦ ЭНАС, 2005. — 160 с.
16. Хоружий С. С. Современная антропологическая ситуация в свете синергийной антропологии [Электронный ресурс] / Хоружий С. С. — Режим доступа : <http://www.hse.ru/org/hse/sci/137463/sa>. — (Выступление на научном семинаре философского факультета Новгородского государственного университета в апреле 2006 г.
17. Шевырев С. П. Похождения Чичиков, или «Мертвые души», поэма Н. В. Гоголя / С. П. Шевырев // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. — М. : Искусство. — С. 54—80.
18. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Б. Эйхенбаум. О прозе / Б. Эйхенбаум. — Л. : Худлит, 1969. — 309 с.

19. Эпштейн М. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной // М. Эпштейн. Слово и молчание. Метафизика русской литературы / М. Эпштейн. — М. : Высшая школа, 2006. — 550 с.

20. Ямпольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение. Научное приложение. — Вып. VII. — М., 1996. — 335 с.

УДК 811.11:004.55

О. В. Котовська

*Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова,
м. Київ*

Особливості організації гіпертексту

Котовська О. В. Особливості організації гіпертексту. Стаття містить загальні визначення гіпертексту як нелінійної форми комп'ютерного та літературного текстів, його структурні одиниці та основні аспекти організації гіпертексту. Охарактеризовано основні ідеї застосування гіперзв'язок та гіперпосилань.

Ключові слова: *гіпертекст, гіперзв'язка, гіперпосилання, комп'ютерний дискурс, семантичний вузол, мережа Інтернет, інформаційна одиниця.*

Котовская О. В. Особенности организации гипертекста. Статья содержит общие определения гипертекста как нелинейной формы компьютерного и литературных текстов, его структурные единицы и основные аспекты организации гипертекста. Охарактеризованы основные идеи применения гиперсвязи и гиперссылок.

Ключевые слова: *Гипертекст, гиперсвязи, гиперссылки, компьютерный дискурс, семантический узел, сеть Интернет, информационная единица.*

Kotovs'ka O.V. Features of hypertext's organization. This article contains general definition of hypertext as nonlinear forms of computer and literary texts, its structural units and the main aspects of hypertext. The basic idea in the usage of hyperlinks.

Keywords: *Hypertext, hyperlinks, computer discourse, semantic unit, Internet, information unit.*

Епоха активного розвитку комп'ютерних технологій і глобальної, інформаційної мережі Інтернет створює іншу стратегію організації світу тексту, відповідну сучасній ментальності. Інформація, передана автором читачеві в рамках комп'ютерного дискурсу, набуває форми нелінійного тексту – гіпертексту. Принципи реконструювання традиційного тексту і побудови децентрованого текстового поля стали актуальною проблемою даної статті.

Ідея гіпертексту розроблялася з кінця 2-ї половини ХХ століття з одного боку, як феномен в електронній системі, Т. Нельсоном, Б. Лі, а з іншого боку, як реалія письмовій комунікації (перш за все, як явище в області літературних творів), Ж. Женеттом, Ж. Дерріда, Ю. Крістевой та ін. В даний час відсутній системний лінгвістичний опис гіпертексту і його однозначна дефініція. В даній статті гіпертекст визначається як особливий, що

існує в рамках комп'ютерного дискурсу спосіб нелінійного викладу інформації, що має смислову структуру.

Цілі даної статті полягають у визначенні терміну “гіпертекст”, висвітлення його аспектів, знаходження структурних одиниць організації комп'ютерного тексту.

Гіпертекст – термін, введений Тедом Нельсоном у 1965 році для позначення «текста ветвящогося или выполняющего действия по запросу». Зазвичай гіпертекст представлений набором текстів, що містять вузли переходу між ними, які дозволяють обирати повідомлення, що читаються або послідовність читання даного повідомлення. Загальновідомим і яскраво вираженим прикладом гіпертексту служать веб-сторінки – документи HTML (мова розмітки гіпертексту), розміщені в електронній Мережі [9:1]. У більш широкому розумінні терміну, гіпертекстом є будь-яка повість, словник чи енциклопедія, де зу-

стрічаються посилання до інших частин даного тексту.

Гіпертекст (англ. *Hypertext*) – текст для перегляду на комп'ютері, який містить зв'язки з іншими документами («гіперзв'язки» чи «гіперпосилання»); читач має змогу перейти до пов'язаних документів безпосередньо з вихідного (первинного) тексту, активізувавши посилання. Напопулярнішим зразком гіпертексту є World Wide Web, у якому веб-оглядач переміщує користувача з одного документу на інший, щойно той «натисне» на гіперпосилання[8:9].

Літературознавство визначає «гіпертекст» (ГТ) як текстовий матеріал, організований в такий спосіб, що він перетворюється на «систему текстових одиниць», представлених не в лінійному порядку, а як множинність зв'язків та переходів. Слідуючи ними, можна утворювати нові лінійні тексти, читати матеріал в будь-якій послідовності. Зрозуміло, що електронний гіпертекст також є гіпертекстом літературним, так як гіпертексти також з'явилися й до появи комп'ютерів. (Визначення М. М. Суботіна – російського вченого, піонера в області розвитку вітчизняних гіпертекстових систем). Як об'єкт ГТ являє собою сітку, в якій зв'язки між вузлами – фрагментами ГТ – проставлені самим користувачем, частіше усього за семантичною близькістю фрагментів. У якості фрагментів можуть виступати тексти, формули, графічна інформація, звуко- і відеозапис, тобто довільні модулі знань[6:169–176]. У ГТ знято всі обмеження на структуру і зв'язки між ними. Не потрібно формалізації знань. На відміну від інформаційно-пошукових систем елементами ГТ є природні тексти, що не потребують ні індексування, ні форматування. Кожний модуль знань може бути поданий у своїй формі. Доступ до них здійснюється шляхом навігації в гіпертекстовій базі знань. Гіпертекст відкритий для поповнення і змін. У нього немає апіорно визначеної структури. Це засіб представлення задалегідь не структурованих, вільно нарощуваних знань. Користувач власноруч формує своє інформаційне середовище[3:22–36]. Для цього ГТ – технологія надає йому дружній інтерфейс. Завдяки такому підходу зникають багато бар'єрів між користувачем і комп'ютером або відповідною інформаційною системою. Вона перестає бути «чорним ящиком»; взаємозв'язок між елементами знань стає видимим і доступним для користу-

вача, що може настроювати інформаційну систему на свою проблемну область.

Все це знаменує новий рівень взаємовідносин людина – система і є відповідним до інтелектуальної діяльності людини. Визначаються такі аспекти організації ГТ:

1. Структурний аспект. Система повинна мати базу даних, що складається з об'єктів двох видів: а) інформаційних одиниць (ІО) або «вузлів», що містять інформацію, потенційно цікаву для користувачів і б) дуг, що представляють структурні та семантичні відношення зв'язують інформаційний зміст вузлів. (Інформація, яка надається дугами різних типів, і можливість досліджувати й інтерпретувати можливі траєкторії переміщення від одних ІО до інших може мати для користувача значення не менше, ніж інформація що міститься у вузлах). У літературі базу даних гіпертекстової системи називають по-різному: Гіпертекстом, гіпертекстовою базою даних, гіпербазою даних, гіперпростір.

2. Функціональний аспект. Створення гіпертексту (ІО і «слідів», в сенсі Буша) і навігація в гіперпросторі є нелінійною (не послідовною) діяльністю. Відповідно до цього гіпертекстова система повинна мати спеціальні інструментальні засоби двох видів: 1) кошти для підтримки авторської діяльності (ні в українській, ні в німецькій мові немає відповідного терміну еквівалентного англійському «Authoring») і 2) засоби для броузінга ІО в процесі асоціативної навігації.

3. Візуальний аспект. Управління функціонуванням гіпертекстової системи здійснюється на основі принципу прямого маніпулювання представленими на екрані монітора символами позамовних об'єктів. Принцип прямого маніпулювання означає можливість ініціювати швидкі, реверсивні операції над об'єктами з негайно видимими результатами. Користувач отримує можливість легко і практично миттєво переміщувати одиниці інформації і фрагменти гіпертексту з одного контексту в інший разом з усією сукупністю заданих в першому контексті зв'язків: ІО або її елемент активізується (вибирається) шляхом натискання мишею на так звану, «електронну кнопку», що грає роль вихідної точки зв'язку, що веде до тієї чи іншої інформації, яка може представляти інтерес для користувача. Система здійснює перехід в кінцеву точку зазначеної зв'язки і видає на екран відповідну їй ІО. Це може бути або нова ІО, що

заміщує на екрані вихідну, або вставка певного нового елемента[5:255–257].

Структурними одиницями гіпертексту визначено вузли та зв'язки. Вузол є основним носієм семантичної інформації і представляє окремий завершений блок гіпертексту, в якому комбінується інформація різних знакових систем: тексти, графіка, зображення, анімація, музичні та відео фрагменти. Зв'язки використовуються для поєднання вузлів між собою, виведення на екран змісту вузла, виступають засобами когезії гіпертексту. В гіпертексті зв'язки як ключові слова (*Politics, Law, Business, Technology, Education, Science and Space, Health, Travel, Entertainment, Sports*) використовуються для багаторівневого тематичного розподілу за рубриками, підрозділами, секторами. Зв'язки-заголовки служать для виведення основних повідомлень випуску на головну сторінку та сторінки рубрик [2:65].

Відбір інформації визначено одним із найважливіших прийомів представлення дій-

сності. Встановлені фактори відбору інформації: “новизна”, “негативність”, “несподіваність”, “релевантність”, “відповідність”, “виділення”, “залучення адресата”, “елітність”, “джерело інформації”, “фактуальність” свідчать про новий підхід до відображення дійсності, згідно з яким перевага надається неординарним новим подіям та подіям з імпліцитно чи експліцитно вираженим негативним потенціалом.

Переходячи до висновків, можна зазначити, що у даній статті було визначено термін “гіпертекст”, висвітлено його аспекти, структурні одиниці організації комп'ютерного тексту, також було встановлено основні фактори відбору інформації, що в комплексі дозволяють узагальнити особливості організації гіпертексту.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямку полягають в розкладі гіпертексту на його складові, виділення зв'язків між ними і визначення характеру цих зв'язків.

Література

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс ; Уни-верс, 1994. — 616 с.
2. Белозерова Н. Н. Теория гипертекста: кажущееся противоречие / Н. Н. Белозерова // Вестник ТюмГУ. — 2000. — № 4. — 64—69.
3. Дедова О. В. Лингвистическая концепция гипертекста: основные понятия и терминологическая парадигма / Дедова О. В. // Вестник Московского ун-та. Сер. 9 : Филология. — 2001. — № 4. — С. 22—36.
4. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. — М. : AA Marginem, 2000. — 512 с.
5. Коломієць Н. В. Подання інформації на веб-сайтах служби новин CNN: структурні особливості резюме // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. праць]. — К. : Логос, 2002. — № 7. — С. 254—262.
6. Суминова Т. Н. Текст, контекст, гипертекст...: размышления о художественном произведении / Т. Н. Суминова // Общественные науки и современность. — 2006. — № 3. — С. 169—176.
7. Хартунг Ю. Гипертекст как объект лингвистического анализа / Ю. Хартунг, Е. Брейдо // Вестник Московского ун-та. Сер. 9 : Филология. — 1996. — № 3. — С. 61—77.
8. Эпштейн В. Л. Введение в гипертекст и гипертекстовые системы / В. Л. Эпштейн [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.ipu.rssi.ru/publ/epstn.htm>.
9. Bush W. As we may think / W. Bush [Electronic resource]. — Access mode : http://www.isg.sfu.ca/uchier/misc/hypertext_review/index.html.
10. Landow G. P. Hypertexte; The Convergence of Contemporary Critical Theory & Technology / G. P. Landow [Electronic resource]. — Access mode : <http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/ht/contents.html>.

УДК 811.111'342.9

В. Л. Романюк

*Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова,
м. Київ*

Англомовний офіційно-діловий діалогічний дискурс: інтонаційна характеристика

Романюк В. Л. Англомовний офіційно-діловий діалогічний дискурс: інтонаційна характеристика. Стаття присвячена проблемі вивчення інтонації в англомовному офіційно-діловому діалогічному дискурсі. В статті розглядаються: особливості інтонаційного оформлення англійського діалогу в офіційно-діловій сфері спілкування; параметри просодичного оформлення ключових слів; характеристика акцентно-ритмічної структури офіційно-ділового мовлення.

Ключові слова: *акцентно-ритмічна структура, інтонація, наголос, пауза, просодія, тембр, темп.*

Романюк В. Л. Англоязычный официально-деловой диалогический дискурс: интонационная характеристика. Статья посвящена проблеме изучения интонации в англоязычном официально-деловом диалогическом дискурсе. В статье рассматриваются: особенности интонационного оформления английского диалога в официально-деловой сфере общения; параметры просодического оформления ключевых слов; характеристика акцентно-ритмической структуры официально-деловой речи.

Ключевые слова: *акцентно-ритмическая структура, интонация, ударение, пауза, просодия, тембр, темп.*

Romanyuk V. L. The English official business dialogic discourse: the characteristics of intonation. The article is devoted to the problem of intonation in the English official business dialogic discourse. The article examines the characteristics of intonation registration of the English dialogue in the official business communication; the ways of putting intonation in the keywords; accentual-rhythmic structure of the official business communication.

Key words: *accentual-rhythmic structure, intonation, pause, prosodic, timbre, tempo, stress.*

Останнім часом значно зріс інтерес лінгвістів до семантики, лінгвістики тексту, теорії висловлювання, норми мови, що ставить нові завдання перед дослідниками інтонації. Інтерес до функціональної сторони мови та переорієнтація досліджень на формулу “від функції до форми” (що змінила попередню – “від форми до функції”) [19:50] сприяє більш адекватному опису інтонаційних форм мови та її функцій. Центром уваги є мовленнєвий акт, різноманітні форми спілкування, індивід, що розмовляє. Нові теоретичні тенденції в лінгвістиці відкривають значні перспективи перед дослідниками інтонації, але при цьому напрям досліджень може бути різним.

Новизною роботи є дослідження інтонації саме в англомовному офіційно-діловому діалогічному дискурсі, **актуальність** дослідження зумовлена тенденціями розвитку сучасної лінгвістики, де все більше уваги приділяється вивченню як дискурсу, так і інтонації.

Мета роботи – встановити інтонаційні характеристики англомовного офіційно-ділового діалогічного дискурсу.

Завдання роботи полягають у визначенні:

1) особливостей інтонаційного оформлення англійського діалогу в офіційно-діловій сфері спілкування;

2) параметрів просодичного оформлення ключових слів;

3) характеристики акцентно-ритмічної структури офіційно-ділового мовлення.

Дослідження інтонації пов'язані з факторами мовної ситуації [16, 31] та ситуації спілкування, соціальними та індивідуальними характеристиками мовця. Такими є дослідження Д. Болінджера [20], Р. Гюнтера [23], Ф. Картона [22], П. Леона [25].

Над дослідженнями інтонації в різних її проявах на вітчизняних теренах працювали та працюють: О. В. Абаїмова [1], С. Ф. Алексенко [2], А. Й. Багмут [3], Г. В. Бишук [5], А. І. Волік [6], Н. Е. Георгиева [7], Л. Л. Гураль [10], М. П. Дворжецька [11], Ю. О. Дубовський [12], Д. І. Жученко [13], Ю. М. Захарова [14], І. В. Петренко [17], Н. В. Рибіна [18] та ін.

“Будь-яке висловлювання від паузи до паузи, незалежно від його протяжності, повинно бути оформлено фонетично як ціле; таке оформлення називають інтонацією висловлювання або речення” [15:267].

Слово “інтонація” походить від латинського дієслова “*intono*” – “гучно вимовляю”. Часто слово “інтонація” використовують в широкому значенні – як синонім терміна “фразова просодія” [4:354].

В своєму становленні інтонація пройшла довгий шлях: перш за все, інтонацією зацікавилися ще в античності (в працях античних ораторів, що дійшли до нас, описано мовленнєву мелодію, охарактеризовано ритм, темп, паузи, говориться про важливість розподілу потоку мовлення на частини), в середні віки формуються основні теоретичні положення ораторського мистецтва, які є актуальними і в наші дні. В XVIII–XIX століттях для оратора мовлення – є основним засобом передачі почуттів, думок, засобом впливу на слухачів. Увага приділяється паузам, приналежності слів до частин мови.

“Інтонація – це ритміко-мелодичний засіб мовлення, ...включає ряд елементів: мелодіку, темп, ритм, інтервал, інтенсивність (силу вимови), тембр голосу...” [4:354].

Дослідник англійської мовленнєвої інтонації А. А. Гарнцева відмічає, що англійська інтонація – це складна структура первинних та вторинних показників, таких як: діапазон, голосовий тон мовлення, темп, інтервал, тембр та ритм [8].

Оцінюючи функції інтонації в потоці мовлення, Р. Хеффнер, Дж. Трейгер, Г. Сміт, К. Пайк відмітили, що мовленнєва інтонація несе в собі не тільки основну інформацію про зміст мовлення, але й додатково повідомляє про стан мовця, його почуття та настрої і навіть про його соціальне положення, вік [21]. Додаткова інформація або, за Р. Хеффнером “додатковий сигнал” мовленнєвої інтонації, виконує ту ж функцію, яку в деяких інших ситуаціях можуть виконувати жест, посмішка, тому дуже важко провести лінію між лінгвістичними та екстралінгвістичними засобами [24].

В офіційно-діловому мовленні особливо значення набувають засоби його інформаційної сегментації, що пояснюється передусім необхідністю виділення важливих елементів висловлення, економного та адекватного вираження основного змісту повідомлення та досягнення основної функціонально-прагматичної мети. Серед комунікативно вагомих

елементів повідомлення на особливу увагу заслуговує просодичне оформлення ключових слів, які є найбільш емоційно й комунікативно навантаженими словами в реченні та вирізняються інтонаційно-смісловою активністю як актуалізатори текстового змісту (М. П. Дворжецька). Вони здебільшого оформлюються за допомогою таких параметрів: логічного наголосу, який виділяє комунікативний центр речення; сповільнення темпу мовлення під час виділення комунікативно-вагомої інформації; переривання поступової спадної шкали; вживання складних ядерних тонів; підвищенню тонального рівня або гнучкості мовлення на виділеному слові.

Однією з дистинктивних ознак варіативності англомовного офіційно-ділового діалогічного мовлення на перцептивному рівні є темп мовлення, який детермінує характер паузації, членування мовлення на синтагми та його ритмічну організацію. Як відомо, варіативність темпу залежить від ступеня офіційності мовлення: саме темп виступає показником ситуативної зумовленості мовлення. В офіційно-діловому спілкуванні темп мовлення може виступати засобом інформативного членування повідомлення, що дозволяє слухачеві розмежовувати основну й фонову інформацію: сповільнення темпу спостерігається на важливих інформативно актуальних частинах повідомлення, у свою чергу менш важливі частини вимовляються прискореним темпом. Таким чином, інтонація підвищує прагма-інформативний потенціал висловлень мовця:

○ I was ‘brought up with a ‘very ○ strong ‘sense of duty, /and ‘part of the ○sense of duty → was that if ‘you were ‘getting ○ on better /so you ○turned your ○self to ‘help □others// [1:56].

Сповільнення темпу ми простежуємо в першій та третій синтагмах, що акцентує комунікативно вагомі компоненти повідомлення; друга та четверта синтагми – просодичне оформлення фонові інформації, що актуалізується через функціонування другорядного наголосу на низькому тональному рівні та часткового наголосу, які зумовлюють складну ритмічну структуру висловлювання [9].

Разом із тим, темп мовлення може слугувати індикатором зниження ступеня його офіційності та підвищення його емоційно-прагматичного потенціалу. Зі зростанням емоційно-прагматичного потенціалу висловлення спостерігається загальне прискорення темпу вимовлення, яке може набувати різних

емоційно-конотативних відтінків, що передаються взаємодією декількох просодичних параметрів:

There is □ always The `Grange.// I've been there for several times, / → and ...

David, / 'may I 'just finish?// ○I was going to say 'that the overall 'cost per delegate at □ Hill fields/ is ten per 'cent □higher / than 'what we 'paid `last year.//[2: 30].

Наведений фрагмент характеризується середнім емоційно-прагматичним потенціалом: прискорення темпу вимовлення та статоподібний ритм (засіб вираження негативних емоцій комуніканта (роздратування)).

Про емоційне забарвлення фрагмента свідчить послідовність високих спадних ядерних тонів і хвилеподібний рух мелодійного контуру у першій синтагмі. Крім того, реалізація останнього висловлення у звуженому діапазоні та поступове прискорення темпу від першої до фінальної синтагми сприяє нагнітання емоцій та підсилению напруги, яке інтенсифікується спадною ковзною шкалою в другій та третій синтагмі та пролангацією голосного /a:/ у ключовому слові "last" [la:a:a:st], що реалізується завдяки пологості спадного термінального тону. При цьому голосний заднього ряду низького піднесення /a:/, який зазвичай справляє негативний фоносемантичний ефект (А. А. Калита), асоціюючись з антипатією, ворожістю, неприязню, інтенсифікує негативний смисл усього висловлення, що також підсилюється придиховим тембром при помірній гучності звучання.

Акцентно-ритмічна структура офіційно-ділового мовлення характеризується такими рисами: перевага одно- і двоскладових ритмічних груп; значний відсоток наявності ритмічних груп, що функціонують як інтонаційні групи; перевага коротких фраз та реплік, зумовлених насамперед складною композиційною структурою офіційно-ділового мовлення і необхідністю його адекватного членування; менша кількість головних наголосів та функціонування другорядних наголосів, звідси типовість використання складних та змішаних ритмічних груп; загальна плавність ритмічного оформлення мовлення.

Проаналізуємо наступний фрагмент:

'Anne, / you 'know what you 'said about □Hillfields as a 'possible conference venue?// □Yes, / ○I remember.//

Well, / it doesn't 'seem 'so 'cheap to me. // The `delegate rate is 'well over a hundred `pounds.//[3: 25].

У фрагменті простежується висока частотність актуалізації слабонаголошених складів. Перцептивне сприйняття плавності мовлення досягається завдяки поступовому зниженню висоти голосу під час реалізації спадної ступінчатої шкали в першому висловленні та поступовому її підвищенню при реалізації висхідної ступінчатої шкали в останньому. Плавність мелодійного контуру корелює з малою швидкістю зміни руху ядерного тону, яка надає пологості його звучанню. Такий ритмічний малюнок відповідає основній характеристиці офіційно-ділового спілкування, а саме – його нейтральності та упередженості.

Важливо також додати, що висловлення, спрямовані на реалізацію прагматичної мети спонування до дії у прескриптивному типі діалогу, характеризуються уривчастим ритмом. У свою чергу висловлення, актуалізовані в інформативному й комерціальному типах діалогу, оформлюються плавним ритмом:

Well, / it's difficult to 'be precise / ○ but we 'should be 'ready by the thirtieth.//

'O K, /fine.// So, Daniel, / you're 'going to re 'vise the production schedule / and 'check the 'details with the ↑ R& D people, / → and E`lena`s 'going to 'have the de'sign ready for us 'by the thirtieth.//[4: 45].

В даному фрагменті друге висловлення, актуалізоване комунікантом з вищим соціальним статусом та спрямоване на реалізацію функціонально-прагматичної мети спонування до дії з низьким емоційно-прагматичним потенціалом, має змішану ритмічну структуру з чергуванням наголошених, напівнаголошених та ненаголошених складів. Чіткий ритмічний малюнок, створений завдяки функціонуванню головного та другорядного наголосів, сприяє категоричності звучання всього фрагмента, що підсилюється також використанням емпатичного середнього спадного термінального тону, який відбиває певну відстань у мовленні нерівних за статусом комунікантів і зверхнє ставлення мовця з вищим статусом. Наголошені склади вимовляються досить уривчасто, що слугує також для виділення комунікативно вагомих елементів повідомлення під час актуалізації спонування до дії. Саме спонування інтенсифікується надретельністю й чіткістю вимови, підвищеною гучністю при акцентуації комунікатив-

них центрів повідомлення та динамікою розгортання подій, про що свідчить перехід від сповільненого темпу на початку речення до його прискорення наприкінці.

Висновок. В результаті дослідження було визначено особливості інтонаційного оформлення англійського діалогу в офіційно-діловій сфері спілкування: варіативність мелодійного контуру; широке варіювання термінальної частини фрагментів у межах спадного, висхідного та спадно-висхідного й рівного тонів; зміна характеру мелодійного контуру (усічений/неусічений); розширення тонального діапазону; варіативність висототональних рівнів початку й завершення фраг-

ментів; рекурентність вузького й нульового тонального інтервалу як засобу семантичної зв'язності суміжних фрагментів; приголосних); варіювання темпу та гучності; зміна структури та динаміки ритму; збільшення тривалості паузи при підвищенні соціального статусу мовців; частотність просодичного виділення семантично вагомих елементів повідомлення; наявність фонемних модифікацій (пролонгація голосних та приголосних).

Вважаємо дослідження особливостей інтонаційного оформлення англійського діалогу актуальним для подальшого вивчення інтонаційної актуалізації англомовного офіційно-ділового діалогічного дискурсу.

Література

1. Абаимова Е. В. Семантико-синтаксические и интонационные особенности монолога в диалогической речи английской художественной прозы : дис....канд. филол. наук : 10.02.04 / Абаимова Елена Викторовна. — О., 1997. — 174 л.
2. Алексенко С. Ф. Варіативність інтонаційної моделі висловлювання-вибачення у мовленнєвій комунікації (експериментально-фонетичне дослідження на матеріалі англійського діалогічного мовлення) : дис....канд филол. наук : 10.02.04 / Алексенко Світлана Федорівна. — К., 2004. — 233 арк.
3. Багмут А. Й. Інтонація як засіб мовної комунікації / А. Й. Багмут. — К. : “Наукова думка”, 1980. — 243 с.
4. Большой толковый словарь русского языка. — Спб., 2001.
5. Бишук Г. В. Ритмічна модель англомовного художнього тексту (експериментально-фонетичне дослідження на матеріалі соціально-психологічних оповідань письменників ХХ століття) : дис....канд. филол. наук : 10.02.04 / Бишук Галина Володимирівна. — К., 2003. — 208 арк.
6. Волик А. И. Интонационная организация логико-коммуникативного аспекта повествования-сообщения в спонтанной английской диалогической речи (экспериментально-фонетическое исследование) : дис....канд. филол. наук : 10.02.04 / Волик Алла Ивановна. — К., 1970. — 280 л.
7. Георгиева Н. Е. Просодия убеждения в английской диалогической речи (экспериментально-фонетическое исследование) : дис. канд. филол. наук : 10.02.04 / Георгиева Наталья Ефимовна. — О., 2005. — 201 лис.
8. Гарнцева А. А. Первичные и вторичные показатели речевой интонации : учен. зап. Моск. Гос. Пед. Института Исследования по фонетике английского языка / А. А. Гарнцева. — М., 1963.
9. Гетьман З. О. Поняття “інтерації” в текстолінгвістиці / З. О. Гетьман // Наук. Вісник каф. ЮНЕСКО Київ. держ. лінгв. ун-та. Сер. : Філологія. Педагогіка. Психологія. — Вип. 3 (А). — К. : Вид. центр КДЛУ. — 2000. — С. 325—329.
10. Гураль Л. Л. Интонационная организация диалогических единств (на материале предложения-сообщения в современном английском языке) : дис.... канд. филол. наук : 10.02.04 / Гураль Леонид Леонтиевич. — К., 1971. — 190 л.
11. Дворжецкая М. П. Интонация перечисления в современном английском языке (экспериментально-фонетическое исследование) : дис....канд. филол. наук : 10.02.04 / Дворжецкая Маргарита Петровна. — К., 1968.
12. Дубовской Ю. А. Интонация встречного вопроса в современном английском литературном языке (на материале диалогической речи) : дис....канд. филол. наук : 10.02.04 / Дубовской Юрий Алексеевич. — К., 1967. — 347 л.
13. Жученко Д. И. Интонационная организация вставных конструкций (экспериментально-фонетическое исследование на материале английского языка) : дис.... канд. филол. наук : 10.02.04 / Жученко Диана Ивановна. — К., 1973. — 173 л.
14. Захарова Ю. М. Просодична інтерференція в англомовному дискурсі (експериментально-фонетичне дослідження мовлення арабо-англійських білінгвів) : дис....канд. филол. наук : 10.02.04 / Захарова Юлія Миколаївна. — К., 2004. — 270 арк.

15. Кодзасов С. В. Общая фонетика : [учебник] / С. В. Кодзасов, О. Ф. Кривнова. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. — 592 с.
16. Котілова Н. А. Діалог та дискурс (логіко-когнітивний аналіз) / Н. А. Котілова // Філософська думка. — № 2. — 2000. — С. 16—26.
17. Петренко І. В. Лінгвоакустичні характеристики паузації в сучасному англомовному лекційному дискурсі (експериментально-фонетичне дослідження чоловічого та жіночого мовлення в дидактичній сфері) : дис...канд. філол. наук : 10.02.04 / Петренко Інна Володимирівна. — К., 2000. — 210 арк.
18. Рибіна Н. В. Просодичні засоби актуалізації ритмічної структури навчального тексту (експериментально-фонетичне дослідження на матеріалі підручників з англійської мови) : дис...канд. філол. наук : 10.02.04 / Рибіна Наталія Вікторівна. — Т., 2004. — 198 арк.
19. Степанов Г. В. Типология языковых состояний и ситуаций в странах романской речи. / Г. В. Степанов. — М., 1976.
20. Bolinger D. Relative height / D. Bolinger. — In: Analyse des faits prosodiques. — “Studia phonetica”, 3. Montreal — Paris — Bruxelles, 1970.
21. Delahurty G. P. Language, Grammar, Communication / G. P. Delahurty, J. J. Garvy. — N. Y. : Mc Graw-Hill, Inc. 1994. — 192 p.
22. Carton F. Introduction a la phonetique francaise / F. Carton. — Paris — Bruxelles — Montreal, 1974.
23. Gunter R. Intonation and relevance / R. Gunter. — In : Intonation. Middlesex, 1972.
24. Heffner R. General Phonetics the Univ. of Wisconsin Press, 1960.
25. Leon P. Essais de phonostylistique / P. Leon. — “Studia phonetica”, v. 4. Montreal — Paris — Bruxelles, 1971.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. Hollet V. Business Opportunities / V. Hollet. — Oxford : Oxford University Press, 1994. — 192 p.
2. Phillips A. Business Objectives / A. Phillips, T. Phillips. — Oxford : Oxford University Press, 2000. — 94 p.
3. Soars J. Headway Advanced / J. Soars, L. Soars. — Oxford : Oxford University Press, 1998. — 94 p.
4. Voiles P. R. Business English Essentials / P. R. Voiles. — New York : Columbus, Woodland Hills, 1993. — 369 p.

УДК 811.161.1'42:14

Т. Ф. Фильчук

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Категория интертекстуальности в ее лингвофилософской природе и дискурсивных проявлениях

Фильчук Т. Ф. Категорія інтертекстуальності в її лінгвофілософській природі й дискурсивних виявах. У статті розглядається категорія інтертекстуальності, що є основним принципом сучасної мисленевої системи. Проблема цитації, інтертексту, «чужого» слова в «своєму» є однією з найбільш розроблених тем, тому що інтертекстуальність передає специфічне постмодерністське сприйняття світу. Сучасна художня література, публіцистика, засоби масової інформації, реклама – усе це будується на компіляції різних текстів. У постмодерністській парадигмі інтертекстуальність існує як форма «вибуху» лінійності тексту, як механізм нового прочитання в тексті змістів, структурованих до нього. З'єднання в тексті «свого» і «чужого» дає поштовх для смислопородження, що ґрунтується на фонових знаннях, образних асоціаціях, історичних і особистих спогадах в автора й читача тексту.

Ключові слова: *постмодернізм, інтертекстуальність, текстова і мовна мозаїчність, цитатний лист, інтерстильове тонування, прецедентні тексти.*

Фильчук Т. Ф. Категория интертекстуальности в ее лингвофилософской природе и дискурсивных проявлениях. В статье рассматривается категория интертекстуальности, которая является основным принципом современной мыслительной системы. Проблема цитации, интертекста, «чужого» слова в «своем» является одной из самых разрабатываемых тем, потому что интертекстуальность передает специфическое постмодернистское восприятие мира. Современная художественная литература, публицистика, средства массовой информации, реклама – все это строится на компиляции разных текстов. В постмодернистской парадигме интертекстуальность существует как форма «взрыва» линейности текста, как механизм нового прочтения в тексте смыслов, структурированных до него. Соединение в тексте «своего» и «чужого» дает толчок для смыслопорождения, которое основывается на фоновых знаниях, образных ассоциациях, исторических и личных воспоминаниях у автора и читателя текста.

Ключевые слова: *постмодернизм, интертекстуальность, текстовая и языковая мозаичность, цитатное письмо, интерстилевое тонирование, прецедентные тексты.*

Filchuk T. F. The category of intertextuality in its linguistic-philosophical nature and discursive displays. In article the category of intertextuality which is main principle of modern mental system is considered. A problem of citation, intertext, a "foreign" word in "its" is one of the most developed themes because intertextuality transfers specific postmodernist perception of the world. Modern fiction, publicism, mass media, advertizing – all this is constructing on the compilation of different texts. In the postmodernist paradigm intertextuality exists as the "explosion" form of the text linearity, as the mechanism of new reading in the contents structured to the text. Connection in the text of the "foreign" and "its" gives a shove for senseproducing which is based on background knowledge, figurative associations, historical and personal memoirs of the author and the reader of the text.

Keywords: *postmodernism, intertextuality, text and linguistic mosaicism, the quotation letter, interstyle toning, precedent texts.*

«– Это цитата? – спросил я его.

– Разумеется. Кроме цитат нам ничего не осталось. Наш язык – система цитат»

Хорхе Луис Борхес

Исследование категории интертекстуальности лежит в русле современной филологической проблематики.

Актуальность статьи обусловлена ситуацией смены научных, эпистемологических парадигм, лингвофилософскими поисками в сфере текста и дискурса, потребностью в осмыслении глубинных основ современной мыслительной системы. Это предопределяет интерес к проблеме интертекстуальности – ключевому понятию постмодернизма. Интертекстуальность является одним из основных принципов современной мыслительной системы, для которой характерен взгляд на текст как саморазвивающийся феномен, в котором реализуется принципиальная множественность смыслов текста. Именно категория интертекстуальности участвует в «снятии» такой установки традиционной науки как единомыслие, как существование одной истинной интерпретационной модели произведения.

Объектом исследования являются газетные заголовки, созданные с помощью категории интертекстуальности.

Предмет исследования – интертекстуальность в ее дискурсивно и текстообразующей функции.

Язык в той или иной временной модификации приобретает культурно-идеологическую,

эстетическую специфику. Иногда такую жесткую, что она определяет поэтику времени – в данном случае времени эпохи постмодернизма. Постмодернистская культурная парадигма проявляется во всем: в философии, науке, искусстве, культуре, литературе, во всех областях человеческого существования.

Как явление философии, идеологии и культуры в принципах своей поэтики постмодернизм смыкается с основными лингвофилософскими принципами – ассоциативностью, символизмом слова, текста. И это, очевидно, можно рассматривать как имманентную природу эстетической нормы, определяющей существование языка во времени.

На уровне ассоциативности, ассоциативных связей, подтекста прежняя лингвистическая парадигма, занимающаяся лингвистикой текста, смыкается с новой концепцией, присущей постмодернизму как всеобъемлющей современной философско-теоретической и литературной идеи, – с концепцией интертекстуальности.

Особенностью исследований по проблемам интертекстуальности является обращенность этого понятия в конкретный языковой материал. Исследования носят эмпирический характер и отражают разные источники (художественную литературу, публицистику,

научные тексты). Этот аспект исследования словесно-образных связей был плодотворным и модным в 70-е годы XX века, сегодня же он предстает в терминологически модифицированном виде как интертекстуальность, «чужое» слово, цитата, т.е. он включается в новую, более широкую парадигму филологических исследований текста, которые опираются на идею М. М. Бахтина «чужого» слова, на его идеи об амбивалентности слова, о невозможности его изучения «в изъятом из диалогического общения тексте» [2:234], о полифонизме художественного произведения. (Таких работ очень много, например, в статье Е. А. Козицкой «Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии» представлен перечень трудов по проблеме цитации и интертекстуальности, который состоит из 750 источников [10]).

Эти исследования отражают реальную ситуацию словесного творчества. И современная художественная литература, и современная газета, и современные средства массовой информации, и реклама – все это строится на компиляции разных текстов. Проблема цитации, интертекста, «чужого» слова в «своем» является в настоящее время одной из самых разрабатываемых, потому что интертекстуальность передает специфическое современное мировосприятие, которому свойственно семиотическое понимание реальности, в котором различные ситуации действительности, факты истории, предметы, лица предстают не как целостное, законченное, не как единая система, а обособленно, фрагментарно.

До 60-х годов XX века проблема цитирования затрагивалась исследователями лишь косвенно (например, работы представителей русской формальной школы, В. В. Виноградова), а слова «цитата», «аллюзия», «реминисценция» употреблялись для того, чтобы доказать наличие художественных связей между теми или иными произведениями.

Эволюционный процесс анализируемой проблемы отражает характер филологического знания, которому присуще движение от эмпирически описательных исследований к исследованиям с напряженным метаязыком, понятийно-категориальным аппаратом, философским потенциалом. Новый этап осмысления проблемы связан с именами Ю. Кристевой и Р. Барта, которые в 60-е годы под влиянием работ М. М. Бахтина ввели и определили такое понятие, как интертекстуальность, яв-

ляющееся центральным в поэтике постмодернизма. Категория интертекстуальности опирается на теорию знака Ж. Дерриды, который предпринял попытку лишить знак его референциальной функции. В. Лейч так прокомментировал это: «Кто украл референт? Деррида. И в результате мир стал бесконечным, бескрайним текстом. Космической библиотекой» [цит. по 8:187]. Современный текст лишился границ, не имеет ни начала, ни конца, не ограничен «корпусом письма, неким содержанием, заключенным в книге или в ее рамках» [8:187]. Текст является «хитросплетением различий, тканью следов, бесконечно ссылающихся на нечто, отличное от них самих, на другие дифференцированные следы» [8:187]. Он «выплескивается за свои пределы, предписываемые ему до сих пор <...> за пределы всего того, что должно было стоять в оппозиции письму (речь, жизнь, мир, реальное, история и т.д. – любая сфера референции – тело или разум, сознательное или бессознательное, политика, экономика и т.п.)» [8:188]. Одним из основных постулатов постмодернистского мировидения является то, что сознание человека отождествляется с письменным текстом как единственно возможным средством его фиксации более или менее достоверным образом, и мир (литература, культура, наука, общество, история и сам человек) стал рассматриваться как текст. Размывается граница между искусством и реальностью, все сущее понимается как реализация всеобщих семиотических процессов. Постмодернистская картина мира – это «полилог культурных языков, в равной мере выражающих себя в высокой поэзии и грубой прозе жизни, в идеальном и низменном, в порывах духа и судорогах плоти» [11:10].

В постмодернистской парадигме интертекстуальность существует как форма «взрыва» линейности текста, как механизм нового прочтения в тексте смыслов, структурированных до него. Таким образом, категория интертекстуальности создает «фрагментированный» текст, который «представляет собой не линейную цепочку слов, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [1:338]. Главным объектом исследований в постмодернизме становится процесс смыслотворчества в самом широком смысле, или письмо (по терминологии

Р. Барта). Особенностью постмодернистского текста является сознательный отказ от ориентации на оригинальность. «Свое» понимается как множество раз отраженное «чужое» – в «чужих» текстах, в культурных и социальных языках, которые составляют действительность, реальность. Д. Фоккема пишет: «Постмодернист убежден в том, что социальный контекст состоит из слов и что каждый новый текст написан поверх старого текста <...> метафора «палимпсест» точно характеризует постмодернистский текст» [цит. по 11:13]. Соединение в тексте «своего» и «чужого» дает толчок для смыслопорождения, которое основывается на фоновых знаниях, образных ассоциациях, исторических и личных воспоминаниях у создающего и воспринимающего текст. Современный текст становится «бездонной «воронкой», втягивающей в себя не ограниченные ни в объеме, ни в изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти; при этом каждая новая конфигурация, принимаемая материалом в процессе втягивания его в эту камеру-воронку, вызывает новые втягивания и индуцирующие импульсы» [14:100].

Каждый постмодернистский текст, вмещающий в себе «свой» и «чужой» культурный текст, становясь интертекстом, претендует не только на подобие, но и на полное, по крайней мере, структурное, тождество мироустройству, творит свою собственную реальность: мир – это интертекст, жизнь – это языковая игра.

Категория интертекстуальности имеет две стороны – читательскую (исследовательскую) и авторскую. С позиции читателя интертекстуальность определяется как «установка на более углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста (текстовых аномалий) за счет установления многомерных связей с другими текстами, связанными с данными референциальной, синтагматико-комбинаторной, звуковой и ритмико-синтаксической памятью слова» [15:12]. Авторская интертекстуальность, по мнению Н. А. Фатеевой, это «способ порождения собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маркировки с текстами других авторов» [16:25]. Таким образом, возможность установления интертекстуальных отношений автора и читателя зависит от общей культурной памяти, от общих фоновых знаний – со-

вокупности сведений, которыми располагает тот, кто создает текст, и тот, для кого создается текст [3:7], от уровня образованности, от читательской пресуппозиции. Для читателя, замечает Н. А. Фатеева, «всегда существует альтернатива: либо продолжать чтение, рассматривая некоторую языковую формулу лишь как фрагмент данного текста, ничем не отличающийся от других и являющийся органичной частью его синтагматического строения, либо для адекватного понимания данного текста ему необходимо обратиться к тексту-источнику, осуществив своего рода “интеллектуальный анамнез”, благодаря которому маркированный элемент в парадигматической системе текста-реципиента выступает как “смещенный и отсылающий к синтагматике исходного текста”» [16:25]. Как представляется, существует и третий путь: читатель не просто фиксирует «чужой» элемент в тексте, не отличая его от «своего» текста, а подсознательно или сознательно выделяет его и интерпретирует в соответствии с возникшими у него ассоциациями, основанными на индивидуальных переживаниях, эмоциях, на личном опыте.

Согласно концепции М. Риффатера, категория интертекстуальности представляет собой связующее звено между поверхностным и глубинным уровнями текста [4:55–56]. Интертекстуальность устанавливает диалогические отношения между текстами, которые заключаются в том, что элементы данного текста, т.е. «своего», вступают в отношения с элементами других текстов, т.е. «чужих», с миром действительности, с другими произведениями, которые находятся за пределами исследуемого текста, через различные лингвостилистические средства реализации (аллюзии, цитаты, реминисценции и т.д.). Пространство текста и прототекста (текста предтечи, прецедентного текста, протослова), цитирующего и цитируемого текста, образует вертикальный контекст – контекст, который подразумевает историко-филологическую и социально-культурную информацию объективно, но часто в скрытом, свернутом виде заложенную в том или ином литературном произведении [3].

Некоторые исследователи (У. Бройх, М. Пфистер, Б. Шульте-Мидделих и мн. др.) пытались разрешить проблему функционального значения интертекстуальности – с какой целью и для достижения какого эффекта писатели обращаются к произведениям своих

современников и предшественников, т.е. противопоставили интертекстуальность как литературный прием, сознательно используемый писателями, постструктуралистскому ее пониманию как фактора своеобразного «коллективного бессознательного», определяющего деятельность писателя вне зависимости от его воли, желания и сознания.

Как представляется, такой путь исследований бесперспективен, так как все попытки определить функциональное значение интертекстуальности базируются только на исследовательской интуиции, исследовательских фоновых знаниях, тезаурусе, догадках, являются еще одной интерпретацией, потому что все в этом мире истинно и одновременно ложно. Автор текста использует интертекстуальные приемы не только на сознательном, но и на бессознательном уровне. Причем автор пытается убедить в этом или, по крайней мере, стимулирует эффект спонтанности, неосознанности. Интертекстуальность, замечает А. К. Жолковский, «особенно расцвела <...> в наш рефлектирующий век, он же – век беспрецедентного преобладания средств коммуникации, знаков, изображений, кодов, *simulacra*» [5:18]. Итак, в современных текстах, где постоянно всплывают «голоса культуры», нарочито подчеркиваются интертекстуальные связи. Заимствования и переклички в текстах были и раньше, но существование разных пластов культуры одновременно в контексте одного произведения – явление новое. Автор текста ощущает себя во всех временных пластах, во всех эпохах сразу. Как автора, так и читателя к такому ощущению часто «подключает» цитата. Вопрос о цитате как особом интертекстуальном фрагменте текста связан прежде всего с современным пониманием текста в постмодернистской научной парадигме, которая отказывается от имманентного рассмотрения текста, в которой текст не существует как целостный феномен. По словам Р. Барта, «текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, “подключение” к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуальности), связанное тем самым с обществом, с историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [1:425]. Постмодернистскому мироощущению, современному человеку свойственно цитатное мышление, т.е. «погруженность в культуру вплоть до полного в ней растворения <...>

Это жизненное ощущение собственной интертекстуальности и составляет внутреннюю стилистику постмодернизма, который хаосом цитат стремится выразить свое ощущение» [6:335–336]. Постмодернизм, как было сказано, дает установку на «вторичность», не видит смысла в производстве новых текстов. «Натиск прошлого, – по словам У. Эко, – натиск всего до – них – сказанного, от которого уже никуда не денешься» [17:461], натиск идеологизированного мира, разочарование в нем, поскольку он только разглагольствует о вечных ценностях, а существует по принципам двойной морали, нравственности, а также побуждает к тому, чтобы отыскивать уже готовые и освоенные культурой формы и включать их в коммуникативный акт, иногда даже не делая ссылки на авторство. Вместо слова автор использует уже оформленную речевую модель из словаря культуры – цитату, оригинальную или видоизмененную.

В поэтике и стилистике различают два проявления интертекстуальности: текстовую и языковую мозаичность (по терминологии И. Арнольд). Текстовая мозаичность – это наличие в тексте цитат, реминисценций, аллюзий. Механизм их работы в целом одинаковый: эксплицитный фрагмент в тексте и имплицитно связанные с ним ассоциации [цит. по 14:108].

Языковая мозаичность – это присутствие в тексте определенного функционального стиля элементов разных стилистических потенциалов, в результате чего образуются контактированные высказывания, преодолевающие границы одного стиля [цит. по 14:108], стилевые границы размываются, происходит смешение стилей. Заметим, что интертекстуальность распространяется и на обычный повседневный язык, и на тексты художественной литературы, и на тексты и язык массовой коммуникации (в том числе газетные), так как все они участвуют в формировании современной культурной парадигмы. Общефилософские категории постмодернистского мировидения являются одновременно и общеязыковыми, потому что язык продуцирует мир (языковые картины мира) и манифестирует в своих механизмах общефилософские законы, дробящиеся в культурных, идеологических, мифологических феноменах, имеющих характер дискурсивных единиц (интертекстуальность, «текст в тексте», диалогизм и т.д.).

В работе «Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле

журналистики конца XX века)» С. И. Сметанина, рассматривая категорию интертекстуальности в публицистических текстах, выделяет такие приемы интертекстуальности, как цитатное письмо, которое связано с текстовой мозаичностью, и интерстилевое тонирование изложения, связанное с языковым проявлением интертекстуальности.

Суть цитатного письма «в интеллектуальной, эмоционально-оценочной, формальной переработке «чужого» текста-цитаты, осмысленного и освоенного в системе культуры и повторное использование его в качестве средства номинации по отношению к реальным ситуациям (лицам) при создании медиатекста» [14:109]. Цитатное письмо использует готовые знаки – цитаты, реминисценции, аллюзии, которые исследовательница называет прецедентными феноменами. Ю. Н. Караулов в книге «Русский язык и языковая личность» выделил специальные механизмы, обеспечивающие усвоение чужих слов говорящими и использование их в собственной речи, – прецедентные тексты, определяемые как «тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется в дискурсе языковой личности» [9:216]. Прецедентные тексты, являясь своего рода стереотипами мышления и оценки, принадлежат как к ценностной модели мира, так и – шире – к текстовой картине мира, понимаемой как система знаний «энциклопедического характера, которые закодированы в совокупности текстов, отражающих все аспекты познания мира человеком, данным историко-культурным сообществом» [12:179]. Прецедентные тексты являются индикатором принадлежности говорящих, пишущих к определенной эпохе и ее культуре. Таким образом, смена культурных эпох и парадигм, стилей, направлений, появление новых произведений различных видов искусства влияют на набор цитат, составляющих культурное наследие языковой личности, на увеличение количества прецедентных феноменов. Особенно ярко эти тенденции проявились в современном мире, в постмодернистской культурной парадигме, которая использует технику вторичного письма, стирает границы

между «высоким» и «низким», элитарным и массовым.

К прецедентным текстам относятся литературные произведения, тексты песен, рекламы, тексты политического характера, фразеологизмы, анекдоты и т.п. (например, газетные заголовки «Не газом единым» (ЛГ¹ № 42–43, 27 октября – 2 ноября 2010), «Люблю тебя, приют уединённый! (ЛГ № 38, 29 сентября – 5 октября 2010), «Алиса в стране чудес», «Педагогическая трагедия», «Слесарю – слесарево?» (ЛГ № 39, 6–12 октября 2010), «Учитите наши души», «Эх, Раш, ещё Раш, ещё много, много Раш...», «О, сколько нам открытий чудных...», «Нос к носу – нос не увидеть», «Под крышей Дома № 2» (ЛГ № 40, 13–19 октября 2010); прецедентное имя (например, «Ликбез от Ваньки Жукова» (ЛГ № 35, 8–14 сентября 2010), «Где вы, новые Аникины» (ЛГ № 36, 15–21 сентября 2010), «Возвращение Иудушки» (ЛГ № 37, 22–28 сентября 2010), «Открывая русского Шекспира» (ЛГ № 42–43, 27 октября – 2 ноября 2010), «ТЭФИ – коллективный Дориан Грей» (ЛГ № 38, 29 сентября – 5 октября 2010), «Вишнёвый сад не будет продан?» (ЛГ № 39, 6–12 октября 2010). В основе механизма функционирования прецедентного феномена лежит взаимодействие нескольких частей: одна дана в цитирующем тексте; вторая содержится в сознании и памяти человека, воспринимающего текст; третья существует как образ смысла и аксиологической ценности текста-источника. В результате такого взаимодействия прецедентный феномен усложняет смысловое пространство определенного фрагмента текста, делает его семантически насыщенным, трансформирует смысл цитируемого и цитирующего текстов, порождает новые смыслы, способствует интерпретационному процессу. Для постмодернистского цитатного письма характерна замена точного, прямого наименования цитатой – готовой моделью, для которой отсылки к авторству, к имени оригинального текста не играют существенной роли. Цитаты и инкрустации вводятся в текст чаще всего без всяких отсылок.

В современных публицистических текстах проявляется, с одной стороны, тенденция к актуализации авторской точки зрения и самовыражения, а с другой – тенденция к максимальному вуалированию своей субъек-

¹ ЛГ – сокращенно от названия «Литературная газета»

тивности как реализация претензии на объективность изложения, для чего и используется прием игры с прецедентными феноменами. Именно ситуация «текст в тексте» демонстрирует «интертекстуальное растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих «великий интертекст» культурной традиции» [7:224–225]. Автор публицистического прячется за «чужое» слово, перекалывая тем самым ответственность за публичное слово на другого автора, на другой текст, наконец, на читателя (например, заголовки «Умом «русскую идею» не понять», «Мы в ответе за тех, кого...отлучили» (ЛГ № 29, 21–27 июля 2010). «Какая красота спасёт мир?», «Кататься и саночки возить», «Униженные и обворованные» (ЛГ № 35, 8–14 сентября 2010), «Я к вам пишу...», Наш «Маленький принц» (ЛГ № 36, 15–21 сентября 2010), «Помнит Вена, помнят Хофбург и Дунай», «Небо. Сталевар. Девушка со сверлом» (ЛГ № 41, 20–26 октября 2010).

Язык современных газет отражает специфику мировосприятия своего времени. Функциональный динамизм – использование языковых единиц, находящихся на периферии литературного языка и даже за его пределами (например, в таких заголовках «Стриптиз подомашнему» (ЛГ № 29, 21–27 июля 2010), «Халтура, ваша честь» (ЛГ № 30, 28 июля – 3 августа 2010), «В краю испуганных идио-

тов» (ЛГ № 39, 6–12 октября 2010), перемещение их в центр системы, а также использование в газетном тексте «высокой» лексики (например, заголовки «Зрит в корень» (ЛГ № 16–17, 28 апреля – 4 мая 2010), «Куда ведут благие намерения» (ЛГ № 20, 19–25 мая 2010), «Милость к падшим» приходит со словом» (ЛГ № 21, 26 мая – 1 июня 2010) – в полной мере согласуется с постмодернистской картиной мира, формируемой в полилоге «высокой поэзии и грубой прозы жизни». Изменение стилистики современных газет приводит к тому, что тексты выполняют не только информативную и коммуникативную функции, но и экспрессивную – выразительные средства языка становятся разнообразными, и текст выражает не только мысль, но и ее оттенки.

Природа интертекстуальности позволяет заголовкам-цитатам задействовать ассоциативные, интеллектуальные поля читателя, которые приводят к смысловой множественности текста.

Постмодернистский текст не имеет границ, ему свойственны внутренняя неоднозначность, многоязычие, открытость, множественность, интертекстуальность, нелинейность. Текст, по мнению Ж. Дерриды, – не объект, а карта, «имеющая свои дороги и их невидимые ответвления, подземные пути и так далее» [цит. по 13:181].

Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин — М.: Худож. лит., 1972. — 470 с.
3. Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста / И. В. Гюббенет — М.: Моск. ун-т, 1991. — 204 с.
4. Драгунова Р. Г. Подходы к определению интертекстуальности и интертекста, скрытая цитата как форма межтекстовых связей / Р. Г. Драгунова // Сб. науч. тр. Моск. ин-та иностр. яз. им. М. Тореза — М., 1990. — Вып. 361. — С. 55–63.
5. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма / А. К. Жолковский. — М.: Сов. писатель, 1992. — 429 с.
6. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения). — INTRADA, 2001. — 384 с.
7. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин — М.: Интрада, 1996. — 256 с.
8. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты / И. П. Ильин // Проблемы современной стилистики. — М., 1989. — С. 86–207.
9. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов — М.: Наука, 1987. — 263 с.
10. Козицкая Е. А. Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии [Электронный ресурс] / Е. А. Козицкая. — Режим доступа : http://dll.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm/articles.

11. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М. Липовецкий. — Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. — 317 с.
12. Семенец О. Прецедентный текст в газетном заголовке и современная текстовая картина мира / О. Семенец // Русский язык: исторические судьбы и современность: Междунар. конгресс исследователей рус. яз : Тр. и материалы. — М., 2001. — С. 287—288.
13. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебн. пособие / И. С. Скоропанова; [Изд. 3]. — М. : Флинта : Наука, 2001. — 608 с.
14. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры: динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века / С. И. Сметанина. — СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. — 382 с.
15. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Изв. АН. Сер. лит. и языка. — 1997. — Т. 56, № 5. — С. 12—21.
16. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Изв. АН. Сер. лит. и языка. — 1998. — Т. 57, № 5. — С. 25—38.
17. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Эко У. Имя розы: Пер. с итал. — М. : Кн. палата, 1989. — С. 427—467.

УДК 811.161.2'42

Ю. О. Гарюнова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Мовні засоби вираження іронії в кінокритичних текстах

Гарюнова Ю. О. Мовні засоби вираження іронії в кінокритичних текстах. У статті розглядаються найширше використовувані засоби іронізування в кінокритичних статтях. Як досить перспективний засіб конструювання оцінних текстів іронічність експлікується шляхом висхідної та низхідної градації, за допомогою прийомів антитези, нанизування мовних засобів, паронімічної гри, а також твориться використанням графічних знаків, слів-тем, засобів інтертекстуальності. Через здатність виконувати маніпулятивну функцію іронія є невід'ємною ознакою сучасних засобів масової комунікації.

Ключові слова: *кінокритичний текст, кінокритик, реципієнт, іронія, оцінка, авторський стиль.*

Гарюнова Ю. О. Языковые средства выражения иронии в кинокритических текстах. В статье рассмотрены самые широко используемые средства иронизирования в кинокритических статьях. Как достаточно перспективное средство конструирования оценочных текстов ироничность эксплицируется путем выходящей и нисходящей градации, с помощью приёмов антитезы, нанизывания языковых средств, паронимической игры, а также создаётся посредством использования графических знаков, слов-тем, средств интертекстуальности. Возможность выполнять манипулятивную функцию сделала иронию неотъемлемой особенностью современных средств массовой коммуникации.

Ключевые слова: *кинокритический текст, кинокритик, реципиент, ирония, оценка, авторский стиль.*

Hariunova J. O. Linguistic means of expression in the cinemacritical texts. In the article the widest used means of ironisation in the cinemacritical contexts are considered. As rather perspective mean of construction valuation texts the ironisation is explicating by ascending and descending gradation, with help of antithesis reception, threading of linguistic means, paronymy game, and also is creating by using graphic means, words-themes, means of intertextuality. The ability to execute the manipulative function made the irony inalienable indication of modern facilities of mass communication.

Keywords: *cinemacritical text, film critic, recipient, irony, evalue, author style.*

Час на зламі ХХ–ХХІ століття став періодом становлення інформаційного суспільства. За таких умов засоби масової комунікації (ЗМК) отримали унікальну можливість впливати на розум і почуття людей, на їхній склад мислення, критерії оцінок, мотивації поведінки тощо. Ідеться про медіатизацію життєво-

го простору людства [2:59]. Природна людська мова, взаємодіючи зі значною кількістю різноманітних немовних чинників, реалізується як особливий мовний код [1:24]. Проте мова мас-медіа є не лише репрезентантом глобальних змін у житті носіїв національної мови, а й часто одним із рушіїв цих змін.

Ідеться про використання мовних засобів із прагматичною метою. Досить показовими в цьому плані є кінокритичні статті, а саме оцінні структури в цих текстах. Оцінне значення експлікується за допомогою різноманітних мовних засобів. Цікавим предметом дослідження є мовні засоби іронізування. Матеріали для роботи добиралися із тижневиків «Новинар», «Пані», «Український тиждень», «Країна», «Главред», журналів «TELECITY», «ШО», «Молоко».

Кіноанонс як своєрідна реклама рекомендованих для перегляду фільмів поступово займає все більше місця у спеціалізованих періодичних виданнях, тижневиках тощо. І це цілком закономірно, оскільки кінофільм як продукт певної творчої діяльності вийшов далеко за межі своєї традиційної форми збуту і став предметом широкого попиту систем комунікації, що мають інформативно-рекламний потенціал [5:2]. Проблематика кіноанонсу – одна зі складових проблем кінотексту, а відповідно, дискурсу і тексту в цілому, що не раз розглядалася як лінгвістами, так і представниками інших наук. Окремі компоненти німецькомовних кіноанонсів досліджували М. Ворошилова, О. Голованова, Ю. Колодна, В. Самбуєва. У російській славистиці О. Токмаков використав кінокритичні тексти як матеріал для роботи «Метонимия как средство прагматического воздействия: на материале французской кинокритики». Комплексний аналіз кінокритичних текстів здійснив А. Панченко в дослідженні «Лінгвістичні параметри кіноанонсу». Мета цієї роботи полягала у виявленні специфіки кіноанонсу як мовного твору, інтегрованої характеристики його вербальних складових як засобів дії на адресата та описі основних видів російськомовних кіноанонсів шляхом розгляду їх структурного, семантичного, граматичного і функціонального аспектів [5:2]. Автор простежив еволюцію теоретичних поглядів на поняття кінотексту та кіноанонсу, визначив жанрову приналежність кіноанонсу, розглянув лінгвістичні прийоми побудови досліджуваних текстів і обґрунтував їхню класифікацію. Науковець дає визначення поняття «кіноанонс». На його думку, це самостійний мовний твір, який містить у собі фрагментарну (часто з елементами інтриги) інформацію про запропонований до показу фільм, оформлений композиційно і синтаксично, і який має прагматичну установку на залучення уваги потенційного глядача до кінофільму, що анонсується. У лінгвістичному плані кіноанонс

належить до системи стислих текстів, має ряд параметрів реклами, анотації, реферату і може бути кваліфікований як особливий жанр мовної творчості [5:3].

Наше дослідження є актуальним для української лінгвістики, адже до цього часу українськомовні кінокритичні статті не ставали об'єктом наукових студій. Розглянуті вище філологічні доробки інших учених стосувалися текстів кіноанонсів, відібраних із періодичних видань, текстових супроводжень до відеокaset і компакт-дисків. Ми ж звертаємося до аналізу кінокритичних статей. Це поняття є ширшим за поняття кіноанонсу і включає його в себе. Кінокритичні тексти можуть бути частиною будь-якої іншої статті. Головна їх особливість – експлікація оцінного значення. У такий спосіб передається ставлення автора текстового фрагмента до обговорюваного кінопродукту. Для подібних текстів характерна наявність прагматичних настанов. Так відбувається вплив на ціннісні орієнтири реципієнтів та маніпулювання цільовою аудиторією. Широко використовуються з такою метою у досліджуваних текстах засоби іронізування.

Іронія віддавна є предметом дослідження й опису учених та мислителів. Перші спроби пояснити іронію знаходимо ще в античних авторів: Платона, Аристотеля, Цицерона та інших. Сократ розумів іронію як відгомін мудрості безсмертних богів, що ніколи не сприймають життя всерйоз, акт свободи особистості [3:330]. Розтлумачення змісту поняття «іронія» у певні історичні періоди було пов'язане із різним світовідчуттям. В античності провідного значення набула трагічна іронія, у добу Відродження – насмішкувата, у романтиків та їх послідовників – песимістична та нігілістична [7:37].

Формально-логічну специфіку іронії описав О. Лосев: «Іронія, на відміну від обману, не просто приховує істину, але й виражає її, тільки особливим інакомовним чином. Іронія виникає тоді, коли я, бажаючи сказати «ні», кажу «так», і водночас це «так» я кажу лише для вираження і виявлення мого щирого «ні». Моє «ні» не залишається самостійним фактом, але воно залежить від вираженого «так», потребує його, стверджує себе в ньому і без нього не має жодного значення» [3:330].

Із розвитком нових наукових дисциплін, виникненням нових підходів у літературознавстві, мовознавстві, філософії, культурології до проблем пізнання дійсності та осмис-

лення місця людини в ній наприкінці XIX та у XX столітті увага до вивчення іронії та причин її використання значно зросла. Так, Н. Непийвода вважає іронічність «ознакою часу», що наприкінці XX століття проникла в усі сфери суспільного життя, але серед її причин насамперед називає інформаційний вибух, з одного боку, і обмежену здатність людини переробити величезний потік інформації – з другого [4:137].

На сьогодні із проблем іронічного комізму маємо солідну теоретичну базу філософсько-культурологічних (М. Бахтін, Ю. Боров, Б. Дземідок, Р. Семків, А. Щербина, В. Пігулевський, Л. Мирська, Р. Рорті, В. Янкелевич тощо) та лінгвістичних (Т. Андрієнко, К. Гулий, І. Білодід, Ю. Лотман, Д. Шмельов, С. Походня, Г. Приходько, О. Тараненко, О. Шонь, В. Санников тощо) студій. Узагальнюючи різні підходи до іронії як філософсько-естетичного та лінгвістичного феномена, О. Калита дає таку дефініцію поняття: «Це форма комізму, яка виражається в емоційно-оцінному естетичному суб'єктивованому ставленні до дійсності, характеризується багатоплановою структурою вираження, за відносної рівноправності цих планів, амбівалентності, здатності до двонаправленості й специфічності емоційного переживання... Вона виступає опозиційною категорією до піднесеного й модифікації патетичного. Патетика пов'язана з маніфестуванням упевненості, переконаності у своїй правоті, з претензіями на репрезентацію вищих соціальних і навіть божественних сил, присвоєнням імперативно-примусових функцій. У боротьбі з нею іронія набула антиінформативної функції» [2:69]. Дослідженням іронії у сфері когнітивної лінгвістики цікавиться Г. Яновська [8], способи реалізації іронії у структурі речення розглянула Ю. Пацаранюк [6]. Проблему функціонування демінутивів з іронічним позитивним і негативнооцінним забарвленням у різних стилях мови висвітлено у працях Л. Дідківської, Л. Родніної, Т. Космеди, зокрема у газетних текстах емотивно-оцінні демінутиви як засіб вираження іронії дослідила О. Федоренко [7].

Дослідження мовних засобів вираження іронії в кінокритичних текстах до цього часу не ставало предметом наукових студій, що підкреслює актуальність нашої роботи.

Використання засобів іронії в кінокритичних статтях може мотивуватися тим, що автори статей намагаються дотримуватися певних профе-

сійних норм етики. Іронія стає мовним інструментом для творення одночасно коректного і правдивого тексту. Іронічність може ставати особливістю індивідуального стилю автора.

Кожний фестиваль гарний для глядача тим, що є зібраними вершками усього кінопроцесу. Звісно, вершками на думку відбіркової комісії. Селекція полегшує глядачу життя. Проте професіонала ставить перед фактом вже зробленого за нього вибору. А це нагадує чи то цензуру, чи то пак пластичну операцію – справжнього обличчя кіно не побачиш, всі зморшки, всі деформації старанно видалені. Івано-франківський фестиваль вдався до радикального і явно новаторського кроку – показати все, що прислали на фестиваль. Тому 65 фільмів хронометражем до 10 хвилин утворили найбільшу і найпарадоксальнішу суміш, яку організатори і не намагалися розділити і якось підсолити... [ШО. – 2008. – № 11].

Автор прямо висловлює негативну оцінку кінофестивалю, використовуючи суцільну іронічність як основну ознаку власного стилю. Іронічну функцію виконує порівняння цензури із пластичною операцією, а добірки фільмів із парадоксальною та непідсоложеною стравою. Тотальна іронічність авторського стилю є засобом індивідуалізації. У такий спосіб кінокритик доводить свою винятковість.

Одним із прийомів конструювання кінокритичного тексту є висхідна градація іронічності.

Сміх над трьома придурками покликаний, очевидно, звільнити публіку від власних комплексів. Самі ж підлітки сміються над великим бюстом, напиваються, блюють, потрапляють у незручні ситуації. Якщо вам це близько – ідіть і дивіться [Новинар. – 2007. – № 6].

Відзначаємо прийом діалогічного викладу думок автора, тобто уявного, ілюзорного діалогу із потенційним глядачем. Автор не сприймає критикований фільм позитивно, що і намагається висловити за допомогою іронії. Чітко проглядається намагання нав'язати особисту думку про стрічку, скорегувати чи навіть змінити смаки реципієнтів.

Іронічна стрічка Немеску – про конфлікт культур: потяг з американськими військовими став заручником румунських бюрократів. Місцеві жителі висловлюють американцям «Fuck Bill Clinton!», потім випивають з ними чарчину, молоді румунки кохаються з американськими солдатами... [Новинар. – 2007. – № 9].

У цьому прикладі ми також простежуємо градацію іронічності. Іронія створюється засобом цитати, що, напевне, передає дещо гіпертрофовано позицію дійових осіб. Засобом іронізування є і зменшено-пестлива форма іменника *солдатики*. Ефект посилюється шляхом прямої констатації іронічності стрічки.

Ще одним прийомом творення оцінного значення є антитетичне сполучення в межах складного синтаксичного цілого речень, які фіксують різнополюсні оцінки. Саме на основі цього контрасту і виникає іронічність.

Раніше у фільмі треба було розібратися, хто принц, а хто бідняк. Сьогодні ж вважається, що найкумедніше – дізнатися, хто гомосексуал, а хто лише вдає з себе такого [Новинар. – 2007. – № 6].

Автор досягає зниженості інтелектуального змісту фільму, констатує це через контраст. Зниженість оцінки інтенсифікується номеном *найкумедніше* у поєднанні з лексемою *гомосексуал*.

Селеві потоки румунського «мила» насуваються на глядачів «1+1» з шаленою силою. Цілих двісті серій! І ніякої тобі візуальної втіхи! Усього цього мила вам вистачить аж на рік! [TELECITY. – 2007. – № 3].

Іронічність тексту створюється шляхом нанизування різних мовних засобів. Лексема *мила* має негативну конотованість, що посилюється словосполученням *селеві потоки*. Інтенсифікує зниженість констатація кількості серій та часового проміжку, прогнозованого для їхньої трансляції. До того ж автор прямо висловлює негативну сенсорну та естетичну оцінку серіалу. Показовим є використання графічних засобів – знаків оклику. У такий спосіб виражена оцінка інтенсифікується. Всі згадані засоби використані з метою вплинути на опонента, налаштувати його на негативне сприйняття кінопродукту, тобто виконують персуазивну функцію.

Графічним засобом, що активно використовується з метою іронізування, є лапки.

У фільмі багато гламуру і пафосу, «зірок» та світських левів. Інакше кажучи, тих, хто щодня цей «глянець» створює. Усе це «братерство» столичного шику і шоку (багатьох артистів ви побачите у досить несподіваних ампуа) Кончаловський оздобить іронічною кінообгорткою [TELECITY. – 2008. – № 10].

Носіями зниженої естетичної оцінки є номени *гламур*, *пафос*, *шик*. Автор вдається

до використання лапок як засобу творення іронічності: «*братерство*», «*глянець*», «*зірки*». Спостерігаємо використання іронічної паронімічної гри «*шик-шок*». Засобом творення оцінного значення є метафори «*зірки*» та *світські леви*. Всі названі засоби підпорядковуються такому собі слову-темі – *глянець*. Лексема негативно конотована. Проте знакового смислу набуває ім'я *В. Кончаловського*, що стає маркером високої якості фільму.

Іронізуючи, автори кінокритичних статей вдаються до використання засобів інтертекстуальності.

Жорстоке покарання впаде на людство, якщо воно не припинить займатись самознищенням (налякали їжака..., ще й вкотре!). Земляни винаходять речі, які шкодять Всесвіту. Адже думати, що наші діяння лише нам боком полізуть, уже не модно. Посланці Всесвіту вирішують звільнити планету Земля від нещасних імбіцилів – тобто від людей. Але у нас є Кіану Рівз, він же Нео, він же екзорцист Константин, який врятує і Землю, і Всесвіт, і стрічку разом, бо краси у широкому смислі вам не побачити... [ШО. – 2008. – № 12].

Створюючи іронічний текст, автор статті використовує трансформований фразеологізм. Описуваний сюжет стрічки має відсилання до інших фільмів, тобто є банальним, шаблонним, що підкреслює і сам автор. Імена *Кіану Рівз*, *Нео*, *Константин* є прецедентними. Реципієнт має опиратися на фонові знання, щоб правильно розтлумачити функцію головного героя стрічки. Загалом же оцінка стрічки є негативною, що фіксує останнє речення.

Автори кінокритичних статей, іронізуючи, можуть вдаватися до експлікації образу уявного глядача. У такий спосіб виникає відчуття віртуальної комунікативної ситуації. Цей прийом є засобом розмежування ціннісних пріоритетів на прийнятні і неприйнятні, «свої» і «чужі».

Що французам дивина, те для нас норма життя. Сюжет про дівчину, яка живе за рахунок заможних чоловіків. Для українців стрічка цікава хіба що красивою картинкою і комедією ситуації. Прихильників великих очей Одрі Тоту картина, звісно, порадує [Новинар. – 2007. – № 9].

Автор наголошує на банальності кінострічки, примітивності сюжету. При цьому він трансформує відомий фразеологізм, тобто до засобу інтертекстуальності. Кінокритик таким чином іронізує. Іронія стає засобом розмежування ес-

тетичних пріоритетів на «свої» і «чужі», тобто неприйнятні, яскраво виділяється культурна опозиція двох соціальних груп – українців і французів. Так конструюється негативна оцінка стрічки. Але ця негативна оцінка частково нейтралізується шляхом використання імені *Одрі Тоту*, адже для її прихильників фільм буде цікавим. Засобом репрезентації особистих культурних пріоритетів є опозиція двох груп глядачів. Тобто кінокритик вдається до експлікації цих узагальнених уявних образів для того, щоб висловити негативну оцінку стрічки.

Ми розглянули широко використовувані засоби іронізування в кінокритичних текстах. Це тотальна іронічність авторського стилю, градація іронічності, використання прийомів антитези, нанизування мовних засобів, паронімічної гри. Іронічність може створюватись через використання графічних знаків, слова-теми, засобів інтертекстуальності. Особливим засобом є експлікація образів потенційних глядачів та розмежування ціннісних пріоритетів на «свої» і «чужі». Отже, іронізування є досить перспективним засобом конс-

труювання оцінних текстів. Адже, окрім невимушеності стилю, легкості сприймання, надає тексту рис авторської індивідуальності та винятковості. Іронія допомагає тримати професійну етику та субординацію. Іронічний текст є своєрідним мовним кодом, для розуміння якого потрібно спиратися на солідну базу фонових знань. У такий спосіб відбувається просіювання кола потенційних глядачів. Оперуючи широким колом мовних засобів експлікації, іронія активно функціонує на різних мовних рівнях. Здатність виконувати маніпулятивну функцію зумовила широке використання іронічних засобів у мас-медійних текстах, а іронію зробила невід'ємною ознакою сучасних ЗМК. Дослідження механізмів її експлікації дає змогу простежити зв'язок між мовною одиницею та свідомістю реципієнта, глибше проаналізувати регулювання ціннісних настанов адресата в комунікативній ситуації. Такі наукові студії є актуальним як у контексті розроблення проблем аксіологічної прагмасемантики, так і проблем сучасних медіа-комунікацій взагалі.

Література

1. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної генології : [навч. посіб.] / Ф. С. Бацевич. — К. : «Академія», 2006. — 248 с.
2. Калита О. М. Лінгвістична сутність іронії та семантичні механізми формування іронічного смислу / Оксана Калита // Українська мова. — 2006. — № 2. — С. 67—74.
3. Кудрявцева Л. О. Сучасні аспекти дослідження мас-медійного дискурсу: експресія — вплив — маніпуляція / Л. О. Кудрявцева, Л. П. Дядечко, О. М. Дорофєєва, І. О. Філатенко, Г. А. Черненко // Мовознавство. — 2005. — № 1. — С. 58—67.
4. Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. — М. : Высшая школа, 1965. — 425 с.
5. Непийвода Н. Ф. Стилiстичний аспект масової комунікації / Н. Ф. Непийвода // Наукові записки Інституту журналістики. — Том V. — Факультет соціології та психології. — К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2004. — С. 133—140.
6. Панченко С. А. Лінгвістичні параметри кіноанонсу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / С. А. Панченко. — Дніпропетровськ, 2008. — 20, [1] с.
7. Пацаранюк Ю. М. Способи реалізації іронії у структурі речення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Ю. М. Пацаранюк. — Чернівці, 2006. — 20 с.
8. Струць Р. Різновиди іронії / Р. Струць // Наукові записки національного університету «Києво-Могилянська академія». — Т. 4. — Філологія. — К., 1998. — С. 37—42.
9. Федоренко О. Емотивно-оцінні демінутиви як засіб вираження іронії у газетних текстах [Електронний ресурс] / О. Федоренко. — Режим доступу : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2044>.
10. Яновська Г. В. Фреймова репрезентація іронії в пресі (на матеріалах української, російської, польської та англomовної преси) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / Г. В. Яновська. — Донецьк, 2006. — 20 с.

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2 Багрянний 1/7.08

Т. М. Демкова

Харківський національний автомобільно-дорожній університет

Ідеологічні конотації суспільно-політичної лексики в публіцистиці Івана Багряного

Демкова Т. М. Ідеологічні конотації суспільно-політичної лексики в публіцистиці Івана Багряного. У статті зроблено аналіз основних механізмів виникнення ідеологічної конотації в публіцистичних творах Івана Багряного, визначено текстотвірні функції та досліджено шари суспільно-політичної лексики, що знають відповідних семантичних перетворень. Наголошено, що зміни в структурі семантики суспільно-політичних термінів підпорядковуються прагненням автора сформулювати в читача нові ідеологічні уявлення про радянський устрій.

Ключові слова: публіцистика, суспільно-політична лексика, конотація, ідеологічна конотація, ідеологізація, переідеологізація, реідеологізація, деідеологізація.

Демкова Т. Н. Идеологические коннотации общественно-политической лексики в публицистике Ивана Багряного. В статье сделан анализ основных механизмов образования идеологической коннотации в публицистических произведениях Ивана Багряного, определены текстообразующие функции, а также исследованы шары общественно-политической лексики, которые претерпевают соответствующие семантические переобразования. Отмечено, что все изменения в структуре семантики общественно-политических терминов подчиняются желанию автора сформировать у читателя новые идеологические представления о советском строе.

Ключевые слова: публицистика, общественно-политическая лексика, коннотация, идеологическая коннотация, идеологизация, переидеологизация, реидеологизация, деидеологизация.

Demkova T. Ideological connotation of socio-political vocabulary in Ivan Bahriany & apos's essays. Main mechanisms of the formation of ideological connotation in political essays by Ivan Bahriany were analysed in the article. Also their text creating functions were defined and stylistic layers of socio-political vocabulary undergoing estimative connotation were studied. It is highlighted that all the processes are aimed to the communication target manifesting the author & apos's point of view.

Key words: political essays, socio-political vocabulary, connotation, ideological connotation, ideologizing, pereideologizing, reideologizing, deideologizing.

У кінці ХХ – на початку ХХІ століття лексико-фразеологічний склад української літературної мови зазнає різноманітних змін, що, зокрема, знаходять своє відображення в семантичних трансформаціях номінацій, розширенні, збагаченні різних тематичних груп лексики, у тому числі й суспільно-політичної. Ця лексика найтіснішим чином пов'язана із змістом світоглядних, ідеологічних, політичних орієнтирів, суспільних цінностей та ідеалів, зміна яких приводить до помітних зрушень в структурі та семантиці відповідних назв (А. Бурячок, І. Протченко, Т. Крючкова, Ю. Бельчиков, Т. Клімушенко, А. Белая, Т. Савченко, І. Халявко, О. Аксьонова).

Важливі процеси розвитку суспільно-політичної лексики знаходять своє вираження в публіцистичному дискурсі. Особливе місце

в ньому займає публіцистична творчість Івана Багряного. Науковці неодноразово зверталися до її вивчення. На сьогодні з'ясовано широке коло питань, що стосується мовностилістичних, прагмалінгвістичних складників публіцистичних творів Івана Багряного, висвітлено специфіку використання в них суспільно-політичної лексики, схарактеризовано особливості ідеологічних настанов автора та їх мовне вираження (М. Братусь [3], М. Балаклицький [2], О. Ярова [7], О. Клещова [5]).

Сенсовітвірними домінантами мовної картини світу публіцистики Івана Багряного є словообрази, що виникають внаслідок процесів аксіологізації суспільно-політичної лексики й набуття нею нової ідеологічної конотації. Процеси, пов'язані із трансформацією суспільно-політичної лексики, потребують

свого подальшого всебічного й системного осмислення. У цьому зв'язку актуальним видається з'ясувати особливості виникнення ідеологічної конотації у спеціальних номінаціях означеного шару лексики, визначити їх текстотвірні функції, дослідити шари суспільно-політичної лексики, які зазнають оцінних перетворень.

Об'єктом дослідження є мова публіцистичних творів Івана Багряного. Предмет аналізу – конотативні трансформації суспільно-політичної лексики в публіцистичних творах письменника. До розгляду залучено понад 200 суспільно-політичних термінів, ідеологічні конотації яких демонструють понад 750 контекстів.

Ідеологічні конотації суспільно-політичної лексики, за спостереженнями дослідників, в публіцистичному дискурсі виявляються в процесах її ідеологізації, реідеологізації, деідеологізації, переідеологізації [6]. Кожен із цих процесів відбиває різні сторони функціонально-семантичних перетворень спеціальних номінацій. «Ідеологізація – це процес набуття конотативною семантикою ідеологічно нейтральної номінативної одиниці ідеологічної асоціативної або асоціативно-образної семантичної ознаки в певному ідеологічному узусі, що зумовлює зміну нейтральної ідеологічної оцінки на позитивну чи негативну» [6:8]. «Реідеологізація – це відновлення ідеологічної семантичної ознаки слів, що супроводжується зміною полюса ідеологічної емотивності в конотативному макрокомпоненті їхнього значення» [4:10]. «Деідеологізація – це процес редукування в ІЗНО ідеологічної асоціативної семантичної ознаки внаслідок руйнування класової опозиції “наше” – “не наше” й зміни позитивної чи негативної ідеологічної оцінки на нейтральну» [6:11]. «Переідеологізація як зміна асоціативної ознаки та полюса ідеологічної емотивності на протилежний відбувається внаслідок руйнування стереотипів радянської комунікації через регулярну актуалізацію в тексті фонових знань» [6:12].

Якщо розглядати всі означені явища з точки зору втілення в них мовленнєвої стратегії автора, спрямованої на досягнення певної комунікативної мети, виявляється, що ідеологічні конотації суспільно-політичної лексики в публіцистичному дискурсі виразно маніфестують його ціннісні настанови та світоглядні позиції.

Під позицією автора-публіциста дослідники розуміють «соціально-оцінне ставлення

до фактів, явищ, подій. У лінгвістичному плані вона виражається в підпорядкуванні всіх мовних засобів основній комунікативній настанові, в їхній, спільній з композиційними прийомами, цілеспрямованому використанні для посилення впливу тексту на читача» [4:58, 59].

Конститутивною ознакою публіцистичного стилю Івана Багряного є творення ідеологічних оцінок шляхом заміни одного поняття, вираженого нейтральним словом або словом із позитивною оцінкою, на інше поняття, яке відзначається безумовною негативною оцінністю. Мовлячи інакше, ідеологічна конотація виникає на основі прийому субституції. Як характерні приклади можна навести субституції типу: *лад* → *режим*; *державна* → *імперія*; *державна* → *концтабір*. Звернімо увагу на продуктивність їх використання в публіцистиці Івана Багряного: «Причому підкреслюю, що я робітник (пролетар), цебто представник «панівного» в СРСР класу, іменем якого Сталін і його партія здійснюють т.зв. «*пролетарську диктатуру*»» [1:30]. «Це було на світанку мого життя і на початку існування УРСР, цебто України, підгорненої *під радянський режим*, колонізованої червоним московським імперіалізмом» [1:31]. «І, нарешті, по-третє – щоб довго не морочити голови, даємо на розсуд кожному подумати й відповісти, як назвати такий лад, який би: а) – виключав реставрацію експлуататорської системи часів панування всяких Ельворті, Кенігів, Бродських тощо на Україні, б) – виключав би повернення панування чужого (і свого) поміщництва на українській землі, і в) – так само виключав *тоталітарний комуністичний цей й окупаційний режим* з усіма його колгоспними й радгоспними каторгами» [1:84, 85]. «Висловлюючись фігурально, це великий *концентраційний табір* багатьох націй, зібраних під жорстокою рукою Кремля» [1:210]. «Як і кожен «путній» концентраційний табір, цей світ утримується вкупі силою фізичного й морального терору органів влади російської *більшовицької імперії*» [1:210].

Іншим важливим засобом творення ідеологічної конотації є прийом іронії, до якого вдається автор. Аксіологічної трансформації зазнають номінації, що відображають визначальні для системи соціалізму поняття. Зокрема, *демократія* та похідні від нього – *демократичний*, *демократ*. При цьому в публіцистичних текстах Івана Багряного спостерігаємо часте використання лапок, що обрам-

люють слово «*демократія*», «*демократичний*», «*демократ*» і виконують функцію формального покажчика поняттєвої та оцінної трансформації відповідних номенів: «Це розуміє навіть Сталін, намагаючись обдурити всі ті народи своєю т. зв. «найдемократичнішою конституцією» [1:196]. «Плащик «демократії» й «соціалізму», яким прикривається найпоступовіша частина російської еміграції, виявляється занадто слабкий, щоб прикрити первородний гріх цих людей» [1:199]. «Всі вони в цілому, навіть ті, що пробують впливати на поверхню з небуття порядком гальванізації, впорскування «демократичних» заштриків, – надаються лише для того, щоб з їхніх ліпших кадрів формувати нові і єдино доцільні політичні формації високого рівня, яких досі не було, зливши їх з передовими силами, про які говорилося, в політичну партію всеукраїнського типу» [1:24]. «Але я є сином українського пролетаря, а, крім того, мати моя селянського походження – дочка селянина Івана Кривуші з села Куземен на Полтавщині – ось це є нещастя цілого мого життя в «найдемократичнішому» ССРСР» [1:30]. «Чи справді лише «організовані носії націоналізму» є вірними і єдино ідейними та чесними синами українського народу та мучениками за його національну справу все інше, в тому числі і сам народ, – є «смердами», «провансальцями», «кон'юнктуристами», «переляканими демократами», «марксистами», «матеріалістами», «більшовиками» і т.д.» [1:81]. «Ми за всіх демократів, що борються за здійснення постулатів справжньої демократії, і ми проти всіх «демократів» у лапках, що так чи так ідуть на повідку прославленої «демократії Сталіна»» [1:147]. «Вони, власне, й становлять суть, що ми її вкладаємо в поняття «революційна демократія»» [1:156]. «Безповоротно тому, що «федераціями», «справжніми демократіями» в рамках російської традиційної тюрми можна обдурити лише раз» [1:190].

Як відомо, ключовими складниками мовної картини світу тоталітарного суспільства 20–50-х років минулого століття є назви партійних вождів, керівників держави та уряду. Широкий шар антропонімікону, який вживається в мові радянської публіцистики з позитивними конотаціями, своєрідно організовується навколо номінацій на позначення Йосифа Сталіна. Очевидно, ідеологічна значущість означеного шару лексики, важлива його роль у вираженні певних світоглядних

ідей, зумовила продуктивне використання публіцистом окремих номенів, які в ідеологізованих контекстах авторського викладу знають безумовних семантичних перетворень, набувають протилежних семантичних характеристик. Автор неодноразово звертається до перифраз на позначення Сталіна. «Ми того суду не боїмося, але він його боїться – «сонцюподібний», «батько народів», «наймудріший з мудрих», «найдемократичніший з демократичних» боїться такого суду, бо то був би суд над ним і над цілим більшовизмом, то був би небувалий і найцікавіший скандал в історії» [1:31]. «Треба було піти на поступки революційним настроям народу, його прагненням, треба було подати надію, запевнити принаймні, що ті прагнення будуть здійснені «великим батьком»» [1:9]. «Вождь і партія» прирекли їх на це» [1:178]. «Вони збагнули це як намір провести велику ідейно-політичну диверсію там, де «хазяїнові» менше всього бажано» [1:161]. «І от тут хочу я разом з читачами запитати в цього «неістового Віссаріона» й у редакції «Свободи»: хто ж це в 1920 році евакуйовувався англійськими пароплавами з Феодосії в Криму?» [1:170].

І знову звернімо увагу на відзначену вище особливість, що полягає у використанні лапок в авторському тексті. Узагалі лапки виконують функцію не тільки вказівки на авторську оцінку, а й означають чуже слово в авторському контексті, яке можна вважати інтертекстом. Оформлена відповідним чином інтертекстуальність публіцистичного тексту Івана Багряного є виявом напруженого діалогу. У цьому діалозі чужа точка зору завжди набуває авторських оцінок, однозначно негативних. Наведемо приклади: «Сюди входять всі оті більші й менші блазні, що їздять і викаблучуються по таборах та хваляться, як неабиякою чеснотою, своїм принциповим ренегатством — зламанням присяги УНР; сюди входять і оті недоріки, що добровільно холуйствували перед Сталіним, «творячи» провокаційні писання про «щасливе» життя українських робітників, лізучи ударно в орденоснці, а потім, навіть не червоніючи і компрометуючи ім'я українського журналіста взагалі, признаються в цьому перед світом, хвалячись тим, що от якими то вони були мерзотниками; сюди ж, до цього духовного плебейства належать ще й ті, що, не створивши ніяких вартостей, й не здібні їх створити, шкрябають перами на шпальтах газет,

шукаючи легкої слави чи, може, й виконуючи спеціальне замовлення на деструкцію українського громадсько-політичного життя» [1:152]. «Але він їх не бачив, бо йому показувано «щастливую, радостную жінку», а не діток, що жеруть траву, і не матерів, що від примари страшно голодної смерті божевільні, із витріщеними очима, стояли вже на порозі людоджерства...» [1:107].

У наведених контекстах чужі слова, що виражають відповідні поняття, акумулюють значну обсягом смисловою інформацію. Їх семантичний потенціал пов'язаний не тільки із створенням відповідної оцінки, а й відсилкою читача до чужого тексту.

Публіцистичний дискурс тоталітарного режиму відзначається особливою оцінністю. У системі світоглядних координат комуністичної свідомості він зазнає надзвичайної, виразної і потужної сакралізації. Це особлива сакралізація, оскільки вона постає на ґрунті виявлення тих уявлень про поняття, явища, які для людини комуністичної епохи мисляться як найбільш дорогі, важливі. Своєрідна нейтралізація таких понять в публіцистиці Івана Багряного здійснюється введенням у текст релігійної лексики з виразною оцінністю. У публіцистичних творах автора характерним є вирази на зразок: *політичні сектанти* [1:154]; *ортодоксальні інтернаціоналісти* [1:60]; *радянське пекло* [1:18]; *політичне кадило* [1:18]; *більшовицьке пекло* [1:350]; *ортодоксальний соціаліст* [1:141]; *соціалістична голгофа* [1:155]; *українські апостоли ненависництва й ксенофобії* [1:218].

Використання в одному контексті різних за етимологічною маркованістю лексем, що демонструють наведені вище приклади, є одним із визначальних

художніх засобів Івана Багряного. Зауважимо, що автор вдається до використання різних за особливостями стилістично забарвлення та походження номінацій, у результаті утворюються оцінно-семантичні комплекси, що містять в своєму складі ідеологічно конотативну лексику. «Чим різняться від них нація, яка перейшла через чвертьвіковий «комуністичний» вертеп і являє собою до краю спавперизований і спролетаризований народ, що прагне вирватися з тоталітарного рабства. Коротше — чим різняться суспільство, яке може постати на руїнах «комуністичної ери», від суспільств, які тієї ери взагалі не зазнали» [1:76]. «Дійсно, додамо від себе, хіба це не жах, що на сторінках газети «Свобода» захо-

дився розпинати вже давно розп'ятого Сталіним Хвильового отакий от *політичний прокурор*» [1:169]. «Якщо вона така справді революційна, то автор цих рядків перший стане під його прапори й буде йому «*революційні черевки чистити*» [1:183]. «Не зйдуться вони й з монархізмом, а тим більше з будь-яким *політичним малахіанством*» [1:75].

Комунікативні настанови автора полягають у створенні відповідної оцінки суспільно-політичних термінів, досягненні її максимального увиразнення шляхом градації, включення в систему різнопланових характеристик. Це досягається найчастіше за допомогою прийому нанизування двох або більше епітетів: *ТАКИЙ НЕСАМОВИТИЙ І ПЕРМАНЕНТНИЙ ТЕРОР В ССРСР* [1:84]; *людей безправних, стероризованих, заляканих, голодних, вбогих* [1:41]; *світ сталінського соціалкомунізму є в найменшій мірі комуністичний, а в найбільшій мірі протисталінський, протикомуністичний і протисоціалістичний в своїх внутрішніх тенденціях і прагненнях* [1:145]; *нація вона збільшовичена, змосковлена, скомунізована і т.д.* [1:3]; *український народ під советами збільшовичений, скомунізований, затейзований, змосковлений, зденационалізований* [1:16].

Як свідчить аналіз мовних особливостей публіцистики Івана Багряного, прикметним для індивідуального стилю письменника є використання фразеології, що в авторських контекстах максимально повно реалізує свій оцінний потенціал і стилістичні можливості. Як приклад, можна вести продуктивне використання автором крилатих виразів античного походження, вживаних для характеристики різних сторін радянської системи: «Але терор був і є якраз найбільшою *ахіллесовою п'ятою* більшовизму» [1:215]. «Шлях той лежить через революційне зрушення всіх духовних нашарувань попередньої епохи, через переоцінку всіх вартостей, через очищення *авгієвих стаєнь* історії» [1:102]. «Втиснено велику революційну ідейно-політичну експансію в вузьке *прокрустове ложе* соціалізму» [1:138]. «Але цим не спростуєш факту, що терор застосовано якраз і виключно проти сил антикомуністичної, а надто проти антиімперіалістичної революції, можливість якої завжди висить як *дамоклів меч* над сталінською антинародною системою» [1:222].

Проведений аналіз дозволяє зробити такі висновки. У публіцистиці Івана Багряного суспільно-політична лексика, що позначає різні

сторони радянської дійсності, набуває характерної оцінної семантики. Змістові трансформації суспільно-політичної лексики досягаються шляхом використання різних мовних засобів. Переосмислення зазнають назви, що виражають стрижневі поняття та ідеї комуні-

стичної ідеології. Ідеологічна конотація суспільно-політичної термінології в публіцистичних творах Івана Багряного зумовлює появу нових оцінок та смислових відтінків, невласливих їй у лексико-семантичній системі мови тоталітарного суспільства.

Література

1. Багрянний І. Публіцистика : Доповіді, статті, рефлексії, есе / Іван Багрянний ; [упор. О. Коновал]. — К. : Смолоскип, 2006. — 856 с.
2. Балаклицький М. А. «Нова релігійність» як конструктор художньої творчості Івана Багряного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. н. : спец. 10.01.01 / М. А. Балаклицький. — К., 2003. — 19 с.
3. Братусь М. Ф. Структура, семантика і стилістичні функції епітета в художній прозі Івана Багряного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. н. : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Марія Феліксівна Братусь. — К., 2002. — 16 с.
4. Кайда Л. Г. Позиция автора в публицистике. Стилистическая концепция / Людмила Григорьевна Кайда // Язык современной публицистики : [сб. статей ; сост. Г. Я. Солганик]. — М. : Флинта : Наука, 2007. — 232 с.
5. Клещова О. Є. Мова публіцистики Івана Багряного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. н. : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Оксана Євстахіївна Клещова. — К., 2003. — 20 с.
6. Мінчак Г. Б. Конотативна семантика сучасних ідеологічно забарвлених номінативних одиниць (на матеріалі преси 90-х років ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. н. : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Галина Богданівна Мінчак. — К., 2003. — 21 с.
7. Ярова А. Г. Дієслівна синоніміка в прозових творах Івана Багряного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. н. : спец. 10.02.01 «Українська мова» / А. Г. Ярова. — К., 2002. — 19 с.

УДК 81'367:81'371

Л. М. Близнюк

Українська державна академія залізничного транспорту, м. Харків

Семантико-комунікативна та естетична функції поетичного синтаксису

Близнюк Л. М. Семантико-комунікативна та естетична функції поетичного синтаксису. Стаття досліджує феномен граматичної та семантико-синтаксичної структури текстів поетичних творів, основні принципи структурного аналізу таких текстів. Виявлено специфіку співвідношення естетичної настанови в структурі поетичних текстів із особливостями синтаксичної будови та семантичної форми. З'ясовано, що у мові поетичних текстів знаходить своє рельєфне відображення не тільки естетична, а й семантико-комунікативна функція, яка володіє власними особливими рисами і знаходиться у той же час у постійній взаємодії з різними відтвореннями і процесами мовної системи.

Ключові слова: *варіанти суб'єктності, мовленнєвий рівень, семантико-комунікативна функція, семантичні варіанти суб'єктності, художня форма тексту, експресивна функція.*

Близнюк Л. М. Семантико-коммуникативная и эстетическая функции поэтического синтаксиса. Статья исследует феномен грамматической и семантико-синтаксической структуры текстов поэтических произведений, основные принципы структурного анализа таких текстов. Определена специфика соотношения эстетической установки в структуре поэтических текстов с особенностями синтаксического строения и семантической формы. В статье выяснено, что в поэтических текстах находит своё рельефное отображение не только эстетическая, но и семантико-коммуникативная функция, которая наделена своими особенными чертами, и в то же время находится в постоянном взаимодействии с различными отображениями и процессами языковой системы.

Ключевые слова: *варианты субъектности, речевой уровень, семантико-коммуникативная функция, семантические варианты субъектности, художественная форма текста, экспрессивная функция.*

Bliznyuk L. M. Subject communicative and aesthetic functions of poetical syntactic. This article study phenomenon grammatical and subject-syntactic structure of poetical texts, main principles structure analysis of this texts/ Exposed specific of correlation aesthetic in structure of poetical texts with peculiarity syntactic structure and semantic form. In this article was elucidated, that poetical texts have it own raised reflection not own estetical, but and semantico-communicated function, which have itself own characters, and situated in constantly interaction with many reflections and processes of language system.

Key words: *version of subjecting, speech level, semantical-communicative function, semantical version of subjecting, art form of text, expressive function.*

Наукове дослідження синтаксису мови художніх текстів є, безперечно, багатоаспектним явищем, яке може розглядати проблему суб'єктності різноманітно: як з огляду лінгвістичного ракурсу, так і з огляду літературознавчого. Мова художньої літератури, зокрема поетичної, входить до загальної, досить розгалуженої мовної системи, як надзвичайно важлива її частина. Тому це явище цілком справедливо можна вважати таким, що наділене власними особливими рисами і знаходиться у той же час у постійній взаємодії з різними відтвореннями і процесами мовної системи. Це досить яскраво підтверджується в процесі дослідження семантико-синтаксичної специфіки будь-якого речення в художньому тексті, отже, є актуальним і наведено в статті.

Доцільність дослідження текстів саме поетичного мовлення виявляється, на нашу думку, в тому, що категорична вимога мови художньої літератури повинна обов'язково відрізнятися від мови «повсякденної», зображення дійсності з художньою метою – від мети інформаційної. У цьому, за твердженнями багатьох лінгвістів, визначається необхідність самої поезії [8:116]. Мова художніх творів, зокрема творів поетичного стилю, здійснює переважно експресивну функцію і передає почуття художньої форми. Якщо б існування поезії не було безсумнівно встановленим фактом, можна було б із достатньою впевненістю довести, що її не може бути. Вихідний парадокс поезії полягає в тому, що, як відомо, кожна природна мова підпорядковується правилам невпорядкованого сполучення елементів, які її складають. На їх сполучуваність покладаються певні обмеження, які й складають правила цієї мови. Без подібних обмежень мова не може служити комунікаційним цілям. Однак одночасно зростання обмежень, які накладаються на мову, як відомо, супроводжується зниженням її інформативності. А це означає, що поетичний текст підпорядковується всім правилам вживаної мови, однак на нього накладаються но-

ві, додаткові по відношенню до мови, обмеження: вимога дотримуватися певних метроритмічних норм, організованості на фонологічному, римовому, лексичному та ідейнокомпозиційному рівнях [8:117]. Необхідно також звернути увагу й на семантико-синтаксичну будову вірша, яка у певній композиційній віршовій формі спирається на різноманіття семантичних варіантів суб'єктності. Звичайно, усе це робить поетичний текст, так би мовити, більш «залежним», ніж звичайне розмовне мовлення, оскільки в ньому ми бачимо, що будь-які елементи мовленнєвого рівня можуть бути значущими, а будь-які елементи, які є в мові формальними, можуть набувати в поезії семантичного характеру [8:117].

Цікаву концепцію поетичної мови можна знайти в працях М. Бахтіна, який стверджував, що лише в поезії мова розкриває всі свої можливості, оскільки тут для неї існують максимальні вимоги: «... поезія немов віджимає всі соки з мови, і мова перевищує тут саму себе» [2:35]. Пізніше ідеї М. М. Бахтіна про мову поезії знайшли своє відображення у працях В. Кожінова, який наполягав на тому, що форма мистецтва слова – не мовлення, а плід її художнього перетворення, тобто, принципово, якісно інший феномен [4:67].

Однак у мові поетичних текстів знаходить своє рельєфне відображення не тільки естетична, а й семантико-комунікативна функція, що є, на наш погляд дуже важливим і цікавим. У той час, коли деякі літературознавці, стилісти та естетики останніх 20–30-тих років часом забували про комунікативну функцію мови поезії, а лінгвісти та дослідники семантичного синтаксису ігнорували естетичну функцію поетичних творів, обмежуючись їх розглядом з позицій суто лінгвістичної точки зору, виникла проблема несумісності цих наукових положень. Інакше кажучи, такий неоднозначний підхід до поетичного тексту при збереженні традиційної схеми стилів мовлення не дозволив просунути наперед при вирішенні проблеми місця і специфіки худо-

жньої мови в ракурсі семантико-синтаксичного аналізу речень цього надзвичайно різнобарвного стилю мовлення.

Те, що у текстах художнього стилю, зокрема стилю поетичних творів, так чи інакше розкривається естетична функція мови й мовлення – це, безумовно, у наш час не зустрічає заперечень з боку більшості лінгвістів і синтаксистів. Текстова й синтаксична організація поетичних творів, на нашу думку, концентрує ставлення митця до повідомлюваного за допомогою складних поетичних тональностей, специфічної ритміки, експресивної модальності речень, добору певної доречної структури за будовою. Досить цікавим при цьому є дослідження семантичного суб'єкта в реченнях односкладної структури, оскільки семантико-комунікативна настанова автора поетичного тексту розкриває тут досить широкі можливості для яскравого вираження і підкреслення ролі семантичного суб'єкта (наприклад, у творах Л. Костенко, Д. Павличка, В. Симоненка і Б. Олійника), як наприклад: *В хлопця землі, що здоров'я в каліки...*[7:24]; *А в мене пальців – / їй богу, п'ять* [10:243]; *Йому призначено і далі йти / через усі весілля наші й тризни. / через любові нашої мости...*[6:125], де виділений суб'єкт є активним діячем «від імені» автора.

Як відомо, у семантичного суб'єкта немає визначеної морфологічної форми, він може бути виражений називним відмінком, а також і різними непрямыми відмінками *Як би того йому хотілося: / щоб зойки і мольба при цім* [5:80]; *Їх шукали, та дарма, – / не знайшли донині* [7:412]; *А скільки в нас поезій випадкових / з нічого й ні для чого виника...*[6:26]; *А для неї / це зовсім не диво, / бо збагнула давно таке: / справді, зараз вона щаслива, тільки ж щастя яке важке!* [9:149]. Відображаючи характер предиката, семантичний суб'єкт у творах поезій спирається на авторську інтенцію, що проаналізуємо пізніше.

Питання семантичного суб'єкта в сучасній українській синтаксичній науці й досі залишається відкритим, особливо коли мова йде про речення односкладної структури. Актуальність досліджень позицій та функціональних різновидів семантичного суб'єкта в односкладних реченнях текстів поетичного мовлення, ми вбачаємо в тому, що саме художній текст має цікаву й специфічну будову речень, у структурі яких завдяки інтенціональним авторським засобам широко представлено різноманіття способів вираження

суб'єктної системи. Така ситуація є цілком справедливою, оскільки, як відомо, мові поетичних творів притаманним є більше, ніж для художньої прози, концентрування, стислості й емоційна напруга.

Безперечно, будь-яке художнє мовлення, а особливо поетичне, базується на законах асоціативно-образного мислення. Життєвий матеріал у такому тексті перетворюється на «маленький всесвіт», побачений очима самого автора. У художньому зображенні діє закон психологічної перспективи і здійснюється комунікативно-естетична функція. Крім того, засоби образності художнього тексту підкоряються естетичному ідеалу митця, що дає можливість для образно-емоційної, немінуче суб'єктивної передачі сутності фактів [1:39]. Отже, для художніх текстів змістовою є форма, оскільки вона виключно й оригінально передає внутрішній стан автора, персонажів, внаслідок чого створюється відома в літературознавстві «вторинна дійсність».

Авторське текстоутворення, як відомо, має двояку організацію. Воно може бути побудованим насамперед на підставі тих засобів мовлення, у яких певним чином знаходить своє вираження особистий мовленнєвий досвід письменника або поета. За наявності вищого ступеня свідомості мовного відбору, яким й відрізняється художня творчість, цей досвід має можливість виступити як «перевірений», «покращений», «очищений» і т.ін. [3:167], тобто інтенціональні спрямування автора отримують в ньому найбільш яскраве втілення. Таким чином, можна розглядати художній (поетичний) текст не тільки з точки зору його внутрішніх закономірностей, але і як матеріал для лінгвістичного й семантико-синтаксичного аналізу

У ході дослідження семантико-синтаксичних параметрів художнього тексту, визначенні багатомірності й варіативності семантичного суб'єкта в ньому (в структурі речень односкладної будови, характерної для поетичної мови), вирішується питання щодо виявлення на текстовому рівні універсальних мовних відношень. Як відомо, при розгляданні мови як системно-структурного утворення, головним є ієрархічне уявлення різноманітних мовних одиниць, що знаходяться у відношеннях «засіб – функція». При цьому найвищим рівнем традиційно визнається рівень синтаксичний, оскільки саме він немов замикає мовну систему. Крім того, лише в тексті (а особливо художньому) речення

усвідомлюються адекватно – цей факт давно підтримують положення психолінгвістичного рівня і теорії мовних актів. Таким чином, можна без винятків констатувати, що поетичний текст з власною специфічною семантико-синтаксичною будовою є особливою мовною одиницею, яка гармонійно включається в рівень культури.

Цікаво видається при цьому, згідно з напрямками нашого дослідження, роль граматичних, зокрема, синтаксичних мовних фактів, специфічні ознаки яких зароджуються автором або як початкові, або виникають завдяки іншим конструктивним ознакам, таким як субстанційність та екзистенційність. Особливим компонентом будь-якого художнього тексту, зокрема, поетичного, є субстанційний і екзистенційний елементи. Субстанційний компонент містить покликання на авторську інтенцію, а екзистенційний компонент чітко відмежовує номінативний зміст речення від номінативного змісту інших мовних одиниць. Отже, через речення, наповнене різними суто суб'єктивними величинами, реалізується весь вимір людського буття. Екзистенційний компонент дозволяє «створювати» світ, оскільки він закриває межі констатованої ситуації, для якої людський розум у навколишній дійсності тільки «сірий матеріал» [1:33].

Семантико-синтаксичний аналіз поетичних текстів і зокрема творів видатних українських поетів Д. Павличка, Л.В. Костенко, В. Симоненка, і Б. Олійника, які були створені цими авторами протягом бурхливих 50-х – 60-х років минулого століття, свідчить про те, що так звана індивідуальна авторська картина світу має в цих текстах відображений характер, вона більшою мірою суб'єктивна й володіє специфічними рисами мовної особистості її творця. Надзвичайна естетична концептуалізація таких поетичних творів дає нам можливість викреслити досить чіткі позиції щодо мовної репрезентації в них семантичного суб'єкта.

Аналіз семантико-синтаксичної та комунікативної настанови суб'єктності свідчить, що згадане явище – невід'ємна ознака поетичного твору, тому що вона детермінована самим актом комунікації. Керуючись художнім задумом, поет обирає певний тип суб'єкта мовлення, який виконує у творі свою специфічну комунікативно-прагматичну функцію: розвиває сюжет. Членування ж віршової мови на синтаксичні одиниці – речення виявляє певні особливості синтаксису індивідуальних стилів. Це і дає всі підстави вважати перспективними такі дослідження семантичного синтаксису.

Література

1. Арват Н. М. Про компонентний аналіз семантичної структури простого речення / Н. М. Арват // Мовознавство. — К. : Вища школа, 1976. — № 4. — С. 38—45.
2. Бахтин М. М. К естетике слова / М. М. Бахтин // Контекст. — М. : Наука, 1973. — С. 32—44.
3. Винокур Т. Г. К вопросу о норме художественной речи / Т. Г. Винокур // Синтаксис и норма. — М. : Наука, 1974. — 281 с.
4. Кожин В. В. Об изучении художественной речи / В. В. Кожин // Контекст. — М. : Наука, 1975. — С. 56—78.
5. Костенко Л. Вітрила, Лірика / Л. Костенко. — К. : Радянський письменник, 1958. — 94 с.
6. Олійник Б. Сива ластівка. Поезії про матір / Б. Олійник. — К. : Веселка, 1979. — 268 с.
7. Павличко Д. Таємниця твого обличчя / Д. Павличко. — К. : Молодь, 1979. — 107 с.
8. Петровський А. В. Основні принципи структурного аналізу поетичних текстів / А. В. Петровський // Науковий вісник ВДУ. — Вінниця : ВДУ, 2004. — № 3. — С. 115—118.
9. Симоненко В. Берег чекань / В. Симоненко. — К. : Наукова думка, 2001. — 245 с.
10. Симоненко В. Ти знаєш, що ти — людина / В. Симоненко. — К. : Наукова думка, 2001 — 293 с.

Н. О. Лисенко

Національний фармацевтичний університет, м. Харків

**Метафори і символи з компонентом небо
в поетичному ідіостилі Т. Осьмачки**

Лисенко Н. О. Метафори і символи з компонентом небо в поетичному ідіостилі Т. Осьмачки. У статті зроблено семно-компонентний аналіз метафор і символів з компонентом «небо», описані шляхи метафоротворення і символотворення, проаналізовані символічні паралелі «небо – водна стихія», «небо – душа», «небо – тверда речовина, споруда», досліджена взаємодія образних парадигм з компонентом «небо» і «серце» в поетичному ідіостилі Т. Осьмачки.

Ключові слова: *бінарна, ідіостиль, метафора, символ, символічна паралель.*

Лысенко Н. А. Метафоры и символы с компонентом небо в поэтическом идиостиле Т. Осьмачки. В статье сделан семно-компонентный анализ метафор и символов с компонентом «небо», описаны пути возникновения метафор и символов, проанализированы символические параллели «небо – водная стихия», «небо – душа», «небо – твердое вещество», исследовано взаимодействие образных парадигм с компонентами «небо» и «сердце» в поэтическом идиостиле Т. Осьмачки.

Ключевые слова: *бинарма, идиостиль, метафора, символ, символическая параллель.*

Lysenko N. A. Metaphors and symbols with component of sky in the poetic idiostyle of T. Os'machko. In this article we elaborated the semno-component analysis of metaphors and symbols with a component of sky and described the ways of metaphores and symbols creation; the symbolic parallels "sky – water", "sky – soul", "sky – solid" were studied, the mutual action of figurative paradigms with the components "sky" and "heart" in poetic style of T. Os'machko was investigated.

Key words: *binarm, idiostyle, metaphor, symbol, symbolic parallels.*

Символи (концептуально-матеріальні форми ідеалів) та художні авторські метафори (виразники авторського поетичного світобачення) є носіями етноментальної культурної інформації.

Цілком закономірно, що вербальні символи та метафори у їх культурній значущості, зв'язку із концептуальною картиною світу, поетичними ідіолектами привертають увагу вітчизняних дослідників: А. Мойсієнка [2], Ю. Лазебника, Л. Пустовіт, Л. Ставицької [5], В. Кононенка [1], Н. Сологуб, М. Філона, Н. Варич, О. Таран [6], що продовжують традиції вивчення цих тропів, започатковані М. Костомаровим, М. Максимовичем та О. Потебнею. Попри пильну увагу дослідників до означеної проблеми, окремі важливі теоретичні та практичні питання досі з'ясовані ще недостатньо.

На сьогодні поезія Т. Осьмачки привертає увагу таких відомих літературознавців, як М. Склорський, та М. Слабошпицький. Але доробок поета вивчається переважно або у літературознавчому, або у біографічному аспекті. Таким чином, яскраво-метафорична, сповнена символів поетична мова Т. Осьмачки вимагає детального лінгвістичного дослідження.

Дослідження метафор і символів як структурно-семантичних явищ та засобів пізнання і вербалізованого освоєння світу визначається тим, що ці тропи особливо виразно маніфестують процеси, характерні для відповідного етапу розвитку поетичної мови. Одна ж із провідних тенденцій у сучасній лінгвістиці – вивчення семантичних процесів у синхронічному та діахронічному аспектах. Крім того, авторські метафори і символи є виразниками індивідуального світобачення. Усебічне ж дослідження ідіостилів авторів, штучно вилучених із історії української літератури, – одне із провідних завдань лінгвопоетики. Поезія Т. Осьмачки тривалий час розглядалася тенденційно, що зумовило спотворене уявлення як про творчість поета в цілому, так і про його ідіостиль.

Метою нашої роботи є з'ясування місця і ролі **метафор і символів з компонентом небо** в поетичному ідіостилі Т. Осьмачки, їх семно-компонентний аналіз.

Образ **небо** – авторська трансформація складової «ахетипної антонімічної пари» [7:5] – вживається досить часто у метафорах, що відбивають художнє бачення Т. Осьмачкою астральної моделі світу. Поетична модель світу (ПМС) поета становить собою

триярусну конструкцію, де **небо** належить космосу, але автор постійно декларує впливовість макрокосмосу (і **неба** у тому числі) на мікрокосмос людини (душу, серце, долю). Схема обраних поетом моделей метафоризації матиме, на нашу думку, такий вигляд: «небо – стихія води»; «поле – серце людини – світ речей». У ПМС Т. Осьмачки лексема **небо**, зазнаючи образного перевтілення, частіше зустрічається у складі метафор, що змальовують пейзаж, хоч на базі цієї лексеми автор створює й виразні егоцентричні символи.

Доволі часто використовуються поетом метафори, побудовані на перенесенні «небо – стихія води», як-от:

Над містом **небо підпливло угору** на радісну світанкову блакить... [7:101];

прозорість стигне у **небеснім плесі**... [7:171];

...і через те в **небесний океан** летить мій дух і руху не спиня [7:114].

Причини асоціативного зближення концептів **небо – вода** детально пояснюються дослідниками «Очерков истории языка русской поэзии XX века» [3:52]. Серед співвідносних ознак можна назвати однаковий колір – синій (чи блакитний), рухливість, до того ж **небо** може бути «джерелом» води (дощу).

На перший погляд, для створення бінарм **небесний плес** і **небесний океан** автор використовує взаємовиключні асоціації, пов'язані з концептом **небо**. «Плес» асоціюється у нашій свідомості з обмеженістю, кінецьністю, океан – із безмежним простором. Протиріччя знімається, якщо детально визначити, що саме споглядає людина. Дивлячись прямо перед собою (вперед), людина бачить чітко окреслену лінію горизонту, межу, на якій «закінчується» небо і «починається» земля. Бінарма **небесний плес** асоціативно пов'язана з ілюзією «кінечності» неба, існуванням «межі». Якщо ж людина вдивляється у простір над собою, перед її очима – необмежена, безкінечна глибина («небесний океан»). На користь нашої думки свідчить і лексичне оточення бінарми. Дух (душа) поета обирає місцем своєї мандрівки небо – «місце перебування богів, ангелів, святих; потойбічний світ, рай». Таким чином, при утворенні бінарми **небесний океан** автор використовує релігійне тлумачення лексеми **небо**, в якому остання наділяється сакральною полісемантикою.

Про «важке небо» над розп'яттям на Голгофі йдеться у контексті:

На персах землі – гора; у **важке небо** зоряне з сонцем впира чолом [7:29].

При утворенні образу актуалізуються, на нашу думку, не зорові асоціації. Образ «неба» перебуває у полі дії іншого символу (Голгофи), що вміщує цілий комплекс негативних конотацій.

У наступній групі прикладів «небу» надаються якості твердої субстанції. Таке переосмислення «небесних» властивостей, відповідає традиційним народним уявленням.

Актуалізація семени «повітряний простір у формі купола» [4, V:249] у лексемі «небо» (бо саме купол можна пошкодити) наявна у таких метафоричних образах:

З африканської пустелі видно у димах примару світову коло Києва в степу – гуральню! залізними ворітьми **проломив небо**... [гуральня – Н. Л.] [7:22];

...щось велике, необоре, мов сторуке луте горе, прошуміло по Україні на **незримій колісниці**. А в той ранок, як не стало колісниці, **села небо засмалили пожарами**... [7:24].

Слід зазначити, у Т. Осьмачки **небо** – це й Бог, і потойбічність, і духовність, і святість. Знищення всіх цих цінностей в людині стає державною політикою тоталітарної країни-табору (СРСР). Рефлексує, свідомість поета утворює образи деструкції: **проломлене, засмалене небо**. Спільною рисою цих двох метафор стає те, що вони є структурними компонентами ускладнених поетичних образів («гуральня» і «горе на колісниці»). Вони підпадають під вплив останніх, набуваючи негативних конотацій.

Спостерігаємо асоціативне зближення «неба» з певною частиною споруди; підставою для такого перебігу асоціацій є функціональна схожість об'єктів: небо «накриває» землю, небо – «дах»; купол виконує ті самі функції у будівлі. До перелічених якостей **неба** слід додати і «твердість» (із попереднього прикладу стає зрозумілим, що лексемі **небо** надається сема «тверда речовина», і це є однією з характерних рис реалізації цього образу Т. Осьмачкою та іншими символістами).

Утворення бінарми **блакитна арка**:

Мій Боже, ти любиш з блакитної арки пускати над селами пил...» [7:158]

спричинено зоровими асоціаціями: за формою арка схожа на видимий повітряний шар (купол) – для людини, що споглядає небо із Землі. Автором актуалізується також і релі-

гійне уявлення про небо як місце перебування Бога.

Небо може позбавлятися «твердості», проте уявлення про густину повітря у межах ПМС помітно відрізняється від усталених земних фізичних норм:

Розставляли крила на моря і землю
й напинали небо туго, наче лук. Неба понаднільського клапті у очах <...> у степи несли... [7:39].

Ми вважаємо, що в основі образу лежить зорова асоціація, що характеризує Т. Осьмачку як яскраву індивідуальність. Якщо **небо** уявляється поетові у вигляді арки, то уявна дуга небесної арки співвідноситься із луком, стрілами (птахами).

У поетичній мові Т. Осьмачки є метафори з компонентом **небо**, побудовані на перенесенні «небо – поле». Ця образна паралель, як зазначалося раніше, є характерною для хліборобських культів. Поет, що походить із селянської родини, є носієм і відповідного типу ментальності: «*Та, ніби блискавка, вечірне небо оре...*» [7:130].

Персоніфікований образ «неба» – подинке явище в межах ПМС Т. Осьмачки:

Над нами **хмар тягар навис** <...> **Як дід, нагнулось небо** вниз – нести їх не здолає [7:85].

Підставою для утворення образів **хмар тягар** і **нагнулось небо** є зорові асоціації. Непроникна маса хмар створює ілюзію «низького» неба. Якщо білі хмари або прозоре небо асоціюється з легкістю, то, очевидно, «темні», дощові хмари створюють ілюзію ваги, під якою небо прогинається, «нагинається до землі».

Символізацію дії складових оживленої природи (неба і поля (степу) спостерігаємо у прикладі:

А небо глибоке та поле широке **табун соколів до серця пустили у груди йому** [7:26].

Табун соколів до серця пустили – акт символічного прилучення до етноментальної ойкумени. У фольклорі **сокіл** – символ чоловічої краси, розуму, сили. Символічним є і те, що названими чеснотами наділяють ліричного героя персоніфіковані складові саме рідного краю. При творенні образу спостерігаємо також типову для Т. Осьмачки актуалізацію переносного значення лексеми **серце** («внутрішній психологічний світ людини»).

Взаємодію образних парадигм із центральними компонентами «серце» і «небо» ілюструє такий приклад:

Прозорого серця висока погода сьогодні пустила **над світом плисти** тонесенькі хмари... [7:182].

В основі метафоричного перенесення «небо – серце» лежить особливий смисл, яким наділяє ці лексеми автор. Т. Осьмачка часто вживає їх як синоніми. Поет використовує релігійні уявлення про **небо**. Відповідно душа (частина) співвідноситься з небом (цілим, вмістилищем).

У контексті:

...а з **мійого неба** зорі випадали у жіноче лоно, наче у безодні степових озер! [7:41] –

перенесення набуває зворотного напрямку: «душа (серце), єство → небо», і таке довільне заміщення цих двох лексем у межах ПМС свідчить про їх асоціативну близькість у свідомості поета. При утворенні індивідуального символу актуалізується одразу кілька семем: «внутрішній психічний стан людини з її настроями, переживаннями і почуттями», а також «нематеріальна основа в людині, що становить суть її життя, є джерелом її психічних явищ».

Небо – місце перебування духу – співвідноситься з безмежністю, вірою, високими почуттями. Апелюючи до гармонії всесвіту при змалюванні людських стосунків, автор намагається надати почуттям ліричного героя підкресленої ексклюзивності, піднести силу їх вияву:

І мусив би і **вічну правду дати** їм, що по заслугі насилає хмари і грім <...> щоб кожній надії хоч **трохи дати неба...**» [7:188].

Небо позначає не лише територіальну самостійність. Т. Осьмачка звертається до таких асоціацій, пов'язаних із небом, як дух, духовний світ, віра. У наведеному прикладі **дати неба** – це дати долю, дати духовний стрижень, що дозволить протистояти бурхливим течіям історії.

Отже, при образному змалюванні неба автор використовує такі художні паралелі: небо – водна стихія (бінарма **небесний плес, небесний океан**), небо – тверда речовина та небо – споруда (деталізований варіант паралелі світ – споруда), – типові для більшості поетів-символістів.

Для усіх періодів творчості характерним є утвердження зв'язку між астральним і ментальним рівнями людини (паралель *небо – душа*).

У переважній більшості випадків у лексемі *небо* актуальною залишається ядерна сема. Образ неба не становить домінанти ідіостилу Т. Осьмачки, не зазнає суттєвих змін у процесі розвитку поетичної мови і не відзначаються оригінальністю поетичної семантики.

Проте, досліджені шляхи метафоро- і символотворення, описані образні паралелі будуть корисними при вивченні конкретних ідіостилів, зокрема, поетів-символістів, а також для порівняльного аналізу специфіки образотворення в українській ПМ 20–40-х років та сучасній поетичній мові. Фактичний матеріал може бути використаний для укладання словника поетичної мови Т. Осьмачки та українського поетичного словника ХХ ст.

Література

1. Кононенко В. Українство в словесній символіці / В. Кононенко // Мовознавство: тези та повідомлення III Міжнародного конгресу україністів. — Х. : Око, 1996. — С. 229—231.
2. Мойсієнко А. Символ як явище аперцепції (на матеріалі поезії Т. Г. Шевченка) / А. Мойсієнко // Мовознавство. — 1993. — № 3. — С. 40—45.
3. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. — М. : Наука, 1990. — 304 с.
4. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні / [редкол. : акад. І. К. Білодід та ін.]. — К. : Наукова думка, 1970—1980.
5. Ставицька Л. Естетика слова у художній літературі 20—30-х рр. ХХ ст. (системно-функціональний аспект) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня док. філ. наук. : спец. 10.02.01 / Л. Ставицька. — К. : НАН України, 1996. — 50 с.
6. Таран О. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся : лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти : дис. к. філол. н. : спец. 10.02.01 / О. Таран. — Харків, 2002. — 230 с.
7. Тодось Осьмачка. Поезії / Тодось Осьмачка. — К. : Рад. письменник, 1991. — 252 с.

УДК 811.161.2'108

Л. Ф. Дорошина

Національний фармацевтичний університет, м. Харків

Вербалізація етнокультурного архетипу верх у літературних творах О. Довженка

Дорошина Л. Ф. Вербалізація етнокультурного архетипу верх у літературних творах О. Довженка. У статті досліджується архетип як багатоаспектне явище, аналізуються витoki та розвиток цього поняття. Розглядається етнокультурний архетип верх як один з елементів українського простору. Здійснюється аналіз мовних засобів характеристики архетипових образів неба, місяця, зірки, зорі в системі етнокультурного архетипу верх у літературних творах О. Довженка. Фактичним матеріалом дослідження є мова кіноповістей «Земля», «Зачарована Десна», «Повість полум'яних літ».

Ключові слова: архетип, етнокультурний архетип, архетиповий образ.

Дорошина Л. Ф. Вербализация этнокультурного архетипа верх в литературных произведениях А. Довженко. В статье исследуется архетип как многоаспектное явление, анализируются истоки и развитие этого понятия. Рассматривается этнокультурный архетип верх как один из элементов украинского пространства. Проводится анализ языковых средств характеристики архетипических образов неба, луны, звезды, зорі в системе этнокультурного архетипа верх в литературных произведениях А. Довженко. Фактическим материалом исследования является анализ языка киноповестей «Земля», «Зачарованная Десна», «Повесть пламенных лет».

Ключевые слова: архетип, этнокультурный архетип, архетипический образ.

Doroshyna L. F. Verbalization of ethnocultural archetype upper part in O. Dovzhenko literary works. The article deals with the conception of archetype as multiaspect phenomenon; origin and development of this idea are analyzed. The author investigates ethnocultural archetype of upper part as an element of the Ukrainian space. Linguistic means of characteristics of archetypal images of the Sky, the Moon, Star, and Dawn in the system of ethnocultural archetype upper part in the works of O. Dovzhenko are analyzed. The fact material of the investigation is language of the cinema-stories «Earth», «The Charmed Desna», and of «The Novel of Fiery Years».

Key words: *archetype, the cultural archetype, archetypal image.*

Дослідження мови творів письменників під кутом зору архетипових явищ української культури має важливе значення як для характеристики мовного світу цих авторів, так і витоків культурних джерел українського народу. Проте, слід зауважити, що проблема архетипу є достатньо розробленою в психологічній теорії, філософії культури, літературознавстві, тоді як у мовознавстві, незважаючи на велике розмаїття міркувань, учень, концепцій, це питання залишається перспективним для досліджень. Тому на сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки актуальним є питання про архетип як багатоаспектне явище.

Серед спеціальних робіт, присвячених природі архетипу, варто виділити праці філософів А. Некити, А. Поцелуйка, В. Ятченка; літературознавців С. Аверинцева, Г. Бійчук, Н. Зборовської, Н. Марцинкевич, Є. Мелетинського, В. Міріманова, В. Топорова; мовознавців С. Єрмоленко, В. Жайворонка, В. Кононенка, С. Кримського, Л. Мацько, А. Мойсієнка, О. Селіванової, а також лінгвістичні наукові розвідки Т. Данилової, П. Донець, Г. Кудрі, Н. Лисенко, В. Маринчака, М. Моклиці, О. Олійникової, Л. Піхтовникової, С. Помирчі, Т. Суханової, що з'явилися останнім часом.

Зміст поняття «архетип» набував різного значення у філософських поглядах давньогрецького філософа Платона, у середньовічного мислителя Августина Блаженного, у німецьких філософів І. Канта та А. Шопенгауера, у видатного психіатра З. Фрейда. Але найглибше розробили це поняття швейцарський психоаналітик і філософ культури К.-Г. Юнг та його послідовники. Архетипом вони називали явище сфери колективного несвідомого. На думку К.-Г. Юнга, колективне несвідоме як певна загальна підвалина психіки, що є ідентичною для всіх людей, виявляється в первісних формах та образах, однаково притаманних цілим народам та епохам.

К.-Г. Юнг поділяє архетипи на психологічні та культурні. Психологічні архетипи, як зазначає вчений, виходять із пам'яті народу

і є універсальними. До них належать архетипи Великої Матері, Вічної Дитини, Старого Мудреця, Діви, Звіра, Духу, Переродження (Трансформації), Священного Шлюбу (Ієрогамосу) тощо. Особливе значення мають архетипи структури особистості – Персона, Тінь, Аніма, Анімус і Самість.

Культурні архетипи – Трійця, Життя, Смерть, Герой, Вічний Мандрівник – виражають етичну своєрідність ментальності [8:451–453].

Культурні архетипи – це базисні елементи культури, що формують константні моделі духовного життя. Формування культурних архетипів відбувається на рівні культури всього людства та культури великих історичних спільностей у процесі систематизації і схематизації культурного досвіду.

Культурні архетипи поділяються на універсальні культурні архетипи, які втілили загальні базисні структури людського існування та етнічні культурні архетипи (етнокультурні архетипи), які є константами національної духовності, що виражають та закріплюють основоположні властивості етносу як культурної цілісності. У кожній національній культурі домінують власні етнокультурні архетипи, які істотно визначають особливості світобачення, характеру, художньої творчості та історичної долі народу [6:38–39].

Однією з галузей прояву архетипів є художня творчість, головним джерелом якої є символічні фантазії. З давніх-давен поети, драматурги, музиканти, скульптори черпали натхнення з несвідомого, створюючи величні образи архетипової природи. Індивідуальний досвід митця часто накладається на архетипи, які він суб'єктивно інтерпретує у власних творах. «Архетипи, – стверджує Г. Бійчук, – містять у собі інформацію про духовнокультурне начало, яке зберігається в генетичній національній пам'яті народу і поширюється у світовій культурі» [1:12].

Одним із яскравих носіїв і виразників українського менталітету є О. Довженко. Творчість цього письменника протягом останніх десятиріч стала предметом багатьох

досліджень у кінознавстві, літературознавстві, мовознавстві. Однак з погляду лінгвопоетики його кіноповісті вивчені недостатньо, хоч мовна палітра письменника дуже багата й така живописна, як і його фільми. Питання мовної характеристики етнокультурних архетипів у творах О. Довженка до сьогодні не було предметом дослідження, тож тема пропонуваної статті є **актуальною**.

Метою нашої статті є розгляд архетипових образів неба, місяця, зірки, зорі в системі етнокультурного архетипу *верх*, а також аналіз мовних засобів, що виражають ті ознаки, які характеризують ці образи.

Етнокультурні архетипи *верх* і *низ* є однією з головних семантичних опозицій народних уявлень про світ.

У творах О. Довженка етнокультурний архетип *верх* реалізується через архетипові образи неба, місяця, зірок, зорі. Ці космічні субстанції існують нерозривно й перебувають у локальній суміжності із небом. Вони тісно між собою пов'язані, тому ми будемо розглядати їх як невід'ємні складові етнокультурного архетипу *верх*.

Небо

За давніми уявленнями, небо вважалося місцем перебування Бога та ангелів. На думку предків, небо було багатоярусним (до 8 сфер). Розрізняли небо *повітряне* – простір від землі до тверді, тобто місце, де царюють птахи, де відбуваються повітряні явища і знамення. І небо *вишне* – там, де знаходиться престол Божий і де Бог показує свою велич і славу ангелам та угодникам своїм.

Предки боготворили небо, вважаючи його «нетлінною ризою Господньою», а також вічним царством, з якого ллються сонячні промені, світять Місяць і зірки, падає животворний дощ.

Небо також уявлялося горою. Ця міфічна гора, що часто згадується в переказах, називається скляною або кришталевою.

Світло-голубе, яскраве небо, вважалося, знаходиться або за дощовими хмарами, або за дощовим морем; щоб досягнути царства Сонця, Місяця і зірок, треба перепливти повітряні води. Тобто, небо уявлялося островом, оточеним з усіх боків водами [2:331].

За «Новим тлумачним словником української мови», небо – *видимий над поверхнею землі повітряний простір у формі купола* [7, II:821]. О. Довженко, змальовуючи у своїх творах образ неба, розкриває притаманні йому архетипові ознаки, тому не обмежується

лише зафіксованим у словнику значенням. Автор розширює межі значення цього образу за рахунок словосполучень *від землі до неба*, *від землі до зірок*, *синій простір*, апелюючи до давнього традиційного уявлення українців *від землі до тверді*. Це дозволяє йому глибше розкрити образ неба, підкреслити його безмежність і всеоб'ємність:

...і мряка стала стіною **від землі до неба**... [5:288];

... і стільки злагоди розкрилось у всьому **від землі до зірок**... [4:128].

Вода тиха, небо зоряне, і так мені хо-роше плисти за водою, так легко, немов я не пливу, а лину **в синьому просторі** [3:71].

Безмежність небесного простору також підкреслюють іменники *високість*, *далечінь*, *всесвіт*, які автор супроводжує описовими епітетами *блакитна*, *срібносяйна*, *небесна*, *зоряний*. Ці епітети містять емоційне навантаження і характеризують або чисте безхмарне небо (*блакитна високість*):

В блакитній високості непомітно почали виникати хмарки [4:134];

або зоряне небо (*срібносяйна небесна далечінь*, *зоряний всесвіт*):

дивились широко розплющеними очима в **срібносяйну небесну далечінь** [4:125];

Дивлюсь я на моє небо і повертаю з возом і косарями праворуч і ліворуч, і **зоряний всесвіт** повертає разом з нами, і я непомітно лину в сон щасливий [3:64].

О. Довженко оспівує нічне зоряне небо, то-му й серед ознак, якими він його наділяє, час-тотним виступає традиційний епітет *зоряне*:

Стара піч вже не гріла. Вона стояла біла, під **зоряним** зимовим небом, неначе вві сні... [5:272].

Вона дивилась на **зоряне** небо... [5:312].

Любив <...> дивитися, лежачи, на **зоряне** небо [3:48].

Вода тиха, небо **зоряне**... [3:71];

...то не повний місяць з **зоряного** неба усвітив у хату... [3:67].

Характеризуючи нічне небо, письменник уживає прикметники на позначення кольору *синій* і *темний* (у значенні *близький до чорного*):

На **синьому** небі спалахнули зорі [4:125];

...а в **синім** небі Чумацький Шлях показує дорогу [3:64].

Холодні зірки мерехтіли в **темному** небі... [5:273];

а також прикметники *глухе, беззоряне*, що виступають контекстуальними синонімами до прикметника *темний*:

Чорні хмари вгорнули всесвіт, і мряка стала стіною від землі до неба – **глухого, беззоряного**» [5:288].

Прикметники з часовою семою характеризують небо на межі дня й ночі – *вечірнє*, а також відносно пори року – *зимове, весняне*:

Ідеш отак у доброму косарським товаристві і бачиш, ідучи, й **вечірнє** небо, і ясну зорю... [4:112].

Стара піч вже не гріла. Вона стояла біла, під зоряним **зимовим** небом, неначе ввісні... [5:272].

У **весняному** небі рокотали літаки [5:288].

Місяць

Місяць зберігає в народній свідомості залишки давніх уявлень про нього як про «Божу силу», що визначає життя і смерть людини. Здавна до місяця зверталися з проханнями допомогти в коханні, подолати хвороби, відвернути біду.

З плином часу уявлення людей про місяць змінюються: його стали шанувати як нічне Боже Око. Він був паном-володарем у своєму зоряному царстві. Предки вважали місяць «побоженьком», небесним чоловіком, своїм прапрадідом. Культ місяця проіснував з IV тис. до н. е. до XII ст. н. е. [2:305].

О. Довженко слово *місяць* уживає в значенні *найближче до Землі небесне тіло, супутник Землі, що світить відображенням сонячним світлом* [7, II:653].

Образ місяця письменник наділяє традиційними характеристиками – дієсловом *усвітив*, що висловлює фізичну дію; епітетом *повний*, що характеризує форму місяця в одній із фаз (коли із Землі видно весь його освітлений Сонцем диск); дієслівною метафорою *сміється*, що підкреслює певні давні уявлення слов'ян про місяць як живу істоту:

Я зирк у вікно: то не **повний** місяць з зоряного неба **усвітив** у хату перед Новим роком [3:67].

Дивлюсь у воду – місяць у воді **сміється** [3:71].

Надзвичайним ліризмом і поетичністю вирізняється асоціація місяця з рогами волів у контексті:

На подвір'ях і в кошарах ремигали лежма воли, підвівши голови й тримаючи місяць на нерухомих блискучих рогах [4:126].

Ця асоціація виникла при зіставленні форми неповного місяця з формою волячих рогів, які утворюють щось на зразок півкола і нагадують молодик. Адже людина, яка перебуває на Землі, спостерігає в певних фазах розвитку місяця ілюзорне утворення гострих кінців («рогів»), тому й виникає традиційна образна паралель *молодик – рогата істота*. Епітети *блискучі, нерухомі* підкреслюють цю подібність:

тримали місяць на **нерухомих блискучих** рогах [4:126].

Таким чином, відбиття прадавніх хліборобських культів спостерігаємо в перенесенні «земного» на небо. Письменник поетизує народний побут через волів – давнього українського помічника, а саме через їх роги.

Місяць є незмінним атрибутом ночі. О. Довженко наводить ціле коло образів, що називають прояви нічного пейзажу – місячне світло, ніч, запахи, звуки. Серед оцінних суміжних явищ, які відносяться до ночі, автор окремо виділяє місячне світло. Світло, що випромінюється місяцем, сприймається зором і робить видимим навколишнє. Проте це світло є своєрідним, відмінним від денного, і залежно від стану неба (хмарне/безхмарне) може бути яскравим або тьмяним.

О. Довженко для зображення рівного, яскравого місячного світла використовує синонімічну лексему *сяйво*, для тьмяного – уживає синонім *повінь*. Отже, смислове навантаження синонімічного ряду *місячне світло – місячне сяйво* автор посилює за рахунок образного синонімічного сполучення *місячна повінь*:

Попід білими хатами на лавках і колодах, залиті дивним **місячним світлом** <...> нерухомо сиділи чисті дівчата з парубками... [4:125].

Упав він просто з танцю на дорогу – в смерть. Легкий порох знявся над його трупом у **місячному сяйві** [4:129].

Ось він іде по дорозі крізь **місячну повінь** [4:127].

Синонімічні лексеми *світло, сяйво, повінь* О. Довженко супроводжує не тільки характе-

ристикою *місячне*, а й описовими епітетами *срібне, сріблясте*:

Дивлюсь на чарівний, залитий **срібним світлом** берег: „Явися на березі лев”, – появляється лев [3:71–72].

Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять десь у **сріблястому сьайві**... [4:127].

Ми вже зазначали, що місячне світло є своєрідним, відмінним від денного, тому О. Довженко виділяє його оцінний аспект і характеризує епітетом *дивне*:

залиті **дивним місячним світлом**... [4:125].

Усе навколишнє здається невідомим, таємничим, надзвичайним. Слова *незнайомі, узагальнений, окреме*, сполуки *нічний вигляд, таємне життя* підкреслюють цю особливість:

...яблуні, верби, клуня, горшки на тину, старий в'яз – всі речі стали **незнайомими**, набравши зовсім іншого **узагальненого нічного вигляду** і почавши жити якимсь окремим **таємним життям** [4:126].

В іншому контексті ознак чарівності, казковості надає семантично навантажений епітет *чарівний*:

Дивлюсь на **чарівний**, залитий **срібним світлом** берег: „Явися на березі лев”, – появляється лев [3:71–72].

Образи ночі і місяця (як і ночі і зірок) становлять неподільну часово-простірну сполуку. У творах О. Довженка ніч – це не лише часовий проміжок між вечором і ранком. Це час, коли відбуваються життєтворчі процеси. Автор наділяє ніч епітетом *животворяща*, який несе позитивний відтінок і пов'язаний із східнослов'янськими прагненнями до складних слів:

Все росте, все рухається під синім покровом **животворящої** ночі, немов поспішаючи швидше вирости за ніч, поки все спить... [4:127].

Чарівну силу ночі письменник підкреслює метафоричними дієсловами, що передають процес росту (*росте, рухається, довшася*) і процес досягання (*наливається, шаріють*), звуки, що супроводжують її животворяще начало, характеризує епітетами *особливі, нерозпізнані*:

Тихо навколо й не тихо. Все сповнене **особливих, нерозпізнаних** звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять десь у сріблястому сьайві, здається, ніби чути, як **росте** трава, огірки, як десь у таємничій па-

ркій томі **довшася** огудина гарбузів, чіпляючись вусами за тин, як **наливаються** червоним соком вишні, **шаріють** груші [4:127].

Все **росте**, все **рухається**... [4:127].

Картина літньої ночі доповнена запахами, для передачі яких письменник використовує як флоролексеми *квіти, плоди, листя, соняшники, тютюн, гречка*, так і лексеми, що позначають фізичні явища (*роса*) та механічні процеси (*пил*):

Пахне нічними **квітами** земля, пахне **плодами**, й **листя**, і медом **соняшників**, і медом **тютюну**, і медом **гречки**. Все доколя пахне, навіть **пил** на дорозі і навіть **роса** [4:127].

Серед інших характеристик, якими О. Довженко наділяє ніч, виступають епітети *темна, осіння, тиха, українська*:

Була **темна** ніч, одна з багатьох **осінніх** ночей, сповнених воєнних див і грізного солдатського щастя [5:279].

Настала **тиха українська** ніч [4:125].

У контексті:

А за вишнею **в прозорій синяві** ночі далеко внизу мерехтіла, танучи у п'ятмі, могутня дніпровська повідь [5:311]

оригінальним є використання О. Довженком словосполуки *прозора синява ночі*. Тобто, просторове розташування ночі письменник факультативно переносить до позиції верху (неба) і наділяє багатьма його конотаціями, що знаходить своє поширення в розгорнутій метафорі *під синім покровом животворящої ночі*:

Все росте, все рухається **під синім покровом** животворящої ночі... [4:127].

Зоря

У художньому світі О. Довженка при зображенні українського простору значне місце посідають зорі, які оспівувалися багатьма поетами.

«Новий тлумачний словник української мови» містить 8 значень слова *зоря*. О. Довженко вживає це слово в двох значеннях: 1. Зоря – *те саме, що зірка*. 2. Зоря – *яскраве освітлення горизонту перед сходом і після заходу сонця*. [7, П:171].

Зорі (зірки) – у народному уявленні – це ангели, які сидять на сходах неба із запаленими свічками в руках. У кожній людині є свій ангел-охоронець, який пильнує із зоряного царства за душею. Зорі – діти Сонця і Місяця, як про те співається в давніх коляд-

ках, і кожна з них має вплив на людину. У деяких місцевостях зорі вважали душами померлих, які визначалися на землі добрим, безгрішним життям, а також дітей, які померли маленькими, не встигнувши нагрішити.

Зірки порівнювалися з людськими очима. «Не тільки небесні світила, а й сама блискавка здавалася давнім людям зрячою. Блимаючі зірничі уподібнювалися моргливому оку, яке то гляне, то закрийється повіками» [2:203].

Ми вже зазначали, що місяць, зорі (зірки) й зоря перебувають у локальній суміжності з небом. У творах О. Довженка суміжність неба і зірок відзначається значною частотністю:

На синьому небі спалахнули зорі [4:125].

Холодні **зірки мерехтіли в синьому небі...** [5:273].

Котилася ясна зоря з неба... [4:111].

Гляну на небо: „Зірко покотися”... [3:71–72].

Письменник слово *зорі* (зірки) або взагалі не супроводжує художніми тропами:

Часом я засинав ще до вечері, дивлячись **на зорі**, або на Десну, або на вогонь, де варилася каша [3:67].

Ось він іде сам-один між городів **під зорями** [4:127].

На синьому небі спалахнули **зорі** [4:125];

або супроводжує описовими епітетами *ясна*, *холодні* (*ясна зоря*, *холодні зірки*) та метафоричними дієсловами *котиться*, *упала*, *спалахнули*, *мерехтіли*:

Котилася ясна зоря з неба / Та й упала додолу... [4:111];

спалахнули зорі [4:125];

зірки мерехтіли [5:273].

Архетиповий образ *зорі* (зірки) автор розкриває також через відображення сузір'я – Чумацький Шлях. Наші предки вважали Чумацький Шлях і Божою дорогою, якою Всевишній ходить або їздить на колісниці; і дорогою, що вказує птахам шлях у вирій; і дорогою, яка веде душі померлих на небо; і дорогою, одна половина якої (до перетину посередині) веде в рай, а друга – в пекло [2:595–596].

У творах О. Довженка Чумацький Шлях відповідає давнім народним уявленням. Письменник наділяє цей образ епітетом *нескінченний*, зіставляє з двома велетенськими кри-

вими коліями, супроводжує метафорами *протягався*, *показує*:

Чумацький віз тихо рипить піді мною, а в синім небі **Чумацький Шлях** показує дорогу [3:64];

...нескінченний Чумацький Шлях **протягався** у вічність двома велетенськими кривими коліями [5:273].

Слово *зоря* у творах О. Довженка вживається також у значенні *яскраве освітлення горизонту перед сходом і після заходу сонця* [7, II:171].

Зоря – найпрекрасніша богиня багатьох народів Східного Середземномор'я. Зоря – вістунка наповненого величезним містичним змістом моменту народження тріади астральних богів: Місяця, Сонця і Зорі. Вона має цілу низку народних назв: Вечірня Зоря, Вечорова, Вечорниця, Рання, Світова Зірниця, Зоряниця, Денниця.

Згідно з іншими уявленнями, Зоря – це гарна молода панна, яка живе там, де сходить Сонце; вона асоціюється з появою роси і небесної вологи [2:203].

О. Довженко слово *зоря* вживає з традиційним народним епітетом *ясна*:

Мовчки, без жодного крику дивилася покинута дівчина на свого милого, якого так соромилась удень, чекаючи на тихий вечір, на **ясну зорю**... [4:130].

Ідеш отак у доброму косарським товаристві і бачиш, ідучи, й вечірне небо, і **ясну зорю**, і її з грабельками на округлому плечі [4:112].

Таким чином, етнокультурний архетип *верх* є одним із яскравих елементів у характеристиці українського простору й реалізується через архетипові образи неба, місяця, зірки, зорі. Лексика і тропіка, яку використовує О. Довженко для репрезентації етнокультурного архетипу *верх*, виражають народнопоетичне уявлення і разом із тим виявляють елементи асоціативного мислення, емоційного сприймання. Змальовуючи архетипові образи неба, місяця, зірки, зорі, письменник майстерно переплітає етнокультурні, традиційні та новаторські характеристики.

Етнокультурний архетип *верх* у кіноповістях О. Довженка перебуває в системі інших етнокультурних архетипів українського простору, які й мають досліджуватися далі.

Література

1. Бійчук Г. Актуалізація архетипів національного підсвідомого засобами художнього слова / Г. Бійчук // Дивослово. — 2005. — № 10. — С. 12—18.
2. Войнович В. Українська міфологія / В. Войнович. — К. : Либідь, 2002. — 664 с.
3. Довженко О. П. Зачарована Десна / О. П. Довженко // Твори : в 5 т. Т. 1 / О. П. Довженко. — К. : Дніпро, 1983. — С. 36—81.
4. Довженко О. П. Земля / О. П. Довженко // Твори : в 5 т. Т. 1 / О. П. Довженко. — К. : Дніпро, 1983. — С. 108—135.
5. Довженко О. П. Повість полум'яних літ / О. П. Довженко // Кіноповісті. Оповідання / О. П. Довженко. — К. : Дніпро, 1986. — С. 249—342.
6. Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. / [гл. ред., сост. С. Я. Левит]. — СПб. : Университетская книга, 1998. —
Т. 1. — 1998. — 447 с.
7. Новий тлумачний словник української мови / [уклад. В. Яременко, О. Сліпущко] : у 4 т. — К. : Аконіт, 2001. — [Нові словники].
Т. 2. — 2001. — 912 с.
8. Юнг К-Г. Человек и его символы. — СПб. : Б.С.К., 1996. — 454 с.

ФОРМА І ЗМІСТ СЛОВА ЯК ПРОБЛЕМА ЛЕКСИКОЛОГІЇ ТА СЛОВОТВОРУ

УДК 811.161.1'367.625

А. Д. Чолакова

*Харківський державний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

До питання про російські інхоативні дієслова

Чолакова А. Д. До питання про російські інхоативні дієслова. У роботі подано семантичну характеристику інхоативних дієслів, детально розглянуто відмінності, які існують у семантичній структурі зазначених дієслів, подано всебічний аналіз спеціальної літератури. При визначенні основних семантичних та граматичних ознак інхоативних дієслів, узагальнено різні точки зору. У результаті вивчення фактичного матеріалу (словникового й текстового) та власних спостережень автор встановив, що семантичною ознакою інхоативних дієслів є значення «становлення ознаки».

Ключові слова: *семантика, дієслово, інхоативне значення, структура, становлення ознаки.*

Чолакова А. Д. К вопросу о русских инхоативных глаголах. В работе представлена семантическая характеристика инхоативных глаголов, подробно рассмотрены различия, которые существуют в семантической структуре инхоативных глаголов, дан всесторонний анализ литературы. При определении основных семантических и грамматических признаков инхоативных глаголов, обобщены различные точки зрения. В результате изучения фактического материала (словарного и текстового) и обобщения своих наблюдений автор установил, что семантическим признаком инхоативных глаголов является значение «становление признака».

Ключевые слова: *семантика, глагол, инхоативное значение, структура, становление признака.*

Cholakova A. D. On the issue of Russian inchoative verbs. The article considers semantic properties of inchoative verbs, gives a detailed description of differences in semantic structure of inchoative verbs and a thorough analysis of the literature. When defining main semantic and grammar features of inchoative verbs various viewpoints have been generalized. After having studied the factual material (word and textual material) and having generalized her observations the author stated that the meaning "feature formation" is a semantic feature of inchoative verbs.

Key words: *semantic, verb, inchoative meaning, structure, feature formation.*

У сучасній російській мові за лексичними значеннями та формальними ознаками виділяється лексико-семантична група інхоативних дієслів. Їх основною семантичною ознакою є значення «становлення ознаки» (інхоативне значення).

Інхоативні дієслова російської мови неодноразово привертала увагу видатних дослідників-русистів. У роботах Г. Павського, О. Востокова, А. Болдирева вони піддавалися аналізу у зв'язку з описом категорії виду дієслова в російській мові. Учені виділяли серед дієслів доконаного виду як підвид починальні дієслова. Під починальними дієсловами Г. Павський, А. Болдирев, А. Барсов розуміли дієслова інхоативні. Так, А. Барсов до починальних (inchoativa) відносив дієслова, які вказують на «початок якогось-небудь стану: темн'ю, б'л'ню» [1:539]. До починального

виду О. Х. Востокова входять дієслова, що позначають відтінки починальності «переходу у відомий стан типу *алеть, грубнуть, а також зазвонить*»).

І. Давидов при визначенні починальності багато що запозичує у О. Востокова, і тому починальний вид у нього виражає початок якої-небудь діяльності: *краснеть, белеть*. Таке розуміння починальності розвивається і в працях Ю. Крижанича та А. Болдирева.

У працях Г. Павського розділ про починальні дієслова описаний значно повніше, ніж у Ю. Крижанича, А. Болдирева, І. Давидова. Починальними він вважає дієслова, які «означають не тільки набуття нової якості та перехід у відомий стан, але й перебування в ньому та поступове посилення якостей. Тому не завжди справедливо називають їх починальними. Наприклад, дієслова: *пламе-*

неть, коснеть, радеть зовсім не схожі на починальні» [5:68]. Окрім дієслів на *-е(ть)*, до цієї групи Г. Павський включав і дієслова на *-ну(ть)*: *желтеть, сохнуть*.

Таким чином, у працях російських мовознавців XIX століття починальність трактується по різному. Найбільш вірно інхоативне значення відбито у визначенні Г. Павського. Воно включає два компоненти: перехід з одного стану в інший, прийняття і збільшення нової якості. У А. Барсова, І. Давидова основою ознакою інхоативності є поняття початку якої-небудь діяльності, тоді як справжнє інхоативне значення пов'язане з вираженням набуття ознаки граматичним суб'єктом. Крім того, поняття початку діяльності стосовно інхоативних дієслів незастосовно. Ще В. А. Богородицький писав: «Дієслова на *-ею, -ну* зазвичай називаються «починальними», але не зовсім точно, оскільки вони виражають не початок дії, а процес набуття якості, яку позначає прикметник» [2:354].

Поняття початку дії повинно бути закріплене за дієсловами типу *заиграть, запеть*. В інхоативних же дієслів немає такого значення, яке можна було б передавати терміном початок. Таке значення не входить у їх семантику, і тому можливими є поєднання типу *начало светлеть, начало темнеть, начало сохнуть*.

Тому, розглядаючи визначення інхоативних дієслів, навряд чи можна погодитися з авторами «Словника-довідника лінгвістичних термінів» (М., 1976), які трактують інхоативні дієслова (інгресивні) як дієслова доконаного виду, що позначають початок дії або його становлення. *Заиграть, застучать, заторопиться*. Наведені приклади не виражають інхоативного значення. Перед нами дієслова починальні.

У працях сучасних учених інхоативним дієсловам також відводиться певне місце. У різних аспектах вони були об'єктом вивчення в дисертаційних дослідженнях.

Дослідження П. С. Сигалова присвячене розгляду деяких питань історії та сучасного стану російських дієслів з суфіксом *-н-* і ширше – російських інхоативних дієслів. У роботі багато уваги приділено питанню походження, історії інхоативних дієслів. Використані факти староруської, сучасної російської мови, діалектний матеріал [7:1–259].

Словотворча і граматична структура дієслів другого продуктивного класу в сучасній російській мові описуються в роботі

М. С. Шершневої [11:1–359]. Значну увагу в ній приділено інхоативним дієсловам на *-е(ть)*. Цікавими є відомості про семантичну, словотворчу природу інхоативів на *-е(ть)*, а також семантичну співвідносність твірних і похідних у парах *красный – краснеть, желтый – желтеть*.

Окремі спостереження, що стосуються словотворчої структури, словотворчого потенціалу інхоативних дієслів, містяться у працях І. Р. Хакимової [10:146–153], М. Ф. Скорнякової [8:339–344]. Корисні спостереження та цінні повідомлення щодо формального відношення між мотивуючим словом та інхоативним дієсловом знаходимо в статті І. С. Улуханова [9:137–140].

У всіх цих дослідженнях розглядалися лише окремі ділянки окресленої лексико-семантичної групи, і вони, природно, не могли відобразити всіх структурних та семантичних особливостей дієслів, що вивчалися.

По-перше, при вивченні будь-якої лексико-семантичної групи постають проблеми її меж. Враховуючи розмитість меж лексико-семантичних груп, зробити це не завжди просто. Так, до кінця не з'ясовано ряд слів, що входять до лексико-семантичної групи інхоативних дієслів. Які дієслова включати до цієї групи? Думки дослідників з приводу цього питання розходяться.

А. В. Бондарко вважає, що «значення поступового переходу до якого-небудь стану виражають або можуть виражати дієслова двох типів: а) на *-ну-ть* (*блекнуть*); б) на *-е-ть* (*бледнеть*)» [3:21].

До інхоативів П. С. Сигалов відносить не тільки дієслова на *-е(ть)* і *-ну(ть)*, але й імперфективи типу *увядають, увязать, угасать* [7:167].

І. С. Улуханов відзначає, що «становлення ознаки» у системі мови може виражатися суфіксом *-а-*, що виступає в дієсловах *дичать, крепчать* і зворотними дієсловами *удешевляются, загрязняются*. [9:138–139].

На думку Л. В. Васильєва до інхоативів належать не тільки дієслова *мрачнеть, веселеть*, але і слова *омрачаться, угрюмиться* [4:38–308].

Як бачимо, при визначенні меж даної лексико-семантичної групи думки дослідників розходяться. Виникає питання про склад лексико-семантичної групи інхоативних дієслів. Стосовно цього заслуговує на увагу робота В. В. Волкова. Принципово важливим висно-

вком його дослідження є створення цілісної моделі інхоативного словотворення.

У роботі констатується, «що дієслова, які мають будову *A+ну(ть)*, *A+a(ть)*, *A+e(ть)*, *A+и(ть)ся*, де *A* – корінь з семантикою ознаки, як правило, виражають інхоативне значення» [5:17].

Враховуючи різні точки зору, вважаємо за необхідне відзначити, що основними семантичними і граматичними ознаками інхоативних дієслів є: 1) інхоативне дієслово позначає дію, у результаті якої відбувається становлення певного стану та його посилення; 2) всі інхоативні дієслова недосконалого виду неперехідні; 3) неможливість утворення афіксальних похідних компенсується синтаксичними конструкціями, наприклад, *становиться горячим*. Приклади: *Зато внутренняя жизнь становится более наполненной, осмысленной и интенсивной* (Н. Колосова); *Теперь недавние школьницы становились здесь полноправными хозяйками* (Ю. Жигайлов).

На підставі названих ознак до групи інхоативних дієслів можна включити слова типу *гаснуть, зреть, угасать, погашаться*.

Групи інхоативних дієслів на *-ну(ть)*, *-e(ть)* виявляють одну семантичну спільність – «становлення ознаки».

Інхоативні дієслова на *-ну(ть)* мають яскраві процесні значення. Вони позначають процес втрати якої-небудь якості, ознаки: *вянуть, дрябнуть, дряхнуть* (Лишь вдали красуются, там на дне долин, Кисти ярко-красные вянущих рябин (А. К. Толстой. Осень); процес зникнення, загибелі якогонебудь предмета: *гибнуть, вянуть* (Дымящиеся дома сражались, как корабли в морской битве. Здание, покрытое залпом тяжелых минометов, *гибло* в такой же агонии, как корабль, кренясь и падая в хаосе обломков. (В. Кожевников. Дом без номера); процес уповільнення, загасання якої-небудь дії: *молкнуть, тухнуть, гаснуть*, (Соловей не *молкнет*, поет Все громче и громче. (Фет. Я люблю многое, близкое сердцу).

Дієслова даної лексико-семантичної групи поділяються на декілька підгруп:

1. Дієслова із значенням колірної ознаки: *меркнуть* – поступово втрачати яскравість, блиск (Звезды *меркнут* и гаснут. В огне облака. Белый пар по лугах расстилается (И. Никитин. Утро); *блекнуть* – втрачати яскравість забарвлення, *блякнуть* (Трава на земле начала сохнуть и желтеть. Листва на дорогах тоже начала *блекнуть* (Арсеньев. Дерсу Узала).

2. Дієслова із значенням негативних фізичних якостей (про неістоти): *киснуть* – робитися кислим, псуватися від бродіння (*Киснет* молоко-то, что будешь делать, кабы у нас погреба были, ледники (Успенский. Из дерев. дней.); *клекнуть* – зсихаючись, робитися жорстким, покриватися твердою кіркою (*Земля клекнет*).

3. Дієслова із значенням негативних фізичних якостей (про істоти): *чахнуть* – ставати чахлим (Матушка поминутно плакала; здоровье ее становилось день ото дня хуже; она видимо *чахла*, а между тем мы с ней работаем с утра до ночи (Достоевский. Бедные люди); *дряхнуть* – ставати дряхлим, старіти (Когда я стал *дряхлеть* и стынуть, Поэт, привыкший к сединам Мне захотелось отодвинуть конец, сужденный стариком (Блок. Когда я стал дряхлеть).

Всі непохідні інхоативні дієслова на *-ну(ть)* розподіляються за цими трьома групами, але серед них трапляються такі, які поєднують значення другої та третьої групи (у прямому значенні належать до другої групи, а в переносному – до третьої): *вянуть* – позбавлятися свіжості, в'янути (про рослини) // перен. втрачати сили, бадьорість, здоров'я (Равновесие нарушается, когда растение испаряет более, чем получает, тогда оно *вянет* (Тимирязев. Жизнь растений).

Відмітною особливістю даної лексико-семантичної групи є стилістична диференціація її одиниць. Окрім стилістично нейтральних слів: *гибнуть, киснуть*, до її складу входять стилістично маркіровані елементи: *волгнуть* (обл.), *дрябнуть* (разг.), *молкнуть* (книжн.), *гаснуть* (разг.) та ін.

Аналізовані дієслова широко вживаються в повсякденно-побутовому спілкуванні.

До ядра лексико-семантичної групи, що вивчається, входять також непохідні інхоативні дієслова на *-e(ть)*.

Значення «становлення ознаки» може бути властиве непохідним дієсловом, що містять тематичний сегмент (*цепенеть, добреть* (полнеть), *клякнуть, хиреть*), а також таким, які не мають його (*зреть, спеть* (созревать), *рдеть, тлеть*). Пор.: *рдеть* – виділятися своїм червоним кольором, червоніти (По другую сторону поляны густо и сочно *рдеет* рябина (М.Горький. В людях); *добреть* (разг.) – ставати товстим, повніти (Таян берёг и любил их (собак). Он радовался, глядя, как *добрют* их тела, острей становятся уши, мохнатей хвосты (Горбатов. Таян-начальник).

Даним дієсловом властиве значення внутрішнього розвитку, руху, становлення процесу. Так, якщо інхоативи на *-ну(ть)* позначають, головним чином, процес втрати позитивної якості, ознаки, то інхоативи на *-е(ть)* позначають як процес втрати, так і процес набуття якої-небудь якості. Пор., наприклад: Уж ты, встревоженный, в Севиллу полетел. Благославеный край, пленительный предел! Там лавры зыблются, там апельсины зреют (Пушкин. К вельможе) і Одежда ветхая на нем рвалась и тлела (Пушкин. Медный всадник).

Звертає на себе увагу той факт, що дієслова з інхоативним значенням стилістично не-

однорідні. У більшості випадків вони належать до загальноживаної лексики. Стилістично обмежені значення в семантичній структурі інхоативів посідають скромне місце.

У результаті вивчення фактичного матеріалу (словникового й текстового) та узагальнення своїх спостережень можна зробити висновок, що семантичною ознакою інхоативних дієслів є значення «становлення ознаки». Тому, незважаючи на те, що про цю групу дієслів у науковій літературі сказано вже немало, багато що тут залишається ще суперечливим, таким, що вимагає нових рішень.

Література

1. Барсов А. А. Российская грамматика / А. А. Барсов. — М. : Изд-во МГУ, 1981. — 775 с.
2. Богородицкий В. А. Общий курс русской грамматики / В. А. Богородицкий — М. ; Л. : Изд-во Госсозэкгиз, 1935. — 354 с.
3. Бондарко А. В. Русский глагол / А. В. Бондарко, Л. Л. Буланин — Л. : Просвещение, 1987 — 190 с.
4. Васильев Л. М. Семантические классы глаголов чувства, мысли и речи / Л. М. Васильев // Очерки по семантике русского глагола. — Уфа, 1971. — С. 38—308.
5. Волков В. В. Способы образования глаголов с инхоативным значением о имен прилагательных в современном русском литературном языке: автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» / В. В. Волков — М., 1983. — 19 с.
6. Павский Г. Филологические наблюдения над составом русского языка. О глаголе / Г. Павский. — СПб., 1850. — 271 с.
7. Сигалов П. С. Русские инхоативные глаголы: дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / П. С. Сигалов — Л., 1963. — 259 с.
8. Скорнякова М. Ф. О словообразовательных возможностях инхоативных глаголов в современном русском языке / М. Ф. Скорнякова // Актуальные проблемы русского словообразования. — Ташкент, 1975. — С. 339—344.
9. Улуханов И. С. Глаголы на -еть в современном русском языке (О продуктивности регулярности словообразовательного типа) / И. С. Улуханов // Развитие словообразования современного русского языка. — М., 1966. — С. 127—140.
10. Хакимова И. Р. Словообразовательная характеристика непереходных глаголов в русском и узбекских языках / И. Р. Хакимова // Вопросы русского и общего языкознания. — Ташкент, 1976. — С. 146—153.
11. Шершнева М. С. Словообразовательная и грамматическая структура глаголов второго продуктивного класса в современном русском языке : дис. канд. филол. наук : 10.02.01 / М. С. Шершнева — М., 1960. — 359 с.

І. Я. Мислива-Бунько

Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк

Складні іменники як засіб увиразнення газетного мовлення

Мислива-Бунько І. Я. Складні іменники як засіб увиразнення газетного мовлення. У статті аналізуються різні структурні типи складних іменників – композити і юкстапозити, визначаються функції загальноживаних, розмовних, індивідуально-авторських складних лексем у мові газет. З'ясовано виразальні можливості складних субстантивів у логіко-інформаційному і стандартно-раціональному мовленні сучасних друкованих мас-медіа – експресивізація, емоційність, оцінність, характеризує, творення образів, ліричність, іронічність.

Ключові слова: мова газети, складний іменник, юкстапозит, виразальні можливості, ліричність, експресивність.

Мысливая-Бунько И. Я. Сложные существительные как средство выразительности газетного вещания. В статье анализируются различные структурные типы сложных существительных – композиты и юкстапозиты, определяются функции общеупотребительных, разговорных, индивидуально-авторских сложных лексем в языке газет. Выяснено выразительные возможности сложных субстантивов в логико-информационной и стандартно-рациональной речи современных печатных масс-медиа – экспресивизация, эмоциональность, оценочность, характеризующая, создание образов, лиричность, ироничность.

Ключевые слова: язык газеты, сложные существительные, юкстапозит, выразительные возможности, лиричность, экспресивность.

Myslyva-Bun'ko I. Ya. Compound nouns as a means of intensification of newspaper language. The article examines various structural types of compound nouns – composites and yuxtapozites, defines the functions of common, conversational, individual authorial complex lexemes in the language of newspapers. It has been found compound substantives expressive possibilities in a logic-information-management and default language of modern print media – expressivity, emotion, evaluation, describing, creating images, lyricism, ironical.

Key words: language newspaper, complex noun, yuxtapozit, lyricism, expressiveness.

Мова сучасних газет, як відомо, характеризується інформативністю, аргументованістю, логічністю, стандартністю і водночас стислістю, емоційністю, експресивністю, оцінністю. Відповідно журналісти перебувають у стані постійного пошуку нових мовних одиниць, котрі, «несучи в собі емоційно-експресивний заряд, є засобом інформаційного впливу як власне на інтелектуальне сприйняття комуніката, так і на його емоції, формують світогляд адресата, його громадянську позицію, ставлення до певних фактів, подій, явищ суспільного життя тощо» [6:7].

Оскільки у текстах преси «експресивність мовних одиниць виявляється на тлі автоматизованих засобів вираження як протиставлення мовним штампам» [3: 328], то нашу увагу привертають складні іменники всіляких словотвірних типів і моделей. І це не випадково, адже субстантиви виконують не тільки номінативну функцію. Такі деривати в процесі поєднання різних за семантикою, стильовим навантаженням і структурою складників сприяють образному, виразально-зображальному, оціночному (в деяких випадках іронічному чи навіть саркастичному), експе-

сивному, влучному висловленню думки на будь-яку тему, що властиво для мас-медійної комунікації.

В українській лінгвістиці складні слова, зокрема й іменники, вивчалися в таких аспектах: 1) історія виникнення (М. Плющ, П. Плющ, С. Самійленко, І. Тараненко, В. Німчук, В. Ліпич); 2) структура, морфемна будова, семантика, процеси творення цих одиниць (М. Чемерисов, І. Ковалик, Н. Родзевич, Н. Клименко, В. Горпинич, Л. Азарова, Є. Карпіловська та ін.); 3) складна термінологія (М. Богущька, В. Овчаренко, В. Марченко, Л. Симоненко, Е. Огар, А. Бурячок, І. Кочан, О. Тур, Л. Козак, В. Грещук); 4) фрагментарний опис функціонування окреслених лексем у художньому стилі (Л. Павленко, О. Рудь, М. Доленко, Н. Журавльова, А. Коваль, Н. Сологуб, С. Єрмоленко, І. Кочан, О. Шевчук, В. Ковальов), мові ЗМІ (О. Пономарів, Т. Коць, О. Стишов, О. Мітчук, О. Турчак, Н. Попова, М. Навальна й ін.).

Попри такі вагомі наукові розробки з цього питання, досі складні іменникові утворення як засіб експресивізації мовлення сучасної періодики не були об'єктом самостійного до-

слідження в лінгвостилістиці. Це і надає нашій роботі актуальності.

Мета розвідки – аналіз складних субстантивів і з'ясування їх виражальних можливостей у газетно-публіцистичному підстилі (на матеріалі газет «Волинь-нова», «Україна молода», «Урядовий кур'єр», «Експрес», «Літературна Україна», «День», «Сільські вісті» за 2008-2010 рр.).

Образності та ліричності сказаному надають деривати, в основі яких закладена метафора. Часто журналісти вдаються до такого словотворення, коли ведуть мову про родину (жінку, матір, дітей), природу – те, що потребує найбільш образних слів:

Поки тато в Москві на заробітках, він головний мамин помічник: і за **сестричками-шебетухами** нагляне, і малюків нагодує із соски («Експрес», 7 лютого 2008 р.);

А для тих **мам-зозуль** хай би був закон: обов'язкове утримання новонародженого за власні кошти («Волинь-нова», 31 травня 2008 р.);

...Вони [сосни] припадають до **матінки-землі**. П'ють її живодайні соки («Сільські вісті», 1 червня 2010 р.);

У фотооб'єктиві потрапили велетенський слимачище, що вирішив пообідати білим грибом, **сестриці-росинки**, які вмістили в собі цілий світ, лісові квіти та жуки... («Сільські вісті», 4 червня 2010 р.).

У текстах газетного дискурсу своєю виразністю, піднесеністю, урочистістю, деякою духовністю та релігійністю вирізняються композити з компонентами старослов'янського походження **благо-, бого-, добро-, живо-** й ін. Порівняймо:

Благовірна экс-мера Москви Юрія Лужкова – банкрут? («Відомості. ua», 14 жовтня 2010 р.);

Благословення на добро («Волинська газета», 10 січня 2008 р.);

Від бідності – до **добробуту** («Урядовий кур'єр», 19 жовтня 2007 р.).

На сторінках преси ХХІ ст. фіксуємо редуковані утворення (*диво-дивнеє, дим-димок*) та синонімічні зближення (*жито-пшениця, статки-маєтки, хліб-сіль, шляхи-дороги*). Безумовно, такі різновиди складених слів більше характерні прозі та поезії [8:337], проте введення окреслених одиниць сприяє «охудожненню» та естетизації газетного мовлення. Порівняймо:

Вони вже мали і **статки-маєтки**, і ім'я, і все інше («Віче», 3 вересня 2009 р.);

Як вчула те жінка, **руки-ноги** їй віднялись, сиділа без руху («Луцький замок», 24 вересня 2009 р.);

У восьмому раунді Сосновські остаточно втратив свою **рухливість-метушливість** і став пропускати чисті прямі («Сільські вісті», 1 червня 2010 р.);

На Волині поки що до цього не дійшло, бо, що не кажіть, для наших людей свині, перш за все, асоціюються із **сальцем-м'ясцем** («Волинь-нова», 4 січня 2007 р.);

Отець Анатолій спочатку правив у Глобах Ковельського району, а згодом **шляхи-дороги** завели його у канадське місто Вінніпег у Свято-Троїцький храм («Волинь-нова», 18 січня 2005 р.).

Значним попитом у друкованих ЗМІ користуються структурно-складні одиниці з компонентом **горе-**, що має значення «поганий, негідний» [5:640], (*горе-коханці, гороводій, горе-матуся, горе-фахівець, горе-суддя*), які підпорядковані лише єдиній меті – створенню оцінного ефекту (осуду, іронії). Порівняймо:

Полтавські міліціонери «знайшли» двомісячну дівчинку, яку **горе-матуся** «доглядала» у підвалі («Україна молода», 18 жовтня 2008 р.);

Виявилось, **горе-коханці** продовжили інтим у найближчих кушах («Вісник+К», 1 жовтня 2009 р.);

Я не можу уявити, як би повелися українські **горе-керманічі**, опинившись на місці наших заробітчан («Сільські вісті», 27 травня 2010 р.).

Дуже часто журналісти в ролі увиразнюючих компонентів свого мовлення використовують юкстапозити, адже ці «дволексемні утворення засвідчують тенденцію до розвитку аналітизму в українському словотворенні, до інтернаціоналізації його складу, що виявилось в ширшому поєднанні питомих українських та іншомовних компонентів, до економності, сконденсованості та експресивізації» [7:152]. Крім того, у подібних дериватів один складник характеризує інший або ж обидва елементи складеного слова доповнюють один одного. Зрозуміло, що такі лексеми стають удаюю зброєю майстра пера, котрий хоче не просто поінформувати читача, а й вплинути, переконати, заінтригувати його. Наприклад:

Буш-рятівник (заголовок статті, у котрій ведеться мова про запропонований Джорджем Бушем новий план порятунку

американських банків) («Україна молода», 16 жовтня 2008 р.);

Депутат-рухівець розповідає про хитрощі голови партії Тарасюка, обіцянки Тимошенко і пропозицію Ющенка («Україна молода», 18 жовтня 2008 р.);

Я тоді подумав: «Боже милий, яка ж доля примхлива! Свої **брати-українці** наздоганяли – аби вбити, а чужі словаки прихистили – й врятували («День», 26 вересня 2009 р.);

Прикарпатські патріоти вимагають знести монумент, установлений на честь розстріляних **патріотів-земляків** («Україна молода», 20 червня 2009 р.);

Замість того, щоб притягнути до відповідальності **депутатів-штурмовиків** із Партії регіонів, які 27 квітня у стінах парламенту завдали важких тілесних ушкоджень депутатам від опозиції, Янукович розгортає репресії проти патріотів України («Сільські вісті», 18 травня 2010 р.).

Неодноразово фіксуємо випадки вживання юкстапозитив-іменників, у структурі яких поєднано протилежні за значенням компоненти-слова. У лексемах **священик-сажотрус** («Волинь-нова», 31 січня 2008 р.), **диякон-кондуктор** («Волинь-нова», 31 січня 2008 р.) відбувається протиставлення слів за сферою вживання (церковне та загальноживане – високе і низьке) та підкреслюється діалектичне співіснування цих видів діяльності.

А для загострення сприйняття піднятої у статті проблеми кореспонденти вдаються до обігрування слів і пропонують читачам самим розставити необхідні акценти:

Безпосередньому знайомству із **дияконом-кондуктором** чи **кондуктором-дияконом** (це вже кому як більше подобається) передувала коротка телефонна розмова із начальником міського управління електро транспорту Іваном Кубицьким («Волинь-нова», 31 січня 2008 р.).

Така гра слів використовується для привертання уваги до значення через форму, для створення зображально-виражального ефекту [9: 100].

Часто складні іменники, характеризуючись глибиною змісту, служать основою для творення перифраз. Вони у газетному мовленні виступають засобом оцінності, образності й іронічності:

Росія – «**Держава-паразит**» («Дзеркало тижня», 5 квітня 2008 р.),

Сталін – «**сатана-руйнівник**» («Волинь-нова», 21 жовтня 2008 р.).

На переконання А. Вежбицької, «в багатьох слов'янських і романських мовах експресивне словотворення відіграє роль, яку важко переоцінити» [1: 89]. Ці слова підтверджують і наші спостереження над сучасною газетно-публіцистичною мовою, у якій одиниці, творені у народно-розмовному стилі, сприяють експресивізації інформації: **газ-булька** («Експрес», 25 грудня 2008 р.) – ‘газована солодка вода, найчастіше торгових марок «Пепсі», «Кока-кола»’, **обіцянка-цяцянка** («Експрес», 13 серпня 2009 р.) – ‘розіграш’, **цап-відбувайло** («День», 26 вересня 2008 р.) – ‘особа, котра просто перебуває на посаді до закінчення свого терміну, уникаючи будь-якої роботи та активних дій зі свого боку’, **швидкоїжка** («День», 15 жовтня 2008 р.) – ‘особа, котра найшвидше з’їдає певну кількість їжі за визначений час’ та ін., пор.:

Кожний політичний лідер у нашій країні, опинившись на вершині владної піраміди, проходить один і той самий шлях – від “месія” до “**цапа-відбувайла**” («День», 26 вересня 2008 р.).

У виразненню стандартно-інформаційної мови друкованих ЗМІ сприяють структурно-складні неосемантизми. Тобто узвичаєні, загальноживані слова, функціонуючи в новому контексті, набувають нових семантичних та конотативних навантажень. На сторінках сучасних україномовних газет зафіксовано такі деривати з «оновленим» значенням: **сльозоточивий** ‘сентиментальний, чутливий’, **красномовство** ‘нецензурне мовлення’, **милосердя** ‘працівник соціальної сфери’, **дітолюб** ‘педофіл, особа, що проявляє свої статеві потреби з дітьми’, **другосортний** ‘непотрібний, про особу, що зайва державній владі’, **благословитися** ‘утвердитися, усталитися, бути прийнятий (про закон)’, **свіжоспечений** ‘новий, щойно затверджений’, **дороговказ** ‘айсберг в Атлантичному океані’. Наприклад:

Лишається привітати журі хоч би за те, що жодних нагород не заслужила мильна опера Гільєрмо Араґи «Прерія, що горить», у якій стараються Кім Бесінґер і Шарліз Терон, охоплені екстремістськими любовно-смертельними перипетіями та примерені «спокутним» **сльозоточивим** фіналом («День», 26 вересня 2008 р.);

«**Красномовство**» Кварцяного оцінили на 600 доларів («Волинь-нова», 31 травня 2008 р.);

«Професія: **милосердя**» («Урядовий кур’єр», 4 листопада 2008 р.);

Поки що очевидно одне: якби до цієї бочки дьогтю не вкинули кількох народних депутатів, братик і сестричка непомітно для суспільства поповнили б ту міліцейську статистику, в якій щороку фігурують занепашені «**дітолюбам**» сотні українських неповнолітніх («Сільські вісті», 27 жовтня 2009 р.);

Ім [людям] набридло «відстьобувати» «благодійні внески», переплачувати за ліки, набридло почуватися **другосортними** («Волинь-нова», 10 вересня 2009 р.);

А в результаті усього маємо більше сорока розглянутих питань, з них чверть «**благословилося**» як закон і ще майже стільки ж законопроектів схвалено у першому читанні («Сільські вісті», 26 травня 2010 р.);

Серед **свіжоспечених** законів – один із найрезонансних під скромною назвою «Про внесення змін до деяких законів України (щодо оподаткування)» – 246 «за» (ПР – 170, БЮТ – 17, НУ-НС – 9, КПУ – 27, БЛ – 19, позафракційні – 4) («Сільські вісті», 26 травня 2010 р.);

Утворення айсбергів несе загрозу й судноплавству. Тільки уявіть собі: якщо над водою видно, приміром, 40 метрів цього гіганта, то під водою може бути сховано понад 150 метрів. У будь-якому випадку краще оминати такий «**дороговказ**» («Експрес», 12 серпня 2010 р.).

Емоційною яскравістю, ідейною наснаженістю та глибиною вирізняються серед газетного контексту мікрообрази, побудовані на зразок уже відомої словотвірної моделі: *голодомор* → *горілкомор* («Україна молода», 31 жовтня 2008 р.), *правосуддя* → *кривосуддя* («Україна молода», 1 листопада 2008 р.), *меломан* → *саломан* («Волинь-нова», 21 жовтня 2009 р.), *свиноферма* → *арт-ферма* («Експрес», 16 жовтня 2008 р.), *орденоносець* → *оскароносець* («Україна молода», 15 жовтня 2008 р.), *зорепад*, *снігопад* → *яйцепад* («Сільські вісті», 18 травня 2010 р.), *фізкульт-привіт* → *фізкульт-інфаркт* («Експрес», 9 жовтня 2008 р.); *гамбургер* → *салбургер* («Волинь-нова», 21 жовтня 2008 р.).

Помітним засобом увиразнення медійної комунікації є індивідуально-авторські й оказіональні складні слова. Вони на тлі стандартного та раціонального газетного мовлення вирізняються «свіжістю», неординарністю, експресивністю, емоційністю, оцінністю (в деяких випадках іронічністю або сарказмом): *дама-поліцейський*, *священник-сажотрус*, *диякон-кондуктор*, *птах-бомж*, *сало-*

ман-товстун, *злочинець-корупціонер*, *суддя-рабовласник*, *жінка-різник*, *шенгени-бізнесмени*, *суддя-мільйонер*, *зłodий-спринтер*, *людина-двигун*, *зять-дебошир*, *пенсіонер-екстремал*, *дипломат-контрабандист*, *полковник-стукач*, *Льоша-мерседес*, «*добряки-горобці*», *першозимівник* та ін. Наприклад:

На набережній Маріуполя з'явився **птах-бомж**, який час від часу брутально лається («Україна молода», 20 червня 2009 р.);

Історія з використанням дармових **рабів-адмінзаарештованих** почалася не сьогодні («Сільські вісті», 27 жовтня 2009 р.);

На залізничному вокзалі разом з іншими юними волинянами запхали в товарний **потяг-«скотовоз»** та й відправили до Німеччини («Сільські вісті», 30 березня 2010 р.);

Напевне, вже ніхто й ніколи не дізнається, скільки шедеврів мистецтва стали жертвами зłodіїв, злочинців, **торбохватів** («Сільські вісті», 30 березня 2010 р.);

Зокрема про те, щоб не допустити, аби основна цінність – земля не спливла в руки тих таки **багатіїв-плутократів**, і нужденні нині селяни не стали кріпаками, рабами, й про ту, проведену приватизацію-прихватацію, яка триває, й про ще багато іншого («Літературна Україна», 13 січня 2005 р.);

Але найбільша увага приділяється залізничникам, які лише починають працювати в галузі. Особливо важливо підготувати до холодів так званих **першозимівників** – співробітників, які вперше «зимують» на залізниці. І лише після того, як «**першозимівник**» пройде повністю навчання і здасть залік, видається наказ про його готовність до роботи в зимових умовах («День», 28 жовтня 2010 р.);

А на Заході «**тягнибокоманія**» набула відкритих і таких активних форм, що колишнім кумирам, Юлі Тимошенко та Вікторові Ющенку залишається тільки заздрити («Експрес», 4 листопада 2010 р.).

Оскільки інформація в ЗМІ завжди розрахована на емоційне сприйняття [7:125], то у текстах на політичну тематику відбувається підвищене продукування авторських дериватів-іменників, котрі несуть не лише змістове навантаження, а й увиразнююче (створюються певні негативні образи, розвінчується їхня діяльність, засуджується та іронізується):

Бо як іще можна назвати ментально зорієнтовану фальшиву косу Юлії Тимошенко? Особливо коли **фальш-коса** уже не прикриває фальшивість декларацій («Україна молода», 27 вересня 2008 р.);

Чи, може, варто рішуче позбутися величезної армії **посередників-дармоїдів**? (про депутатів, високопосадовців, що нічого не роблять, а даремно використовують гроші з держбюджету на власні потреби) («Сільські вісті», 27 травня 2010 р.);

Самодержець [Л. Кучма], як і всі феодала, що діють під псевдонімами президентів на всьому пострадянському просторі (Прибалтійські держави – виняток), усе нарікав на те, що в президента ще замало повноважень («Літературна Україна», 13 січня 2005 р.);

Тим часом на східних наших землях, у Донецьку, Луганську і Дніпропетровську, вже другий тиждень триває інше маргінальне дійство – там місцеві трудящі доволі екзальтовані та переважно літнього віку і жіночої статі, досі «голосують» на площах за свого **невдаху-кумира** [В. Януковича] («Літературна Україна», 20 січня 2005 р.).

На переконання А. Коваль, експресивно-зображальний ефект таких одиниць посилюється свіжістю їхньої внутрішньої форми (незвичність способу поєднання частин підкреслює образність). За допомогою двокореневих лексем викликаються потрібні авторові образно-естетичні асоціації [4: 64].

Вдалим є введення в текст власної назви *Москаль-чарівник*, адже прізвище особи, про яку йдеться мова, однойменне першому ком-

поненту. Таким чином журналіст намагається створити образ аморального високопосадовця, засуджуючи неправдиві та ганебні вчинки: **«Москаль-чарівник»** (заголовок). *Заступник міністра МВС, народний депутат Геннадій Москаль демонстративно обходить закон* («Експрес», 24 грудня 2009 р.). Як зазначають лінгвісти, при використанні виразу з художньої літератури у газетному контексті відбувається його ідейно-тематична актуалізація, «оживлення» та переосмислення [2:168].

Отож, складним іменникам різних словотвірних типів і моделей із їх семантичною місткістю, згущеністю значень та емоційно-експресивним навантаженням належить вагома роль увиразнення логіко-інформаційного і стандартно-раціонального газетного мовлення – експресивізація, емоційність, оцінність, характеризуюча, творення образів, ліричність, іронічність. Безперечно, усі виражальні можливості цих одиниць у газетному контексті підпорядковані досягненню таких прагматичних завдань, як привертання уваги та вплив на одержувача інформації. Зростання ролі ЗМІ у суспільстві й інтенсивність продукування складних слів в українській мові спонукають до подальшого вивчення різних словотвірних типів складних дериватів та їхніх стилістичних функцій у газетному дискурсі.

Література

1. Вежицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежицкая. — М. : Русские словари, 1996. — 416 с.
2. Взаємодія художнього і публіцистичного стилів української мови / М. М. Пилинський, Н. Я. Дзюбишина-Мельник, К. В. Ленець, Г. М. Колесник та ін. — К. : Наукова думка, 1990. — 216 с.
3. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови / С. Я. Єрмоленко. — К. : Довіра, 1999. — 431 с.
4. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови / А. П. Коваль. — К. : Вища школа, 1987. — 352 с.
5. Новий тлумачний словник української мови: у 4 т. Т. 1./ [уклад. В. Яременко, О. Сліпушко]. — К. : Аконт, 2000. — 912 с.
6. Стишов О. А. Особливості розвитку лексичного складу української мови кінця ХХ ст. / О. А. Стишов // Мовознавство. — 1999. — № 1. — С. 7—21.
7. Стишов О. А. Українська лексика кінця ХХ століття: (На матеріалі мови засобів масової інформації) / О. А. Стишов : [монографія]. — [2-ге вид., переобл.]. — К. : Пугач, 2005. — 388 с.
8. Сучасна українська літературна мова : Стилістика / [за заг. ред. І. К. Білодіда]. — К. : Наукова думка, 1973. — Кн. 5. — 588 с.
9. Українська мова. Енциклопедія / Редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови), М.П. Зяблюк та ін. — К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 2000. — 752 с.

811.161.1'38

С. Л. Попов

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Словообразовательные варианты сложных русских прилагательных с двумя равноправными основами

Попов С. Л. Слововірні варіанти складних російських прикметників з двома рівноправними основами. В статті розглядається одне з найменш досліджених питань російської словотвірної стилістики взагалі та суфіксального словотворення російських прикметників зокрема: варіантність першої з двох рівноправних основ складних прикметників. У межах дослідження відмінностей між значеннями суфіксальних та безсуфіксальних попередніх основ зазначених прикметників вивчаються структурні та семантичні особливості таких основ, важливі для диференціації їх варіантів. Пропонується семантичний критерій, який дозволяє відрізнити значення суфіксальних варіантів попередніх основ від значень безсуфіксальних варіантів таких основ. Мотивується необхідність і можливість більш глибокого аналізу цих варіантів.
Ключові слова: *словотвірна стилістика, суфіксальний словотвір прикметників, складні прикметники з двома рівноправними основами, попередня основа, варіантність, структурні особливості, семантика, порівняння.*

Попов С. Л. Словообразовательные варианты сложных русских прилагательных с двумя равноправными основами. В статье рассматривается один из самых малоизученных вопросов русской словообразовательной стилистики вообще и суффиксального словообразования русских прилагательных в частности: вариантность первой из двух равноправных основ сложных прилагательных. В рамках исследования различий между значениями суффиксальных и бессуффиксальных предшествующих основ указанных прилагательных изучаются структурные и семантические особенности таких основ, важные для дифференциации их вариантов. Предлагается семантический критерий, позволяющий отличать значения суффиксальных вариантов предшествующих основ от значений бессуффиксальных вариантов таких основ. Мотивируется необходимость и возможность более глубокого анализа этих вариантов.
Ключевые слова: *словообразовательная стилистика, суффиксальное словообразование прилагательных, сложные прилагательные с двумя равноправными основами, предшествующая основа, вариантность, структурные особенности, семантика, сравнение.*

Popov S. L. Derivational variants of complex Russian adjectives with two equal stems. In the article one of the most insufficiently studied problems of Russian derivational stylistics in general and suffixal Russian word formation in particular is analyzed: the variance of the first of two equal stems of complex adjectives. In the context of the study of the differences between the meanings of suffixal and suffixless precedent stems of these adjectives the structural and semantic features of these stems are studied, which are important for differentiation between their variants. A semantic criterion is proposed which allow to distinguish between the meanings of suffixal versions of precedent stems and the meanings of suffixless variants of such stems. The necessity and possibility of deeper analysis of these variants is justified.
Keywords: *derivational stylistics, suffixal word formation of adjectives, complex adjectives with two equal stems, precedent stem, variance, structural features, semantics, comparison.*

Смысловые различия словообразовательных вариантов сложных русских прилагательных с двумя равноправными основами (типа *японо-российский* – *японско-российский*) являются одним из самых неизученных вопросов русской словообразовательной стилистики вообще и суффиксального словообразования русских прилагательных в частности.

Этим – по сути и синонимичным, и паронимичным – вариантам не находится места в словарях синонимов и паронимов русского языка (о терминологических затруднениях, возникающих при одновременной интерпретации одних и тех же однокоренных слов в качестве синонимов и паронимов, – см. [3]).

Единственным на сегодняшний день исследователем указанной вариантности остается Л. П. Катлинская, автор соответствующей словарной статьи в [2:405–406].

В сложных прилагательных с двумя равноправными основами вариантны основы предшествующие: они либо включают, либо не включают суффикс перед интерфиксом *-о-*. К этому типу вариантов Л. П. Катлинская относит варианты с наличием-отсутствием не только, как правило, относительного суффикса *-ск-* (например, *японо-российский* – *японско-российский*, *венгеро-румынский* – *венгерско-румынский*, *сербохорватский* – *сербскохорватский*), но и других суффиксов (ср. *авиахимический* – *авиационнохимиче-*

ский, медико-биологический – медицинско-биологический, лиро-эпический – лирико-эпический, эфиромасличный – эфирномасличный).

Автор отмечает, что выбор словообразовательной модели в таких случаях «задается, как правило, структурными особенностями компонентов сложного слова или традицией, ср.: монголо-татарское нашествие, арабо-израильский конфликт, русско-персидская война; алжиро-ливийский, но азиатско-тихоокеанский, американо-российский, но российско-американский, украино-российский, но белорусско-российский» [там же].

Целью настоящей статьи является попытка выявить закономерности употребления суффиксальных и бессуффиксальных предшествующих основ сложных прилагательных с двумя равноправными основами и по возможности определить структурные и семантические критерии выбора того или иного варианта таких предшествующих основ при их употреблении.

Судя по примерам Л. П. Катлинской, гораздо частотнее других предшествующие основы, включающие или не включающие суффикс *-ск-*. Нетрудно заметить, что формы таких предшествующих основ соотносятся с названиями стран, континентов, их частей, а также их граждан, жителей.

Если говорить о структурных особенностях интересующих нас сложных прилагательных, то в ряде случаев очевидно, что такие слова имеют только суффиксальные предшествующие основы прежде всего в двух случаях:

1) если эти основы двусложны и заканчиваются на [j], а следовательно, требуют после себя интерфикса *-е-*, а не *-о-*. Интерфикс *-е-* по некоей причине избегается добавлением суффикса *-ск-*, после которого возможен только интерфикс *-о-* (интерфикс *-е-* после [j] все реже употребляется и в сложных прилагательных с причастной основой, например сейчас *кремни[j]содержащий* частотнее, нежели *кремни[je]содержащий*, – см. [2:406–407]). Поэтому возможны суффиксальные (с интерфиксом *-о-*) основы *российско-*, *кенийско-* – от *Росси[ja]*, *Кени[ja]*, но не возможны *росси[je]-**, *кени[je]**;

2) если эти основы мотивированы названиями граждан, не поддержанными названиями их стран, например *русско-* (не от *Россия*), *немецко-* (не от *Германия*), *бенгальско-* (не от *Бангладеш*).

В остальных, не обусловленных описанными структурными особенностями, случаях выбор варианта осуществляется, на наш взгляд, по семантическому критерию.

Так, бессуффиксальные варианты предшествующих основ предпочитают при описании **отношений** между странами, континентами, их частями или их гражданами, жителями. Эти варианты по своему грамматическому значению сопоставимы с **относительными** прилагательными и потому без труда толкуются грамматически синонимичными конструкциями с родительным падежом мотивирующих существительных, например *американо-российские культурные связи* – это 'культурные связи Америки и России'. То есть суть семантики относительности предшествующей основы *американо-* составляет 'принадлежность, **отношение** к тому, что обозначено мотивирующим существительным'.

Суффиксальные же варианты коррелируют уже с переносными – **качественными** – значениями прилагательных и не могут толковаться конструкциями с родительным падежом мотивирующих существительных. Например, *американско-российские культурные связи* – это не 'культурные связи Америки и России', а 'культурные связи, похожие на культурные связи Америки и России', или 'культурные связи **как** у Америки и России', то есть тип таких отношений, которые уже существуют между Америкой и Россией как результат, которого они в своих отношениях добились и который в той или иной степени может быть примером, неважно – положительным или отрицательным, для других стран. Несложно увидеть, что суть семантики качественности предшествующей основы *американско-* составляет 'свойственность тому, что обозначено мотивирующим существительным', или '**сравнение** с тем, что обозначено мотивирующим существительным'. Механизм такого сравнения, судя по всему, достаточно универсален.

К примеру, образование качественных прилагательных от относительных, размытость границ между ними не раз обсуждались лингвистами в отношении одних и тех же, то есть омонимичных, форм (см. [1:175–178; 4:541–545; 5:125]). Очевидно, что именно сравнение с тем, что обозначено мотивирующим существительным, является семантической основой любого качественного прилагательного, ср.: *материнское сердце*, – как правило, только 'сердце матери' (относи-

тельное значение), но *материнская любовь* – это и 'любовь матери' (относительное значение), и 'любовь по-матерински, **как** у матери' (качественное значение). Следовательно, механизм сравнения позволяет понять различия между относительными и качественными прилагательными как паронимично-синонимичными (см. предыдущий абзац), так и омонимичными.

Не только у прилагательных, но и у существительных именно сравнение положено в основу механизма перехода имен собственных в нарицательные (в данном случае – сравнение с именем собственным, которое, разумеется, не считается мотивирующим для имени нарицательного в деривационном отношении, но вполне может быть признано таковым в отношении семантическом). Например, в *Мы все глядим в наполеоны* семантика ставшего нарицательным существительного *наполеоны* представляет собой не 'множество самих Наполеонов Бонапартов' (такое множество маловероятно и теоретически, и практически), а 'множество людей, желающих быть похожими на Наполеона, то есть иметь свойства Наполеона, быть **как** Наполеон'. Очевидно, что сам механизм такого сравнения идентичен описанному выше механизму сравнения качественных значений прилагательных с тем, что обозначено мотивирующим существительным. Такая идентичность и дает нам основания говорить о некоей универсальности рассматриваемого сравнения.

Возвращаясь к исследуемым суффиксальным и бессуффиксальным предшествующим основам сложных прилагательных, отметим, что как предствленные выше, так и возможные другие структурные критерии выбора варианта интересующих нас предшествующих основ, в некоторых случаях важные для суффиксальности- бессуффиксальности этих основ, на универсальность претендовать не могут.

Так, особый случай представляют собой предшествующие основы, которые соотносятся с названиями граждан, образованными присоединением к основе названия страны суффикса *-ин*. «Особость» статуса таких основ состоит в том, что этот суффикс может в них сохраняться. При этом варьирование по описанному нами «сравнительному» семантическому признаку возможно, ср. относительное *грузино-абхазский конфликт*, то есть 'конфликт Абхазии и Грузии', и качественное

грузинско-абхазский конфликт, то есть не 'конфликт Абхазии и Грузии', а 'конфликт **типа** конфликта между Абхазией и Грузией, **как** между Абхазией и Грузией', и только качественное *грузинско-русский словарь*, то есть не 'словарь Грузии и России', а 'словарь грузинских и русских слов как проявлений, свойственных грузинам и осетинам, **как** у грузин и осетин', а также относительное *осетино-российская дружба*, то есть 'дружба Осетии и России', и качественное *осетинско-российская дружба*, то есть не 'дружба Осетии и России', а 'дружба **типа** дружбы Осетии и России, **как** между Осетией и Россией', и только качественное *осетинско-российское разрешение проблемы*, то есть не 'разрешение проблемы Осетии и России', а 'разрешение проблемы так, **как** ее разрешили Осетия и Россия'.

В то же время при наличии в названиях жителей *мордвин*, *татарин*, *болгарин* суффикса *-ин* в соотносимых с ними предшествующих основах он не сохраняется, однако указанное выше семантическое различие качественных и относительных значений – наблюдается: *мордово-чувашское* (относительное) – *мордовско-чувашское* (качественное) *сотрудничество* и *мордовско-чувашский* (качественное) *песенный конкурс*, *татаро-баширская* (относительное) *история* и *татарско-баширская* (качественное) *удаль*, *болгаро-македонские* (относительное) *корни* и *болгаро-македонские* (относительное) – *болгарско-македонские* (качественное) *разногласия*.

Имеются противоречащие представленному выше первому структурному критерию выбора варианта случаи мотивации предшествующей основы названием жителя с суффиксом *-ат*, в то время как в соответствии с первым структурным критерием дериват должен образовываться от основы на [j], например *азиатско-* образуется от *азиат*, а не от *Ази[ja]*. При этом другие варианты – суффиксальный или бессуффиксальный с интерфиксом *-[e]* – от основы *Ази[j]* – в русском языке не образуются (ср. с ныне возможным в украинском языке образованием непосредственно от *Ази[j]a* основы *азійсько-* при невозможности основы *азіе-*, но при параллельном существовании основы *азіатсько-*).

Другой пример: согласно первому структурному критерию от двусложной основы на [j] *Чехи[j]*– (в существительном Чехия) следовало ожидать только деривата *чехийско-**, но имеем – при полном игнорировании не толь-

ко [j] в конце основы, но и редуцированного звука [b] (буквы *и*) перед ним – как качественное *чешско-* (с чередованием *х/ш* в корне), так и относительное *чехо-* (без чередования в корне).

Описанной выше зависимости употребления суффиксальных и бессуффиксальных предшествующих основ сложных прилагательных от их структурных особенностей противоречат и так называемые усеченные (причина такого усечения неизвестна и представляет интерес для исследователя) формы *индо-, греко-, англо-, афро-, австро-, франко-, армяно-, польско-* и др. Их можно разделить на две группы.

Первая состоит из форм, не имеющих варианта: *индо-, англо-, афро-, итало-, австро-, австрало-, польско-*. Именно их можно назвать абсолютно традиционными. Для таких основ существенной оказывается возможность совмещения в одних и тех же формах значений относительных и развившихся затем значений качественных (см. [1:175–178; 4:541–545; 5:125]).

Вторая включает формы, имеющие варианты в соответствии с представленным нами семантическим критерием: *греко-католическая церковь* и *греческо-русский словарь*, *франко-германская война* и *французско-итальянский разговорник*, *армяно-григорианская парафия* и *армянско-азербайджанская вышивка*.

Такое, вопреки структурным признакам, образование вариантов свидетельствует об (несомненно, удобной для использования) универсальности, скорее, выдвинутого семантического критерия, нежели столь часто нарушаемых структурных запретов.

Что касается вариантов этого типа, не мотивированных названиями стран и граждан, в отношении употребления которых Л. П. Катлинская предполагает действие «закона экономии» (*авиахимический* – *авиационнохимический*, *медико-биологический* – *медицинско-биологический*, *лиро-эпический* – *лирико-эпический*, *эфиромасличный* – *эфирномасличный* и других) [2:406], то, очевидно, различия в их семантике в каждом случае имеют свои, обусловленные различными суффиксами с присущими им разными значениями, особенности, к которым невозможно применить единый семантический критерий. Лишь в некоторых случаях можно говорить о действии «закона экономии».

Так, если в отношении пары *авиахимический* – *авиационнохимический* еще можно до-

пустить большую частотность первого варианта как более экономного, то *медико-биологический* и *медицинско-биологический* могут различаться как 'относящийся к медикам и биологам' (например, *медико-биологический профиль обучения*) и 'относящийся к медицине и биологии' (например, *медицинско-биологические корпуса*), в *лиро-эпический* предшествующая основа может быть как усеченной (по типу *индо-, греко-*), то есть мотивированной все-таки существительным *лирика*, так и устаревшей (восходящей к той самой *лире*, которой поэт «чувства добрые ... пробуждал»), в то время как *лирико-* в *лирико-эпический* со всей очевидностью мотивируется собственно существительным *лирика*, и наконец, *эфиромасличный* и *эфирномасличный* могут быть дифференцированы 'как относящийся к эфиру и маслу' и 'относящийся к эфирному маслу'.

Этих четырех абсолютно разных демонстраций возможных различий между подобными вариантами, видимо, достаточно для осознания необходимости более детального и объемного их изучения.

В результате проведенного исследования можно сформулировать следующие выводы:

1. В корпусе сложных прилагательных с двумя равноправными основами – при всем многообразии либо отсутствии суффиксации в предшествующих основах – отчетливо выделяется большая группа прилагательных, мотивированных существительными, обозначающими страны, континенты, их части, граждан, жителей. Вариантность предшествующих основ указанных прилагательных обнаруживается в наличии-отсутствии суффикса *-ск-* перед интерфиксом *-о-* (*японо-российский* – *японско-российский*).

2. Несмотря на (как правило) относительное значение суффикса *-ск-*, в составе рассматриваемых предшествующих основ он задает качественное значение сложного прилагательного с двумя равноправными основами в целом. Бессуффиксальные варианты предшествующих основ таких прилагательных обуславливают относительное значение последних.

3. В основе смысловой дифференциации суффиксальных, с качественным значением, и бессуффиксальных, с относительным значением, вариантов предшествующих основ сложных прилагательных с двумя равноправными основами лежит механизм сравнения: относительное значение такого сложного прилагательного (без суффикса *-ск-* в пред-

шествующей основе, но с таким суффиксом во второй основе) сравнения не предполагает – оно непосредственно принадлежит, **относится к** значениям мотивирующих его существительных (например, семантика относительного прилагательного *японо-российский* = '**имеющий отношение к** Японии и России или к японцам и россиянам'); качественное значение такого сложного прилагательного (с суффиксом *-ск-* и в предшествующей основе, и во второй основе) = '**как** у того, что обозначено существительными, мотивирующими обе основы сложного прилагательного с двумя равноправными основами' (так, семантика качественного прилагательного *японско-российский* = '**как у** Японии и России или **как у** японцев и россиян').

4. Показанный в отношении качественных значений сложных прилагательных с двумя равноправными основами механизм сравнения оказывается достаточно универсальным: он позволяет толковать значения любых качественных прилагательных, а также объяснять процесс перехода собственных существительных в существительные нарицательные.

5. В русском языке имеется небольшая группа сложных прилагательных с двумя

равноправными основами, в которых предшествующая основа имеет усеченный вид. Одна часть слов этой группы суффиксально-го варианта не допускает (*англо-, индо-, польско-* и ряд других). Другая часть слов этой группы, несмотря на усеченный вид предшествующих основ, качественные (с суффиксом *-ск-*) варианты допускает (*греко-* и *греческо-, франко-* и *французско-, армяно-* и *армянско-*), чем подтверждает действие описанного выше семантического механизма сравнения.

6. В русском языке имеется и гораздо более пестрая в суффиксальном отношении группа вариантных сложных прилагательных с двумя равноправными основами (таких, как *авиахимический – авиационнохимический, медико-биологический – медицинско-биологический, лиро-этический – лирико-этический, эфиромасличный – эфирномасличный*), различия между вариантами которых, видимо в силу семантического разнообразия участвующих в их образовании суффиксов, остаются неисследованными.

Представляется актуальным дальнейшее изучение словообразовательной вариантности сложных русских прилагательных с двумя равноправными основами.

Литература

1. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) : [учеб. пособие для вузов] / В. В. Виноградов. — [3-е изд., испр.]. — М. : Высш. шк., 1986. — 640 с.
2. Граудина Л. К. Грамматическая правильность русской речи. Стилистический словарь вариантов. — [2-е изд., испр. и доп.] / Л. К. Граудина, В. А. Ицкович, Л. П. Катлинская. — М. : Наука, 2001. — 557 с.
3. Попов С. Л. Русские паронимы и однокоренные синонимы: трудности интерпретации / С. Л. Попов // Русская филология. Вестн. Харьк. нац. пед. ун-та им. Г. С. Сковороды. — 2010. — № 1—2 (42). — С. 12—17.
4. Русская грамматика: [в 2 т.]. / под ред. Н.Ю. Шведовой. — Т. 1: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. — М. : Наука, 1982. — 784 с.
5. Русский язык конца XX столетия (1985—1995) : [коллективная монография] / [В. Л. Воронцова, М. Я. Гловинская, Е. И. Голанова и др.]. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 480 с.

УДК 811.161.228

Р. Л. Сердега

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Назви зернових культур та деяких їх частин у центральнослобожанських говірках

Сердега Р. Л. Назви зернових культур та деяких їх частин у центральнослобожанських говорах. В статті на матеріалі центральнослобожанських говірок розглянуто найменування зернових культур та деяких їх частин. Назви зернових рослин — це дуже давня і стійка група слів. У її складі є утворення як праслов'янської доби, так і пізнішого часу. Встановлено, що назви злакових рослин у центральнослобожанських говірках, як правило, збігаються з відповідними найменуваннями у загальнонародній мові, хоча є й певні відмінності, що виявляються на всіх рівнях діалектного мовлення досліджуваного ареалу. Розкрито етимологію деяких із цих найменувань.

Ключові слова: назви зернових культур, центральнослобожанські говірки, лексема, семема, лексико-семантична група.

Сердега Р. Л. Названия зерновых культур и некоторых их частей в центральнослобожанских говорах. В статье на материале центральнослобожанских говоров рассматриваются названия зерновых культур и некоторых их частей. Наименования зерновых растений — это очень давняя и устойчивая группа слов. В её составе имеются как образования праславянского периода, так и более позднего времени. Установлено, что названия злаковых растений в центральнослобожанских говорах, как правило, совпадают с соответствующими общенародными наименованиями, но определённые особенности, которые проявляются на всех уровнях в исследуемом ареале, всё же таки имеются. Раскрыта этимология некоторых из этих названий.

Ключевые слова: названия зерновых культур, центральнослобожанские говоры, лексема, семема, лексико-семантическая группа.

Serdega R. L. Names of cereal crops and some of their parts in Central Slobozhanshchyna dialects. The present paper deals with names of cereal crops and some of their parts based on the central Slobozhanshchyna dialects. A name of cereal plants is a very ancient and stable word group. This group consists of ancient Slavic formations as well as of later periods. It was defined that names of cereal plants in central Slobozhanshchyna dialects as a rule coincide with the corresponding public names. Though there are some special peculiarities that are revealed on all levels in the researched area. The etymology of some plants' names was defined.

Key words: names of cereal crops, Central Slobozhanshchyna dialects, lexeme, sememe, and lexical-semantic group.

Діалектна лексика має велику науково-практичну цінність не тільки для лінгвістики, а й для багатьох інших галузей науки – етнографії, етнології, історії тощо. Тому надзвичайно актуальною проблемою сьогодні є дослідження різних тематичних і лексико-семантичних груп регіональної лексики.

Однією з найхарактерніших особливостей конкретного просторового мовлення є багатство його на слова, що стосуються спеціальних галузей господарства, зокрема на ті, які пов'язані з сільськогосподарською діяльністю людей. Найважливішою ж галуззю хліборобства є зернове господарство. Під зерновими культурами – значна частина орних земель України. Харківщина не є щодо цього винятком, оскільки вирощування зернових є головною галуззю сільського господарства області [2:164]. На цій території вирощують озиму і яру пшеницю, озиме жито, кукурудзу, овес, просо, гречку. Отже, відповідно до поза-

лінгвістичного (від реалії до назви) принципу, перейдімо до розгляду лексем, пов'язаних із найменуваннями зернових культур.

Ці назви так чи інакше розглядали П. Гриценко [1], М. Никончук [4], І. Сабашо [5] й інші.

Матеріалом для статті слугували записи говіркової лексики Центральної Слобожанщини з 186 населених пунктів Харківської області, виконані викладачами і студентами філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, а також фактаж зібраний автором власноруч протягом 2001–2006 рр.

ЛСГ на позначення злаків та пов'язаних із ними денотатів утворює своєрідну організовану цілісність. Ця своєрідність, зазначає П. Гриценко, полягає насамперед у тому, що гіпонімічні відношення (між родовими назвами) дуже динамічні [1:73–74].

Такі номени, як „пшениця”, „жито”, об’єднані родовою назвою „хліб”, проте як гіпоніми з лексемою „хліб” не пов’язані кукурудза, просо й інші культури. Мікрогрупи найменувань, пов’язані з окремими рослинами, у переважній більшості є репрезентантами спільного набору сем: „рослина, загальна назва”, „стебло”, „плодоносна частина стебла”, „плід”, „тип рослини за формою (кущ, стебло)” та ін. Отже, слушно зауважує П. Гриценко, „усвідомлювана цілісність ЛСГ назв сільськогосподарських культур реалізована в ідентичній (чи дуже близькій) сегментації денотативного плану; усвідомлення цілісності відбилось і в спільній номінації однакових частин різних рослин” [1:73]. Досить складну семантичну структуру мають такі лексеми цього ж семантичного ряду: *вóлом’* „колосок проса і вівса” (Солоницівка, Зарічанка Дергачівського району, Шестакове Вовчанського); „суцвіття кукурудзи” – *в’їник* (Шевченкове Харківської області), *м’ім’олка* (Черемушка, Яблунівка Валківського), *м’імелка* (Солоницівка, Зарічанка Дергачівського, Першотравневе, Костянтівка Зміївського району). Останні дві лексеми у центральноробожанських говорах використовуються і на позначення найменувань колосків проса та вівса *м’ім’олка* (Черемушка, Яблунівка Валківського району), *м’імелка* (Зарічанка, Солоницівка Дергачівського, Костянтівка Зміївського району).

Найменування зернових культур – це дуже давня і стійка група слів. У її складі є утворення як праслов’янської *добрѣто* („зернові культури взагалі” *зь гъ, жито*”, *рьшеніса дшениця*”, *ѣту ячмінь*”, *овьсъ „овес”*, *proso „просо”*), так і пізнішого часу. Так, наприклад, лексема гречка, як і сама реалія, потрапила на слов’янські терени пізніше за згадувані вище найменування злакових культур. Дослідник ботанічної номенклатури І. В. Сабадош пише, що гречка звичайна (родина гречкові) була відома за часів Київської Русі [5:37]. Підставою для такого твердження є знайдені археологами біля Харкова зерна гречки, які належать до періоду XI–XIII ст. І хоча, як слушно зауважує вчений, пам’ятками давньоруської писемності назви цієї культури не засвідчені, визнається, що старопольське *gruka* не пізніше XII–XIII ст. запозичене з литовського *grikai*, джерелом якого є киеворуські * *грѣка*, *грѣча* (тобто „грѣцька рослина”; „яка прийшла з Греції”), утворені від *грѣкъ „грек”* [3:592, 5:37, 6:457].

У центральноробожанських говірках на позначення цієї культури використовують лексеми *грѣчка* (майже в усіх обстежених пунктах), *грѣчїха* (Смирнівка Лозівського, Іванівка Барвінківського, Катеринівка Близнюківського, Лебеже Чугуївського, Солоницівка й Зарічанка Дергачівського району), *грѣчїха* (Жовтневе Сахновщинського, Іллічівка Барвінківського, Ков’яги Валківського, Рокитне Нововодолазького), *грѣчїха* (Смирнівка Лозівського, Борова Борівського району Харківської області).

Кукурудза – найновіша для України злакова рослина. Вона завезена до Європи після відкриття Америки (за І. Сабадошем 1493 р.) [5:92]. Найменування цієї культури з’являються на українських землях тільки з початку XVIII ст.: пшеница турецкая, кіяхи, кукуруза, тенгерія, тенкерія, кукуриця, мелай [5:92]. Порівняно з назвами рослин, що відомі слов’янам із давніх-давен найменування кукурудзи мають значну кількість діалектних варіантів, зокрема в українських говорах. Наприклад, у правобережнополіських маємо такі: кіяхи, кіяхі, кіляхі, кікі, китяхи, кітяхі, китяги, ковтяхи, пшеничка, калач, кукуруза, кукурудза, какаруза [4]. Більшість варіантів номінацій кукурудзи є запозиченими з інших мов, як слов’янських, так і неслов’янських, зокрема польської, румунської, угорської тощо [5:92–93]; це відзначає і М. Фещенко у дослідженні „Назви лікарських рослин в українській мові” [7:11], хоча, звичайно, є й власне українські утворення, наприклад, кіяхи (за допомогою суфікса -ах-и від кий „палиця” [5:109]). Центральноробожанським же найменуванням цієї культури властива незначна варіативність. У говірках Центральної Слобожанщини, маємо лексеми „кукурудза” та кілька її фонетичних варіантів *кукурѣза* і найпоширеніший у цьому ареалі *кукуруза*. Узагалі ж, як слушно зауважує І. Сабадош, назва „кукурудза” належить до важких в етимологічному відношенні. Це відзначає й М. Фасмер [6:407]. Незважаючи на численні етимології, в тому числі й ті, що допускають виникнення слова „кукурудза” на слов’янській мовній основі (зв’язок з прасл. **kokog* (**kokur*), враховуючи труднощі пояснення утворення цієї лексеми на слов’янському ґрунті і напрям поширення культури кукурудзи в Європі з півдня на північ, слід схилитися до думки тих авторів, які припускають запозичення до української номени „кукурудза” через турецьке посередництво

(порівняйте тур. *kukuruz*, *kokoros* і румунське *sucuruz* [5:92]. Безперечно, заслуговує на увагу і припущення про те, що турецьке чи румунське слово, можливо раніше запозичене від слов'ян, а потім повернулося до них із новим значенням і дещо в зміненому фонетичному вигляді [5:93]. До слов'янської етимології назви „кукрудза” схиляється й О. Трубочов у додатку до 2-го видання „Етимологического словаря русского языка” М. Фасмера, зокрема, він припускає можливість власне південнослов'янської назви, беручи до уваги документованість власного імені *Sucuruz* у 1990 р. [5:93].

Слід відзначити, що під тиском літературної вимови форма *кукрудза* в центральнослобожанських говірках зникає з активного ужитку й відходить на другий план. Літературне *кукрудза* є невід'ємним складником лексичної системи досліджуваної території у сегменті „основні зернові культури”, проте в центральнослобожанських говірках спостерігається доволі виразна тенденція заміни африкати *дз* на фрикативний звук *з* (і відповідно форму *кукруза*). У цьому виявляється як певне спрямування до „опрошення”, так і вплив російських систем.

Узагалі ж основні найменування зернових культур у говірках Харківщини загальновідомі й загальноживані. Ці назви не відзначаються особливою різноманітністю і, як правило, майже безваріантні. Не виявляють тенденцій до зникання і заміни, хоч і дуже давні. Більшість найменувань злакових рослин успадковані ще з праслов'янської мови. Розглянемо сучасне функціонування цих назв у центральнослобожанських говірках. Семема „жито, зернова культура” має такі репрезентанти *жіто* (в 171 населеному пункті), *рож* (у 15 н.п.). Значення „просо” представлене лексемами просо (в усіх обстежених пунктах), *пр'ісцє* (в 3 н.п.), *просцє* (в 2 н.п.). Семема „овес” репрезентована такими елементами *овєс* (у 182 н.п.), *в'іусó* (в 3 н.п.), *в'іфсó* (в 1 н.п.). Значення „ячмінь” представлене лексемами *йачм'ін'* (у 178 н.п.), *йачмєн'* (у 7 н.п.), *йаровина* (в 1 н.п.). Семема „пшениця” має такі репрезентанти *пшеніц'а* (в 179 н.п.), *пшиніц'а* (в 3 н.п.), *пшан'іца* (в 2 н.п.), *пшаніц'а* (в 2 н.п.).

Значний інтерес становлять назви різновидів основних злакових рослин. Вони мають значно більшу варіативність. Наприклад, семема „овес голий або голозерний” передається словом „голий” та іншими похідними від

нього *голєц'*, *гол'ак*, *гóлка*, *гол'ака*. Такі найменування зумовлені потребою відрізнення цього сорту вівса з оголеним зерном від іншого більш поширеного, так званого плівкового вівса, зерна якого знаходяться в плівках.

Найбільшу кількість видових назв у центральнослобожанських говірках і відповідно лексем на їх позначення має пшениця. Семема „безоста пшениця” репрезентована такими двослівними й однослівними елементами, що мають прозору мотивацію, а також описовими конструкціями: *безóста пше-ніц'а*, *безвóса пшец'а*, *безос'т'укóва пшеніц'а*, *б'ілоўска*, *б'ілоколóска*, *голоколóска*, *гóлка*; *пшеніц'а без ос'т'ук'іў*, *пшеніц'а без ус'т'ук'іў*. На позначення пшениці звичайної (з остюками) в центральнослобожанському ареалі використовують такі ж форми, як і для загальної назви, а якщо треба конкретизувати, то вживають форми *остіста пшеніц'а*, *пшеніц'а з ус'т'укáми*, *пшеніц'а з ост'укáми*, *пшеніц'а з ост'акáми*. Значення ж „пшениця тверда” представлене як однокомпонентними утвореннями: *арнаўтка*, *орнаўтка*, *арнаўта*, *орнаўта*, *арнóўка*, *гарнóўка*, *арн'іўка*, *гарн'іўка*, *арнаўт*, *арнаўт* (ці назви походять, очевидно, від турецького *arnavut* „албанський”) [3:86], так і двокомпонентними: *скаліста пшеніц'а*, *скліста пшеніц'а* (походять, мабуть, від слова „скеля”, тобто сорт з твердим, як скеля, зерном). Семема „яра пшениця” репрезентована такими лексемами *йáра пшеніц'а*, *йаровá пшеніц'а*, *йарина*, *йаріц'а*, *йáрка*, причому слово „ярка” в центральнослобожанських говірках вживається й для називання молодої вівці, яка ще не ягнилася. Значення „озима пшениця” має найменшу кількість маніфестантів: *озіма пшеніц'а*, *озімина*, *озимина*.

Отже, підводячи підсумок, ще раз відзначимо, що найменування зернових культур – дуже давня і стійка група слів. У її складі є утворення як праслов'янської доби (жито, овес, просо, пшениця, ячмінь), так і пізнішого часу (гречка, кукурудза), проте основні назви зернових рослин не виявляють тенденцій до зникання, хоч і дуже давні.

ЛСГ на позначення злаків та пов'язаних із ними денотатів становлять цілісну систему із своєрідною організацією. Так, наприклад, мікрогрупи лексем є переважно репрезентантами набору семем: „загальна назва сільськогосподарської культури”, „стебло”, „плодоносна частина”, „тип рослини за формою (кущ, стебло)”. Цілісність ЛСГ „найменуван-

УДК 801.357 378.147.016: 811.161.2'373.46

О. В. Туркевич

Львівський національний університет імені Івана Франка,
Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою
Національного університету «Львівська політехніка»

**Запозичення як результат термінологічної номінації
(на матеріалі термінологіки методики викладання
української мови як іноземної)**

Туркевич О. В. Запозичення як результат термінологічної номінації (на матеріалі термінологіки методики викладання української мови як іноземної). У статті описано один із способів творення термінологіки методики викладання української мови як іноземної – запозичення. Проаналізовано запозичення як продуктивний вид термінологічної номінації. Виявлено специфіку семантичного закріплення іншомовних запозичень на різних етапах розвитку методичної науки. Використання іншомовних слів або міжнародних компонентів для номінації нових понять методики викладання української мови як іноземної є важливим шляхом поповнення методичної фахової мови.

Ключові слова: *термінологіка методики викладання української мови як іноземної, запозичення, термінологічна номінація, фахова мова.*

Туркевич О. В. Заимствование как результат терминологической номинации (на материале терминологіки методики преподавания украинского языка как иностранного). В статье описан один из способов создания терминологіки методики преподавания украинского языка как иностранного - заимствования. Проанализировано заимствование как производительный вид терминологіческой номинации. Выявлена специфика семантического закрепления иноязычных заимствований на разных этапах развития методической науки. Использование иноязычных слов или международных компонентов для номинации новых понятий методики преподавания украинского языка как иностранного является важным путем пополнения методической профессионального языка.

Ключевые слова: *терминологіка методики преподавания украинского языка как иностранного, заимствование, терминологіческая номинация, профессиональный язык.*

Turkevych O. V. Loans as a result of terminology nomination (on material of terms of methods of teaching of Ukrainian as foreign language). One of methods of creation of terminology of methods of teaching Ukrainian as foreign language is described in the article. Loans is analysed as the productive type of terminology nomination. The specific of the semantic fixing of the foreign loans is educed on the different stages of development of methodic as a science. Use of foreign words or international components for the nomination of new concepts of methods of teaching of Ukrainian as foreign language is the important way of addition to the methodical professional language.

Key words: *methods of teaching Ukrainian as foreign language, loans, terminology nomination, professional language.*

Жодна фахова мова не може існувати ізольовано, тому запозичає терміни із різних мов. На думку Т. Панько, І. Кочан, Г. Мацюк, творення нового терміна відбувається завдяки використанню: 1) старої, наявної у мові назви для позначення певного наукового поняття; 2) іншомовних слів для найменування нових понять; 3) словотворчих моделей для творення нових назв; 4) словосполучень для найменування наукових понять» [3:161].

Одним із зазначених способів термінотворення є вживання іншомовних лексем, для називання нових лексем, тобто запозичення.

Під час дослідження термінів, зокрема запозичень, результативним, на наш погляд, є ономаціологічний підхід, який «дозволяє пов'язати появу семантичних дериватів із

лінгвальними й екстралінгвальними факторами, виявити типи семантичних дериватів щодо дійсності, побудувати моделі та обґрунтувати функціональну типологію номінативних актів» [7:11].

Ономаціологічний підхід під час аналізу запозичень не є часто використовуваним у термінологічних розвідках.

Питання запозичень найчастіше розглядають із аспекту графічної, фонетичної, словотвірної та граматичної адаптації. Часто дискусія відбувається стосовно доцільності вживання іншомовних спеціальних одиниць (В. Акуленко, А. Дяков, Т. Кияк, І. Кочан, А. Крижанівська, О. Лисенко, Д. Мазурик, Л. Симоненко, Т. Панько, В. Пілецький та ін.). Незважаючи на великі досягнення у цій

ділянці, аналіз запозичень у кожній ще не дослідженій термінологічній галузі є необхідним завданням. Мета статті – здійснити аналіз запозичень як способу термінологічної номінації, врахувавши походження спеціальних лексем.

На наш погляд, запозичання, як процес входження та пристосування іншомовних лексем до української мовної системи, є одночасно продуктивним видом термінологічної номінації. Специфіка цього способу виявляється у тому, що на ґрунті української мови такі одиниці часто змінюються формально. Під час входження до терміносистеми наукової галузі іншомовні одиниці модифікують її семантично. «Номінативний аспект терміна – це вже цілеспрямований процес, зумовлений взаємодією зовнішніх та внутрішніх факторів. Один з її основних моментів – використання іншомовних слів для найменування нових понять, а також застосування міжнародних компонентів як словотворчих засобів у термінотворенні» [5:14].

Запозичення є доцільними тоді, коли разом із звуковою оболонкою засвоюється фахове поняття, на позначення якого немає відповідного власномовного засобу.

В загальному семантичне закріплення іншомовних запозичень на різних етапах розвитку методичної науки мало свій специфічний вияв.

Методика викладання української мови як іноземної (далі методика викладання УМІ) виокремилась як педагогічна наука, яка сформувала стрижневу частину термінного складу на греко-латинській основі.

Розвиваючись, українська методична терміносистема поповнювалась спеціальними одиницями із різних джерел: англійської, французької, російської мов.

Таким чином, на етапі зародження до терміносистеми методики викладання УМІ увійшли латинські й грецькі лексеми, які проникали різними шляхами: «1) безпосередньо з класичних мов; 2) за посередництвом романо-германських мов (французької чи німецької); 3) за посередництвом слов'янських (польської чи російської)» [2:3].

Грецькі чи латинські компоненти – це ефективна основа для формування термінів, оскільки позбавлена конотацій, на відміну від власне українських лексем, які протягом свого існування обросли додатковими смисловими відтінками значень.

Широкозначність аналізованих одиниць у різних мовах сприяє їх міжнародному розумінню.

Наприклад, розглянемо значення терміна *апробація*.

У словнику іншомовних слів одне із значень *апробації* «затвердження, схвалення» [6], а Великий тлумачний словник пояснює цю лексему як «перевірка на практиці, в реальних умовах теоретично побудованих методів» [1]. Така загальна семантика конкретизується у фаховій мові методики.

Опрацювавши 70 навчальних посібників з УМІ, п'ять словників, низки статей, монографій, ми не виявили тлумачення цього терміна.

На основі вищенаведеної дефініції та всіх контекстних оточень у текстах, присвячених проблематиці методики викладання УМІ, робимо висновок, що *апробація* означає «перевірку придатності навчального матеріалу з української мови відповідно до якості, логічної послідовності та часових рамок, яку здійснюють у реальних умовах навчання студентів-іноземців».

Україномовний відповідник *перевірка* не може повноцінно відобразити суть аналізованого поняття, оскільки має додаткові відтінки значення.

Термінолексеми, запозичені із латинської мови, що активно увійшли у фахову мову методики викладання УМІ: аккультурація (acculturare – від лат. ad – до і cultura – утворення, розвиток), *акцентуація* (від лат. accentuo – наголошую), *дефініція* (лат. definitio, від definio – визначаю), *імітація* (лат. imitatio, від imitor – наслідую), *ілюстрація* (лат. illustratio, від illustro – освітлюю, пояснюю), *корекція* (від лат. correctio – виправлення, поліпшення), *кредит* (лат. creditum – позика, від credo – вірю, довіряю), *модуль* (від лат. modulus – міра), *курс* (від лат. cursus – рух, біг), *лекція* (від лат. lectio – читання) та ін.

На прикладі зазначених одиниць бачимо підтвердження погляду, що «греко-латинські дериваційні форманти стають міжнародними словотворчими елементами в сучасних мовах» [5:15].

Зазначені одиниці є інтернаціоналізмами. В українській науці наведені терміни одночасно є широкозначними, оскільки латинський компонент номінує поняття спільне для лексем різних фахових мов. У терміносистемі методики викладання УМІ спеціальні одиниці із такими міжнародними компонентами функціонують із методичним значенням.

Наведені приклади також демонструють спосіб пристосування до української мовної системи за допомогою форманта *-ацій(a)* чи *-іj(a)*.

Із латини походять також прикметники, які формують терміносполуки: *елементарний* (лат. *elementarius*), *вербальний* (лат. *verbalis*, від *verbum* – слово), *візуальний* – (лат. *visualis*), *експериментальний* (лат. *experimentum*), *дистанційний* (лат. *distantia* – відстань), *експліцитний* (лат. *explicatio*, від *explico* – пояснюю, розгортаю), *індивідуальний* (від лат. *individuum* – неподільне), *інтегрований* (від лат. *integratio* – поповнення, відновлення) та ін.

У процесі номінування активну участь беруть терміноелементи «частини терміна, виражені морфемою або словом, що передає ознаки поняття, які мають завжди фіксовану позицію і змістову єдність (єдине значення)» [5:9].

Міжнародні терміноелементи, що «зберігають кореневий статус» (І. Кочан) є основою термінолексем: *аудіовізуальний* (від лат. *audio* – слухаю і лат. *visualis* – зоровий), *відеокурс* (від лат. *video* – дивлюсь, бачу), *мультимедійний* (від лат. *multum* – багато).

Крім латинських кореневих морфем, у творенні термінів беруть участь префікси: *екстра* (від лат. *extra* – поза, зовні, крім) – *екстралінгвістичний матеріал*, *бі-* (від лат. *bis* – двічі) – *білінгвізм*, *інтер* (від лат. *inter* – поміж) – *інтерактивне програмне середовище*, *інтерактивні види комунікації*, *інтеркультуральний метод*.

Міжнародний елемент, що виконує функцію префікса і кореня – *інтер*. У термінах *інтеркультурний*, *інтердисциплінарний* компонент *інтер* виступає префіксальною морфемою, що є відповідником українського афікса *між*.

У термінах *Інтернет-матеріал*, *інтерференція*, *інтерація*, *інтеріоризація*, *інтерпретація* аналізований терміноелемент не трактуємо як префікс. Поєднавшись із ще одним латинським компонентом, афікс *інтер-* цілісно номінує одне фахове поняття.

На наведених прикладах можемо побачити тенденцію, що запозичені корені поєднуються, як правило, із такого ж плану іншомовними одиницями. Термінологічна номінація полягає у засвоєнні фаховою мовою методики міжнародних компонентів, які є широкозначними. У методичній науці зазначені одиниці спеціалізуються, тобто починають поз-

начати конкретне фахове поняття навчального процесу з УМІ.

Грецька мова стала джерелом творення термінів: *метод* (від грец. *μέθοδος* – шлях дослідження, спосіб пізнання), *методика* (грец. *μεθοδικά*), *дидактика* (від грец. *διδασκαλίας* – повчальний), *семантика* (від грец. *σημαντικός* – означальний), *семантизація* (від грец. *σήμα* – знак, ознака), *лексика* (від грец. *λεξικός* – словесний, словниковий), *графіка* (грец. *γραφική*, від *γράφω* – пишу, малую), *прагматика* (від грец. *πραγματικός* – дійовий, чинний).

Зазначені терміни є стрижневими одиницями системи методичних понять і увійшли до фахової мови методики викладання УМІ на етапі її зародження.

Крім зазначених спеціальних одиниць, сформованих на основі кореневих афіксів, у формуванні методичних термінів беруть участь компоненти, що походять з грецької мови і виконують функцію міжнародних терміноелементів.

Наприклад, *-граф(ія)* (від грец. *γράφω* – пишу, креслю, малую): *лексикографія*, *орфографія*, *-лог* (від грец. *λόγος* – слово, вчення): *діалог*, *мікро-* (від грец. *μικρός* – малий): *мікротекст*, *моно-* (від грец. *μόνος* – один, єдиний): *монолог*, *пара-* (грец. *παρα* – суміжність, переміщення, відступ): *паралінгвістика*, *полі-* (від грец. *πολύς* – численний): *поліглот*, *теле-* (від грец. *τήλε* – далеко): *телекурси*.

Міжнародні терміноелементи поєднуються переважно із запозиченими основами. Структурно такі елементи можуть бути у *препозиції* та *постпозиції*.

Крім проаналізованих запозичень із класичних мов, до методичної терміносистеми у період новітнього розвитку увійшли терміни з *англійської мови*: *модель* (англ. *model*), *кейс-метод* (*case-study*), *дистрактор* (від англ. *distract* – відволікання уваги), *слайд* (від англ. *slide* – ковзати), *інтерв'ю* (англ. *interview*, букв. – зустріч, бесіда), *тест* (від англ. *test* – випробування).

На цих прикладах спостерігаємо, що явища, які номінують англізми, не мають українського відповідника, який функціонує як термін.

Деякі запозичені одиниці є надлишковими, наприклад, *креативний* (англ. *creative*). У фаховій мові методики існує відповідник – *творчий*, який без додаткових коно-

тацій номінує методичне поняття: *творчі методи, творчий підхід*.

Терміни, запозичені із французької мови, позначають поняття лінгвістичної основи навчання: *жаргон* (франц. *jargon*, від галло-романського *gargone* – базікання), *арго* (від франц. *argot* – жаргон), *резюме* (франц. *resume*), (мовне) кліше (від. франц. *clisché* – друкарська форма).

Запозиченим одиницям протиставляються питомі українські номінації, які у методичну терміносистему проникли внаслідок спеціалізації значення.

На думку П. Селігей, незважаючи на вкрай несприятливі умови, крім спільнослов'янської та спільносхіднослов'янської лексики, в українському науковому лексиконі закріпилася низка самобутніх назв, що постали на основі влас-

них словотворчих засобів. Наприклад: *розуміння, викладач, іспит, галузь, ділянка, виховання, освіта, підручник*. [4:64.]

Окрім зазначених термінолексем, ми виявили такі питомі одиниці, як *вигук, мислення, мова, мовлення, слово, викладання, вимова, відмінок, слухання, читання, писання, говоріння*.

На основі описаного матеріалу робимо висновок, що запозичення є наслідком закономірного процесу засвоєння методикою викладання УМІ іншомовних компонентів, які займають важливе місце у фаховій мові, оскільки позначають базові методичні поняття. Перспективним напрямком дослідження може стати аналіз сучасних іншомовних одиниць з погляду доцільності їх вживання у науковій мові.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. — К. : Ірпінь ; ВТФ Перун. — 2005. — 1720 с.
2. Кочан І. Термінологія: національна чи міжнародна? / І. Кочан // Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Сер. : «Проблеми української термінології». — 2009. — № 648. — С. 3—8.
3. Панько Т. Українське термінознавство / Т. Панько, І. Кочан, Г. Мацюк. — Львів : Світ, 1994. — 216 с.
4. Селігей П. О. Пуризм у термінології : український досвід на європейському тлі / П. Селігей // Мовознавство. — 2008. — № 1. — С. 49-66.
5. Кочан І. Системність, динаміка, кодифікація слів з міжнародними кореневими компонентами в сучасній українській мові : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.02.01 [Електронний ресурс] / І. М. Кочан; НАН України. Ін-т укр. мови. — К., 2006. — 39 с. — укр. — Доступно із : <http://www.nbu.gov.ua/ard/2005/05krvivs.zip>.
6. Словник іншомовних слів [Електронний ресурс] / [за ред. О. С. Мельничука]. — К., 1974. — Доступно із : http://supermodern.narod.ru/slovyk_meln/index.html.
7. Тропіна Н. Семантична деривація в сучасній російській мові : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.02.02 [Електронний ресурс] / Н. П. Тропіна; НАН України. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. — К., 2004. — 36 с. — укр. — Доступно із : <http://www.nbu.gov.ua/ard/2004/04tnpsrm.zip>.

УДК 811.161.2.81'374

Т. Ф. Семашко

Маріупольський державний університет

Фразеологізми як знаки вторинної мовної номінації

Семашко Т. Ф. Фразеологізми як знаки вторинної мовної номінації. У статті розглянуто теоретичне підґрунтя вторинної номінації, представлено погляди різних учених на це явище. Автор на основі розуміння фразеологічних одиниць як знаків вторинної непрямої номінації робить спробу нетрадиційного рішення дискусійних питань щодо меж фразеологічного масиву та виділення основних критеріїв фразеологічних одиниць.

Ключові слова: *вторинна номінація, фразеологізми, лексико-семантичний рівень.*

Семашко Т. Ф. Фразеологизмы как знаки вторичной языковой номинации. В статье рассмотрена теоретическая база вторичной номинации, представлены взгляды разных ученых на это явление. Автор на основании понимания фразеологических единиц как знаков вторичной номинации делает попытку нетрадиционного решения дискуссионных вопросов касающихся границ фразеологического поля и выделения основных качеств фразеологических единиц.

Ключевые слова: *вторичная номинация, фразеологизмы, лексико-семантический уровень.*

Semashko T. F. Phraseological units language signs of second nomination. The article deals with the theoretical basis of secondary nomination and presents of different scientists views on this phenomenon. The author in the article investigates phraseological units as marks of secondary indirect nomination, makes an attempt to consider disputing problem concerning the boundaries of phraseological massive and points out basic criteria of phraseological units.

Key words: *second nomination, phraseological units, lexico-semantic level.*

Інтерес до процесів номінації в цілому і вторинної зокрема, що припав на минуле століття у зв'язку із розвитком семасіології та ономасіології, сьогодні не тільки не згасає, а й з кожним роком помітно зростає. Одна з комплексу проблем вторинної номінації – оцінка продуктивності окремого рівня мовної системи та його одиниць. Одним із таких рівнів є фразеологія та її одиниці – фразеологізми.

Метою пропонованої розвідки є аналіз поглядів щодо сутності поняття «вторинна номінація». Оскільки одним із чітко структурованих рівнів мовної системи, який виділяється за семантичним принципом є фразеологія, вважаємо за доцільне дослідити семантичну значущість фразеологічних одиниць як знаків непрямой (вторинної) мовної номінації.

Свідченням того, що вторинна номінація – явище складне і багатогранне, є неоднозначність тлумачення самого терміна у лінгвістиці. З одного боку вторинну номінацію тлумачать як процес «надання об'єкту іще однієї назви з іншою мотивованістю і з певною спеціальною метою або як трансформацію попередньої назви об'єкта» [11:386]. З іншого – вторинну номінацію розглядають як використання матеріальної оболонки уже наявної одиниці як назви іншої реалії [12:336], яке супроводжується появою в її семантичній структурі нового значення.

Спільним для обох дефініцій є те, що в основу вторинної номінації покладено асоціативність людського мислення. При творенні вторинного номена встановлюються асоціації за подібністю чи суміжністю між ознаками елементів позамовного ряду, що вже відображені в семантичній структурі лексеми, і ознаками нового позначуваного, що називається шляхом переосмислення цього значення [12:336].

Цінними щодо вивчення проблеми вторинної номінації є думки науковця В. К. Па-

вела, який зауважує, що «при виникненні нових, вторинних значень із складу первинних значень виділяється мотиваційна ознака, яка виконує функції внутрішньої, семантичної мотивації [8:38]. Однак виникнення нових значень не обов'язково супроводжується творенням нових одиниць. Цей процес може супроводжуватись з повторним використанням старої звукової оболонки.

В. В. Леснова розглядає вторинну номінацію як один із найпоширеніших і найпродуктивніших способів номінації в українській мові. Вона вказує на дублетність вторинних номенів, оскільки вони часто співіснують із первинними, відрізняючись при цьому семантично, стилістично чи функціонально [6:113].

Підвищений інтерес мовознавців до процесів номінації зумовлює потребу об'єднання досягнень семасіології та ономасіології. Оскільки нехтування будь-яким із цих аспектів призводять до одноплановості аналізу, тоді як у мовознавстві традиційно утвердився погляд на вторинну номінацію як явище, що розглядається на пограниччі семасіології та ономасіології, які вивчають його в різних аспектах: у семасіології розглядається семантична структура лексеми, тоді як поза увагою залишаються системні зв'язки; ономасіологія ж бере до уваги не тільки засоби номінації, а й відношення між мовними одиницями у процесі їх становлення.

Саме тому у сучасній фразеології стали сполучення слів традиційно розглядаються в семіотичному аспекті як знаки вторинної непрямой номінації, фенотипи яких ґрунтуються на генотипах відповідних синтаксичних конструкцій, переосмислених у процесі фразеологізації. Дослідники проєктують звороти на вільні синтаксичні сполучення й ідентифікують значення сталих сполучень шляхом їх-

нього зіставлення з ними (вільними синтаксичними корелятами-омонімами) [10:641].

Ставити питання про фразеологічні одиниці (ФО) як знаки вторинної непрямой номінації неможливо без встановлення меж фразеологічної системи, з'ясування їх якісних ознак та критеріїв виділення.

Дослідники фразеології визнають фразеологічні одиниці якісно новими утвореннями, які трактуються на трьох рівнях мовної системи: морфологічному – як полілексичні утворення, синтаксичному – в більшій чи меншій мірі стійкими сполученнями, семантичному – в тій чи іншій мірі образними одиницями, які мають лише їм притаманні категоріальні ознаки.

Науковці головними критеріями виділення ФО називають: семантичну цілісність фразеологізму (В. В. Виноградов, Г. М. Удовиченко); серед інших виділяють: відтворюваність (М. Ф. Алефіренко, С. Г. Гаврін, Ф. П. Медведєв, Л. Г. Скрипник); стійкість (В. П. Жуков, Л. І. Ройзензон, Л. А. Юрчук); еквівалентність слову (В. Л. Архангельський, Б. О. Ларін); метафоричність (О. М. Бабкін, О. В. Кунін); нарізнооформленість (Л. Г. Авксентьев, О. І. Молотков); наявність не менше двох повнозначних слів (М. Т. Демський); ідіоматичність та образність (Б. О. Плотников, О. І. Смирницький); експресивність (В. М. Мокієнко, В. Д. Ужченко); дослівну неперекладність іншою мовою (Л. А. Булаховський, Є. М. Верещагін, В. Г. Костомаров); функціонально-семантичну комплікативність (С. Г. Гаврін); особливість, специфічність фразеологічного значення (В. П. Жуков, П. О. Редін); акцентологічність (В. Л. Архангельський, М. М. Шанський); надслівне лексичне значення (О. І. Молотков, О. С. Юрченко); оцінність та емоційність образності (Л. М. Пелепейченко) тощо.

Слушно щодо названих критеріїв зауважує В. М. Мокієнко: чим менше враховано ознак при виділенні фразеологічних зворотів (ФЗ), тим ширшими виявляються межі фразеології [7:4–6].

На думку вченого, найбільш прийнятними для виділення фразеологізмів можна вважати такі критерії, як: відносна стійкість компонентного складу, відносна семантична цілісність, відтворюваність у мовленні носіями мови, оцінність, образність та різного ступеня ідіоматичність. Цю думку поділяє і О. Л. Добриднева, яка зазначає, що саме фразеологізми характеризуються спроможні-

стю «опосередковано, образно, а, відповідно, і експресивно позначати якості соціально-психічного життя людини, а також надавати цим якостям значеннєву позитивну і негативну оцінку» [4:99].

І хоча ідіоматичність, яка виникає внаслідок метафоричного та метонімічного переосмислення вільного словосполучення; образність, яка відповідає потребі урізноманітнити мову засобами номінації, надати їй експресивно-оцінної спрямованості; оцінність та емоційність відносять до факультативних ознак фразеологізмів, однак вважаємо, що власне ці компоненти фразеологічного значення є чи не основними, оскільки саме вони різнять фразеологічну номінацію від лексичної.

Мовознавці одностайні в тому, що існує фразеологічне значення, яке має складну структуру і специфіка якого полягає у його цілісності й переосмисленості та впливає із специфіки, компонентного складу та способу утворення фразеологізму [13:772]. Фразеологічне значення, порівняно з лексичним значенням, є набагато складнішим завдяки нашаруванню різних відтінків та емоційно-експресивних конотацій, значна ємність якого суттєво збагачує інформативність ФО.

Якщо домінантою лексичного значення виступає денотативно-сигніфікативний елемент, то в семантичній структурі фразеологічного значення першочергову роль відіграє емоційно-експресивний або конотативний. Тобто фразеологічне значення, на відміну від відповідного йому лексичного значення, місткіше й багатше і не може дублювати семантики корелятивної лексеми. Унікальність фразеологічної семантики полягає в «ідеографічній вибірковості, спрямованій на експресивно-емоційні, антропоморфічні сфери позначення дійсності» [7:18].

Фразеологічна семантика, як і семантика слова (лексеми), постає як номінативна функція, однак неадекватна лексичній, що визнають усі лінгвісти. Специфіка фразеологічної номінації полягає не лише в її характері як носія оцінно-кваліфікативного навантаження, але й у способі творення ФО як «непрямой, вторинної номінації» [1:16].

Незважаючи на значні напрацювання дослідників із фразеології, питання про специфіку фразеологічної номінації досі викликає значні розходження й суперечливі трактування цього процесу. Насамперед не існує єдності у трактуванні денотата фразеологічної семантики. Учені наголошують, що сема-

нтика мови – це її ідеальний зміст, який являє собою ідеальне відображення реального світу у вигляді мовних категорій – частин мови, членів речення, структурної схеми речення і його змісту, слів, словосполучень, фразеологізмів тощо. Отже, визнання за фразеологічними одиницями номінативної функції дозволяє розглядати їхню семантику з позицій теорії відображення [5:82]. Традиційний підхід до з'ясування денотата фразеологізму спрямовує на з'ясування денотатів компонентів словосполучення, на основі якого утворилося стійке сполучення слів.

Природа ФО полягає в тому, що в їх змісті поряд із прямими значеннями поєднаних слів в особливих контекстуальних умовах здійснюється актуалізація потенційних сем, тобто відбувається оказіональне переосмислення узуального фразеологічного значення або з'являються нові семантичні та конотативні відтінки. Ступінь відхилення від нормативного значення може бути різним: або це вищий ступінь абстракції в семантиці до появи додаткових смислових і стилістичних відтінків, або розвиток нового значення і перетворення фразеологізму в полісемічний [1:84].

Конотативний потенціал ФО пов'язаний із вторинними семантичними процесами, особливість яких полягає в тому, що слова-компоненти ФО втрачають власне лексичне значення і утворюють внаслідок перерозподілу сем нове, комбінаторне фразеологічне значення, яке не виводиться зі значень слів-складників, хоча конституенти-лексеми в окремих випадках зберігають відносну самостійність і автономність семантики.

Внаслідок важливої структурної ознаки фразеологізму – нарізнооформленості – можлива подвійна актуалізація фразеологізму, одночасне сприймання одиниці як фразеологічної, так і синтаксично вільної, або ж семантичне «обігрування» потенційних лексичних значень їх компонентів у спеціально створених ситуативних умовах контексту, лексична субституція, контамінація, розгорнута метафора [2:103].

Специфіка фразеологічного значення полягає не лише у його характері, а й у способі утворення. Фразеологічне значення створюється не поєднанням, а сплавом кількох на-

йменувань в єдине ціле внаслідок переосмислення лексичних значень слів компонентів, і відповідає вторинності номінації мовного відтворення фразеологізмами дійсності. Найпоширенішими способами переосмислення, що базуються на реальних асоціативних зв'язках, є метонімічне та метафоричне переосмислення. У першому випадку воно здійснюється на основі суміжності об'єктів первинної і вторинної номінації, де певна частина сигніфіката компонента збігається з відповідними семами іншого сигніфіката – фразеологічного. У другому випадку переосмислення базується на основі аналогії, що існує між денотатами вільного і фразеологічного словосполучень.

Процеси метафоризації у певних контекстах сприяють стійкості синтаксичного злиття слів і фразеологізації. І, навпаки, спостерігаються приклади часткової або повної дефразеологізації, коли відбувається поєднання прямого і фразеологічного значень. Тоді фразеологічний зворот виражає одночасно і фразеологічне значення, і вільне (вільного словосполучення) або починає функціонувати як складений термін.

Отже, фразеологічна номінація здійснюється на основі непрямой (вторинної) номінації або семантичного перетворення конституентного складу на основі переосмислення всієї ситуації. Поняттєву основу значення фразеологізму як одиниці вторинної номінації становить взаємодія первинних і вторинних об'єктів найменувань. Семантичним перетворенням підлягають сигніфікативні елементи лексичних значень, які стають основоположними у формуванні ядра значення усього фразеологічного звороту. При цьому відбуваються зміни денотативної віднесеності, його знакової спрямованості на інший денотат, ситуацію, яка виражає інші відношення, що є наслідком образного сприйняття світу.

Комунікативна значущість ФО при тому полягає в їх оцінності, емоційності та експресивності. Доречно вжитий та вміло акцентований фразеологізм здатний замінити багатослівну логічну побудову, образно узагальнити сказане, пожвавити мовлення й надати йому особливої емоційно-експресивної тональності.

Література

1. Білоноженко В. М. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. — К. : Наукова думка, 1989. — 156 с.

2. Давиденко Л. Б. Синтаксичні функції і структурно-семантичні модифікації фразеологічних одиниць / Л. Б. Давиденко : дис. ... к. філол. н. : 10.02.02. — К., 1992. — 159 с.
3. Баран Я. А. Фразеологія у системі мови / Я. А. Баран. — дис. ... д. філол. н. : 10.02.15. — Івано-Франківськ, 1999. — 391 с.
4. Добрыднева Е. Л. Фразеологические средства и способы вербализации эмоциональных концептов в языке и речи / Е. Л. Добрыднева // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Материалы Международного симпозиума. — Волгоград : Перемена, 2003. — С. 97—108.
5. Кириллова Н. Н. О денотате фразеологической семантики / Н. Н. Кириллова // Вопросы языкознания. — 1986. — № 1. — С. 82—90.
6. Леснова В. В. Номінація людини та її рис у східнослов'янських українських говірках / В. В. Леснова. — дис. ... кандидата філологічних наук : 10.02.01. — К., 1999. — 202 с.
7. Мокиенко В. М. Славянская фразеология : [учеб. пособ.] / В. М. Мокиенко. — М. : Высшая школа, 1989. — 287 с.
8. Павел В. К. Лексическая номинация: На материале молдавских народных говоров / В. К. Павел. — Кишинев, 1983. — 231 с.
9. Плотников Б. А. Основы семасиологии / Б. А. Плотников. — Минск : Вышэйшая школа, 1984. — 223 с.
10. Селіванова О. Л. Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія / О. Л. Селіванова. — Полтава : Довкілля — К., 2006. — 715 с.
11. Тараненко О. О. Номінація. «Українська мова». Енциклопедія / О. О. Тараненко, В. М. Русанівський, М. П. Зяблюк. — К., 2000. — С. 385—387.
12. Телия В. Н. Номинация. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / В. Н. Телия. — [2-е изд.]. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. — С. 336—337.
13. Українська мова. Енциклопедія. — К. : Українська енциклопедія, 2004. — 700 с.

УДК – 811. 161. 1'373.23

А. В. Ходоренко

Днепропетровский национальный университет

**Когнитивный стиль мышления языковой личности
(на примере наименований групп лиц)**

Ходоренко А. В. Когнітивний стиль мислення мовної особистості (на прикладі найменувань груп осіб). У статті розглядаються механізми втілення індивідуального когнітивного стилю мовної особистості в найменуваннях груп осіб (НГО). Надано опис лінгвістичних засобів конструювання когнітивного стилю мовної особистості. Доводиться теза про те, що різниця в сприйнятті дійсності породжує індивідуальний когнітивний стиль та різноманітність лінгвістичних засобів його втілення в мову. Розглянуто лінгвістичний матеріал найменувань груп осіб, зокрема назв Інтернет груп.

Ключові слова: мовна особистість, когнітивний стиль, когнітивна модель, сприйняття та відтворення дійсності.

Ходоренко А. В. Когнитивный стиль мышления языковой личности (на примере наименований групп лиц). В статье рассматриваются механизмы воплощения индивидуального когнитивного стиля языковой личности в наименованиях групп лиц (НГЛ). Дается описание лингвистических средств, с помощью которых конструируется когнитивный стиль языковой личности; обсуждаются способы интенсификации концепта в языковых единицах – наименованиях групп лиц. Выдвигается тезис о том, что разница в восприятии внешней реальности порождает индивидуальный когнитивный стиль и как следствие – многообразие языковых средств его выражения. Рассмотрен лингвистический материал наименований групп лиц, в частности наименования интернетовских групп людей.

Ключевые слова: языковая личность, когнитивный стиль, когнитивная модель, восприятие и воспроизводство внешней действительности.

Khodorenko A. V. Individual cognitive style and its language implication. In the present paper certain mechanisms of cognitive style language implication are being discussed. The description of linguistic means with the help of which a certain cognitive style is constructed has been given. The ways of concept intensification of cognitive style in language units are discussed. The idea of the dependency between individual cognitive style and implied language units is supposed to be proved in the article. Different examples of the names of various people groups (particularly Internet communities) are suggested for analyzing certain cognitive styles.

Key words: *concept, language unit, cognitive style, cognitive model.*

Проблема, которая в общем виде ставится в данной статье – охарактеризовать особенности когнитивного стиля номинаторов наименований групп лиц (НГЛ). Цель статьи – показать связь индивидуального когнитивного стиля номинаторов с языком; проиллюстрировать, как имплицитно ассоциативные связи когнитивного аппарата адресанта-номинатора в его продукте – новой языковой единицей НГЛ, то есть рабочие механизмы когнитивной семантики, которые рассмотрены нами в приложении к НГЛ.

При исследовании языка и языковых единиц вопрос о целесообразности когнитивного описания требует разъяснения. Почему на современном этапе когнитивная лингвистика приобрела такое распространение и всегда ли это оправдано? Чем руководствуется исследователь, какими конечными целями, прибегая к описанию, например, фреймов? Вопрос о значении, означающем, внутренней форме знака, семантике в науке находил отображение в разное время и в теоретических школах Ф. де Соссюра, Ю. М. Лотмана, Р. Якобсона.

Наука все ближе подходила к необходимости изучения языка не в отрыве, но в связях человеческой деятельности. Внимание все больше привлекала не только языковая деятельность как таковая, но экстралингвистическая деятельность человека: вопросы опыта, социальной среды, психологические факторы, влияющие на языковую деятельность. Антропоцентричность в науках приобретает характер принципиальной тенденции в проводимых исследованиях. Не удивительным, а совершенно закономерным является уклон в когнитивную сферу, сферу познания, которая определяет воспроизводство языка, порождение речи. Познание – категория философии, пранауки, давшей ветви всем позже развивающимся наукам, теперь является снова центром исследований всех наук (от гуманитарных до точных, и наоборот). Ученые сходятся в необходимости междисциплинарных исследований в попытках найти ответы на нерешенные вопросы, одним из которых есть мозг, инструмент познания. Научные

подходы в лингвистике все больше походят на подходы в медицине и биологии – исследование функций, обращение к категориям *научения*, (опытного знания) из области психологии коррелируют с подходами нейронаук, стремясь объяснить функции мозга.

Язык то раскладывают на составляющие, пытаются вычленивать минимальную единицу значения, то пытаются найти глобальный «метамегаконцепт»...; нам кажется, что сбалансированный взгляд на суть языка, языковые явления будет правильным. Мы постарались взять лучшее из семантики и обратились к концептологии и когнитивным наукам. На наш взгляд, перспективным направлением теперь является гештальт в лингвистике. Гештальт, как целостность воспринимаемого объекта, языковой оболочки, значения (концепта, понятийной составляющей / абстрактного, независимого от индивидуального и индивидуального). Целостность всех составляющих может дать реальные плоды в описании любых явлений и сущностей. Гештальтом можно назвать механизм – принцип восприятия и воспроизводства действительности. Если когнитивные модели – это некие вместилища, хранилища информации, то гештальт – это инструмент для хранения и работы с этой информацией. Иными словами это то, *как*, каким образом связываются отдельные наноэлементы в целостную цепь. Этот механизм зависит от индивидуальных характеристик когнитивного аппарата продуцента речи, сейчас в науке стало говорить о человеческой когниции и «когнитивном стиле» языковой личности.

Предметом когнитивной лингвистики является *человеческая когниция* – взаимодействие систем восприятия, представления и продуцирования информации в слове. В значении единиц языка заложены познавательные структуры, что проявляется при образовании окказиональных слов.

Когнитивизм – взгляд, согласно которому человек должен изучаться как система переработки информации, а поведение человека должно описываться и объясняться в терми-

нах внутренних состояний человека. Эти состояния физически проявлены, наблюдаемы и интерпретируются как получение, переработка, хранение, а затем и мобилизация информации для рационального решения разумно формулируемых задач. Поскольку решение этих задач непосредственно связано с использованием языка, вполне естественно, что язык оказался в центре внимания когнитивистов. А теоретики языка, причисляющие себя к когнитивистам, стремятся применить общий подход для описания и объяснения «языковой когниции» [4].

В науке нередок тот случай, когда в новой концепции слышны отголоски когда-то звучавших положений или проблем. Затронуло это *когницизм*. Приняв термин «когниция» в качестве ключевого, направление это обрекло себя на обвинения в перепевах в новых терминах того, что давно известно. Ведь когниция, познание, разум, *intelligentia* были предметом рассуждений с незапамятных времен. Наше столетие прошло под знаком когниции. Внешне же когнитивисты отличаются от предшественников очень широким использованием информационно-поисковых метафор и образов. Когниция для когнитивистов – процедуры, связанные с приобретением, использованием, хранением, передачей и выработкой знаний [3].

Разрабатывая модели «внутренней переработки» (*inner processing*), когнитивисты характеризуют ментальные события в менталистских терминах. Поиски причин того, что вызывает в нас те или иные конкретные мысли, не исключительно когнитивистское занятие. Есть еще как минимум два других подхода: бихевиоризм и нейропсихология. Бихевиоризм стремился характеризовать поведение в терминах навыков, стимулов и реакций. Нейропсихология же видит объяснение на уровне нейронных процессов. В отличие от этих подходов, когнитивисты стремятся формулировать свои гипотезы в терминах самих ментальных процессов, не сводимых ни к стимулам и реакциям, ни к взаимодействию клеток. Это – попытка функционально идентифицировать ментальные состояния, в терминах их взаимодействия между собой, в абстракции от материальной реализации в мозгу.

Например, в «когнитивной теории личности» сосредоточиваются не на фазе собственно восприятия, а на том, что происходит за-

тем – условно эту другую фазу и называют «переработкой информации» [6].

Способ такой переработки информации стали называть когнитивным стилем. Мы принимаем термин когнитивный стиль и иллюстрируем его воплощение разнообразием использованных языковых средств. Таким образом через языковые приемы воплощается когнитивный стиль языковой личности. Отметим, что на когнитивный стиль влияют ниже следующие факторы (см. работы Дж. Лакоффа): внутренние установки индивида (прагматическая индивидуальная ситуация), экспериенциальный тип мышления (набор определенных индивидуальных языковых средств), врожденные (к врожденным мы относим психогенетические факторы), приобретенные – свод лингвистических правил, внешние факторы экстралингвистической реальности. Сюда мы относим *исторический момент, социальную ситуацию, весь внешний фон*, который требует доработок в плане его описания и влияния на лингвистический гештальт.

Мы приводим и рассматриваем отмеченные нами стилистические приемы в массиве НГЛ. Номинаторы реализуют потенциал своего когнитивного стиля, используя разнообразие языковых единиц и оборотов, разнообразие средств стилистики порождаемого текста.

Достаточно часто в массиве интернетовских групп лиц встречается **антономасия**, при которой происходит переход собственных имен в нарицательные: *ООО Казанова, Клуб Дон Жуан*. Отметим, что в данном случае ставшие нарицательными «Казанова», «Дон Жуан» в АП снова приобретают статус имени собственного, став наименованиями групп лиц.

Нередки использования **оксюморона** – тропа, состоящего в соединении двух контрастных по значению слов, раскрывающих противоречивость описываемого (в данном случае, вероятно, противоречивость характера пользователя Интернетом – участника общения). Проиллюстрируем использование этого приёма такими примерами ИГП: *Уравновешенные тигры, Сладкий яд*.

Характерным для многих наименований является широкое использование синонимов. Реализуются они в таких ИГП, как *Самые добрые и нежные, Сильные и мужественные*.

Характеризуя НГЛ, необходимо также обратиться к специфической лексике, которая известна как сленг и жаргон. Сленгом называют грубоватые или шуточные выра-

жения, претендующие на новизну и оригинальность. Сленг принадлежит к числу слоев лексики, которые вызывают наибольшие споры среди лингвистов по поводу правомерности его использования.

Как отмечают лингвисты, в сленге присутствуют все типы коннотаций – эмоциональные, экспрессивные, оценочные, стилистические компоненты значения. Экспрессивность сленга опирается на образность, остроумие, неожиданность, иногда забавное искажение.

Сленг в наименованиях лиц в Интернет-коммуникации – это лексический слой, состоящий из слов, выражений с полным и специфическим набором узуальных коннотаций (эмоциональные, экспрессивные, оценочные, стилистические компоненты значения), отличающихся от своих нейтральных синонимов именно этими коннотациями. Сленг является особым проявлением когнитивного стиля, демонстрирующий эмоциональные особенности языковой личности.

Базовый словарь лингвистических терминов квалифицирует сленг как язык определенных профессиональных групп, а жаргон определяется как речь, характеризующаяся экспрессивными оборотами и относящаяся к автономной социальной группе. Жаргон также относят к сфере устного непринужденного общения. Мы рассматриваем сленг и жаргон как эмоциональную лексику, а также особым выражением когнитивного стиля языковой личности. В сленге и жаргоне наблюдаем общую прагмалингвистическую функцию – общение между определенными автономными группами. Итак, мы говорим об эмоциональной лексике, использующейся особыми группами (профессиональными, молодежными, подростковыми, фанатами, хиппи и т.д.). В группу эмоциональной лексики входят эмоциональные слова и выражения, аффективы (по терминологии В. И. Шаховского). Сюда относятся, например, такие лексемы, как *елы-палы*, используемые в жаргоне только в качестве эмоциональных восклицаний, эмотивы типа *крутяк*, *улет*, *чума* и пр., которые возникли на базе знаменательных слов (имен существительных и одного наречия – круто).

Проиллюстрируем употребление сленга / жаргонизмов для создания следующих интернет групп: *Слингмамы*, *Крутые мачо*. Поясним, что компонент сложного слова *слингомама* (*sling* – заимствование из англ-

ийского, обозначающее «ремень, перевязь»), само слово означает тех мам, которые пользуются специальной пееервязью для ношения малышей. Слово *слингомама* используется и понятно в узком кругу тех родителей, которые пользуются новым аксессуаром в решении вопросов взращивания нового поколения. Так, *мачо* можно считать молодежным сленгом, употребляющимся в определенном контексте, для характеристики особых качеств сексуально-активных мужчин.

Особенностью этих слов и выражений является то, что они передают эмоциональное содержание; эмотивы могут выражать разнообразные эмоции: восхищение, удивление, радость и т.д. По нашим наблюдениям, наш фактический материал в общем характеризуется положительными эмоциями и даже аффективным состоянием номинаторов.

В некоторых случаях эмоциональные слова и выражения могут передавать отношение к действительности более отчетливо: по ряду эмотивов можно сказать, что они являются выразителями положительных или отрицательных эмоций. Провести более четкую дифференциацию эмоциональных оттенков в этих случаях сложно: выраженные положительные или отрицательные эмоции характеризуются «групповым характером», «стягиванием» сходных по качеству чувств вокруг нескольких более общих. Примеры интернетовских групп: *Мери Кэй – мир красоты и успеха*, *Белинский – мой родной город*, *Скукотище – net!*

Лексика многих ИГП можно охарактеризовать как фамильярную. Фамильярная лексика – лексика, свойственная разговорной речи или просторечию и имеющая развязный, непринужденный, бесцеремонный характер или дружеский (используемый в речи давно знакомых людей). При этом под фамильярностью подразумевается эмоциональный оттенок, занимающий первую ступеньку в ряду эмоций: фамильярность – пренебрежение – презрение – унижение. Примерами наименований, в которых присутствует такой эмоциональный оттенок, как фамильярность, можно считать интернет группы: *Собутельник*, *Любители тивасика*.

Таким образом, в пространстве интернет групп, на наш взгляд, преобладают специфические узуальные коннотации – эмоциональные, оценочные, экспрессивные и стилистические компоненты значения, которое воплощается в наименование посредством ак-

тивации некоего индивидуального когнитивного стиля номинаторов.

Как видно из приведенных примеров, для образования наименований использованы разные способы, среди которых можно отметить нижеследующие.

Элятив (как выражение безотносительной большей меры признака) проиллюстрируем такими примерами: *Лучшие, Самые красивые девочки и самые крутые мачо!*

Эпитеты: *Добрые и богатые, Душевные и теплые разговоры.*

Таким образом, в массиве наименований наблюдаем разнообразные стилистические приёмы, по сути демонстрирующие разнообразие и индивидуальность когнитивного стиля языковой личности. Стилистические приемы,

в целом служащие для создания необходимого эффекта усиления влияния на других участников Интернет-коммуникации, для эмотивной окраски наименования, с другой стороны отражают внутренние интенции и характеристики личности. С позиций когнитивной лингвистики, стилистические средства выражения – это пример образно-целостного восприятия действительности, разнообразие стилистических приемов продиктовано индивидуальным стилем переработки информации о внешней реальности, когнитивным стилем языковой личности. Проблема когнитивного стиля и языковых средств его выражения требуют дополнительных разработок, что предусматривает в перспективе настоящее исследование наименований групп лиц.

Литература

1. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка [текст] / В. И. Шаховский. — Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1987. — 267 с.
2. Lakoff G. Categories: An essay in cognitive linguistics [text] / G. Lakoff // *Linguistics in the morning calm : Selected papers from the SICOL-1981*. Seoul, 1982. — P. 139—193.
3. Lakoff G. Classifiers as a reflection of mind [text] / G. Lakoff // *Noun classes and categorization : Proceedings of a Symposium on categorization and noun classification, Eugene, Oregon, October 1983* / Ed. by Craig C. — Amsterdam; Philadelphia, 1986. — P. 13—51.
4. Lakoff G. Metaphors we live by. [text] / G. Lakoff, Johnson M.. — Chicago ; L., 1980. — XIII, 242 p.
5. Lakoff G. Women, fire and dangerous things ..., what the categories reveal about mind [text] / G. Lakoff : University of Chicago, 1987. — 578 p.
6. Wierzbicka A. Semantics, Primes and Universals / A. Wierzbicka. — Oxford, New York : Oxford University Press, 1994. — 501 p.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СИНТАКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ

УДК 811.111'342.9

Т. І. Ковалевська

*Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова,
м. Київ*

Прагматичний аспект просодії емоційного висловлювання

Ковалевська Т. І. Прагматичний аспект просодичної актуалізації емоційного висловлювання. Стаття присвячена актуальній проблемі сучасної інтонології, що активно досліджується різними науковими школами: актуалізації емоційних висловлювань англомовного дискурсу інтегрованими інтонаційними компонентами в розрізі прагматичної спрямованості висловлювань. Виділення дослідниками емоційної, експресивної, дискурсивної та деяких інших функцій інтонації дає підстави стверджувати іманентність потенціалу інтонації актуалізувати емоційні висловлювання. Експериментально-фонетичні дослідження дозволяють говорити про наявність певних інваріантів інтонаційного оформлення емоційних висловлювань в однотипних ситуаціях спілкування.

Ключові слова: *емоційне висловлювання, функції інтонації, актуалізація, інваріант інтонаційного оформлення, комунікація, комунікативно-прагматичний аспект.*

Ковалевская Т. И. Прагматический аспект просодической актуализации эмоционального высказывания. Статья посвящена актуальной проблеме современной интонологии, которая активно исследуется разными научными школами: актуализации эмоциональных высказываний англоязычного дискурса интегрированными интонационными компонентами в разрезе прагматической направленности высказываний. Выделение исследователями экспрессивной, эмоциональной, дискурсивной и некоторых других функций интонации дает основания утверждать имманентность потенциала интонации актуализировать эмоциональные высказывания. Экспериментально-фонетические исследования позволяют говорить о наличии определенных инвариантов интонационного оформления эмоциональных высказываний в однотипных коммуникативных ситуациях.

Ключевые слова: *эмоциональное высказывание, функции интонации, актуализация, инвариант интонационного оформления, коммуникация, коммуникативно-прагматический аспект.*

Kovalevska T. Pragmatic aspect of emotional utterance foregrounding. The article deals with an acute issue of modern intonology, which is presently studied by various scientific schools: foregrounding of emotional utterances in English discourse by means of integrated intonation components in view of the pragmatics of the utterances. The researchers' outlining emotional, expressive, discourse and some other functions of intonation enables us to assert the existence of immanent intonation potential to foreground emotional utterances. Experimental phonetics studies give us ground to state the existence of certain intonation invariants of emotional utterance shaping in similar communicative situations.

Key words: *emotional utterance, intonation functions, foregrounding, intonation invariant, communication, communicative-pragmatic aspect.*

Дослідники сучасних шкіл інтонології вважають, що одним із ключових призначень інтонації є комунікативно-прагматичне оформлення висловлювань та вираження експресивних та емоційних конотацій [1; 3; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]. Актуальною проблемою інтонології залишається дослідження ролі інтегрованих просодичних компонентів у передачі смислу емоційного висловлювання та впливу просодії висловлювання на його прагматику.

Функціонуючи в мовленні, висловлювання має, з одного боку, певну семантико-

синтаксичну організацію, з іншого – комплекс комунікативних та інтенціональних смислів [5:208].

За словами В. В. Виноградова, розглядаючи смисловий аспект мовлення, залежно від контексту, ситуації, типу мовця, експресивності та стилю мовлення одне і теж висловлювання при одному і тому ж синтагматичному членуванні може бути по-різному осмислено за рахунок того, що до семантики синтагм входять експресивні інтонації мовлення [2:148–149].

Від ступеня експресивності, ступеня емоційної насиченості, наміру мовця та мети висловлювання залежить необхідність використання просодичних засобів актуалізації, ступінь активності кожного з елементів яких є різним [1:43].

Метою статті є аналіз потенціалу інтегрованих інтонаційних компонентів в оформленні, вираженні та актуалізації емоційного висловлювання англomовного дискурсу в розрізі прагматичного змісту висловлювання.

Мета статті обумовлює вирішення наступних завдань:

– визначити роль просодії висловлювання у формуванні його прагматичного смислу;

– проаналізувати потенціал інтегрованих інтонаційних компонентів в оформленні, вираженні та актуалізації емоційного висловлювання

Будь-яке висловлювання зумовлене певними комунікативними інтенціями мовця вплинути певним чином на співрозмовника і має, таким чином, прагматичну настанову, у якій варіюються сила та інтенсивність, кількість і якість впливових засобів мови. Тому, щоб висловитись більш переконливо для співрозмовника і посилити перлокутивний ефект – зміну його емоційного стану, мовець вдається до інтенсифікації, яка підсилює експресивність самого висловлювання [1:45]. Будучи супрасегментним лінгвістичним фактором, інтонація накладається на синтаксичну структуру та лексичний склад висловлювання. В одних випадках інтонація накладається на відносно нейтральну структуру та лексичне наповнення висловлювання, в інших – лексична та синтаксична структури самі по собі несуть емоційний заряд [7:50]. В будь-якому з випадків інтонація актуалізує емоційне мовлення, підсилює перлокутивний ефект висловлювання та сприяє досягненню комунікативної мети.

Висловлення як продукт мовленнєвої діяльності виступає у вигляді інструменту або засобу під час впливу на адресата для досягнення певної мети. Таким чином, процес вербального спілкування сприяє утворенню різноманітних комунікативно-прагматичних модифікацій одиниць мовлення, забезпечуючи процес обміну інформацією.

Прагматичний аспект мовленнєвої комунікації передбачає виявлення способів реалізації інтенції мовця в ході спілкування. Компонентом прагматичного смислу висловлення є суб'єктивно-модальне (оцінне) відношення

мовця до фактів та явищ оточуючої дійсності, а також до адресату спілкування [9:65].

Аналіз прагматичного змісту будь-яких мовних одиниць направлений на встановлення в них тих елементів, котрі несуть інформацію щодо намірів мовця, його позицій відносно зовнішньої дійсності.

Відповідно до кожної конкретної ситуації спілкування слова у відрізках мовлення є неоднорідними за своєю інформативною значущістю. Комунікативно, модально-прагматичне навантаження слова може змінюватися в залежності від конкретних задач спілкування, що відображаються у динаміці мовленнєвого акту. Кожному відрізку мовлення притаманні власні «ключові» слова, що становлять точку накопичення комунікативно-прагматичного потенціалу мовленнєвої одиниці [9:66].

Відомо, що комунікативно-прагматичні види мовленнєвих відрізків мають за кінцеву мету вплив на слухача, і кожне мовленнєве утворення має власну просодичну форму з певними характеристиками, що сприяють реалізації прагматичної програми спілкування. Супрасегментні маркери одиниць спілкування використовуються як для формування інтонаційних контурів різного функціонального навантаження, так і для формування виділених відрізків мовленнєвого висловлення.

Оскільки в звичайній мовленнєвій ситуації просодичні характеристики існують не самі по собі, а оформлюють послідовність реальних слів, що несуть різне комунікативне навантаження, важливим є визначити, як супрасегментні показники висловлення, кореляти його смислової програми співвідносяться зі словами, що складають висловлення, у відповідності до ситуації спілкування.

Визначення особливостей просодичної реалізації комунікативно-прагматичного навантаження проводяться на основі методик експериментально-фонетичних досліджень.

А. А. Калита стверджує, що інтонація виступає у ролі фактора, який може змінити смисл висловлювання за рахунок складної взаємодії частотних, динамічних та темпоральних характеристик. При цьому, залежно від ситуації спілкування, потреб комунікації та інтенції мовця ті чи інші компоненти інтонації можуть набувати провідної ролі у вираженні смислу емоційного висловлювання [5:318].

Експериментально-фонетичні дослідження А. А. Калити, О. М. Алексієвця, Е. Л. Но-

сенко, Е. О. Нушкіян та інших дослідників дають підстави твердити, що під час вираження смислового контрасту провідним компонентом інтонації на рівні сприйняття слугує мелодика.

Темпоральні характеристики виражаються за допомогою певного темпового оформлення, що реалізується через зміни середньозвукової тривалості, наявності чи відсутності пауз, їх типу та тривалості. Наростання темпу, зменшення тривалості пауз, сегментація емоційного висловлювання на короткі інтоногрупи порівняно з нейтральним варіантом висловлювання відображають динаміку розвитку емоційного збудження мовця та характер емоцій.

У передачі надзвичайно високого ступеня емоційного збудження (і позитивного, і негативного) частота основного тону та інтенсивність взаємодіють приблизно однаково; в такому випадку сприйняття смислу зумовлюється тембральним забарвленням голосу [1:160–163].

Ступінь виділення слова, що є семантичним центром висловлювання, актуалізується за допомогою змін мелодійного компонента інтонації, модифікації інтенсивності вимови, наявності внутрішньосинтагменних пауз або сповільнення темпу перед словами, що виділяються, та специфічного тембрального забарвлення голосу.

Ритм як компонент інтонації подібно мелодиці найтіснішим чином пов'язаний зі смисловою структурою та емоційним навантаженням висловлювання: зміни ритмічної структури висловлювання спричиняють зміни його смислової структури відповідно до потреб комунікації.

Просодична зв'язність емоційних висловлювань створюється за рахунок ряду факторів акцентного, темпорального й мелодійного характеру: варіювання міжсегментного частотного інтервалу; тривалість звучання еле-

ментів, що приєднуються, інтенсивність їх вимови, наголошеність або ненаголошеність; їх самостійність або перебування у сфері акцентуації семантично більш вагомого слова; специфічне оформлення слів-конекторів [5:318–319].

Грунтуючись на сучасних дослідженнях А. А. Калити, Е. Л. Носенко, Д. Кристала, О. М. Алексієвець можна говорити про наявність певних інваріантів інтонаційного оформлення емоційних висловлювань в однотипних ситуаціях.

Резюмуючи проаналізований матеріал з питання, ми дійшли наступних висновків:

– дослідники різних інтонологічних шкіл розглядають інтонацію як засіб комунікативно-прагматичної актуалізації висловлювання;

– потенціал актуалізації інтонаційними компонентами емоційності висловлювання зумовлений основними комунікативними функціями інтонації;

– інтонація як супрасегментний лінгвістичний фактор може змінити смисл висловлювання за рахунок складної взаємодії частотних, динамічних та темпоральних характеристик;

– залежно від ситуації спілкування, потреб комунікації та інтенції мовця ті чи інші компоненти інтонації можуть набувати провідної ролі у вираженні смислу емоційного висловлювання.

Перспективи подальшого дослідження проблеми інтонаційного оформлення емоційних висловлювань вбачаються в аналізі емоційного мовлення та співвіднесення інтонаційних способів його актуалізації з комунікативно-прагматичними типами дискурсивних висловлювань. Сфера подальших наукових розвідок цього питання може включати дослідження інваріантних інтонаційних моделей емоційних висловлювань та можливості їх класифікації у різних соціокультурних сферах англійської комунікації.

Література

1. Алексієвець О. М. Просодичні засоби інтенсифікації висловлювань сучасного англійського мовлення : [монографія] / Оксана Алексієвець. — Тернопіль : Економічна думка, 2002. — 200 с.
2. Виноградов В. В. Избранные труды. Исследование по русской грамматике / Виктор Виноградов. — М. : Наука, 1975. — 560 с.
3. Дворжецька М. П. Фонетика англійської мови : фоностилістика і риторика мовленнєвої комунікації: посібник для студентів ВНЗ / М. П. Дворжецька, Т. В. Макухіна, Л. М. Велікова, Є. О. Снегірьова. — Вінниця : Нова Книга, 2005. — 240с.
4. Дворжецкая М. П. Единство системного и коммуникативно-функционального анализа просодии связанного текста / Дворжецкая М. П. // Изучение динамического аспекта сегментных и суперсегментных единиц звучащего текста. — К. : КГПИИЯ, 1988. — С. 5—11.

5. Калита А. А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення : [монографія] / Алла Калита. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. — 320 с.
6. Носенко Э. Л. Особенности речи в состоянии эмоциональной напряженности / Элеонора Носенко. — Днепропетровск : Издательство ДГУ, 1975. — 205 с.
7. Нушкиян Э. А. Типология интонации эмоциональной речи / Э. А. Нушкиян. — Киев-Одесса : «Вища Школа», 1986. — 160 с.
8. Паращук В. Ю. Теоретична фонетика англійської мови : [навч. посібник] / В. Ю. Паращук. — Вінниця : Нова Книга, 2005. — 240 с.
9. Шаткина Л. А. Взаимодействие просодии слова и фразы в реализации коммуникативно-прагматической парадигмы высказывания / Л. А. Шаткина // Изучение динамического аспекта сегментных и суперсегментных единиц звучащего текста. — К. : КГПИИЯ, 1988. — С. 65—70.
10. Crystal D. Prosodic systems and intonation in English / David Crystal. — London : CUP, 1969. — 382 p
11. Roach P. English phonetics and phonology / Peter Roach. — Cambridge : CUP, 1998. — 262 p.

УДК 811.112.2'367'235

И. И. Дяговец

Донецкий институт социального образования

**Об аномальных построениях
в системе русской придаточности**

Дяговец И. И. Про аномальні побудови в системі російської підрядності. Стаття присвячена опису тих синтаксичних одиниць, структура яких є нетиповою, бо відхиляється від загальноприйнятих, узуальних моделей структурування речення як синтаксичної одиниці. Структурні відхилення викликаються дією різних мовних процесів – це і ампліфікація (розширення, збільшення), і контамінація (скрещення, поєднання модально-часових планів), і серія компресивних процесів (еліпсис (віддалення), аплікація (накладання), імплікація (домислення)), і парцеляція та ін. Типологічна картина російської аномальної підрядності дуже строката і має трьохвекторну спрямованість – це і розширюючий структуру вектор, і звужуючий її, і парцелятивний. Одиниці розширеної структури маркуються ознакою семантичної синкретичності, одиниці звуженої структури, зазвичай, семантично означені, а парцелятивні підрядні аномальної побудови, як правило, повторюють семантику своїх генетичних оригіналів. Усі разом аномальні одиниці синтаксису формують периферію російської підрядності.

Ключові слова: аномалія, підрядність, вектор, парцеляція, типологія, аплікація, узуальний, генезис.

Дяговец И. И. Об аномальных построениях в системе русской придаточности. Статья посвящена описанию тех синтаксических единиц, структура которых является нетипичной, потому что отклоняется от общепринятых, узуальных моделей структуризации предложения как синтаксической единицы. Структурные отклонения вызываются действием различных языковых процессов – это и амплификация (расширение, увеличение), и контаминация (скрещивание, соединение модально-временных планов), и серия компресивных процессов (эллипсис = удаление), аппликация (наложение), импликация (додумывание)), и парцелляция и др. Типологическая картина русской аномальной придаточности очень пестрая и имеет трехвекторную направленность – это и расширяющий структуру вектор, и суживающий ее, и парцеллятивный. Единицы расширенной структуры маркируются признаком семантической синкретичности, единицы суженной структуры обычно семантически однозначны, а парцеллированные придаточные аномального строения, как правило, повторяют семантику своих генетических оригиналов. Все вместе аномальные единицы синтаксиса формируют периферию русской придаточности.

Ключевые слова: аномалия, придаточность, вектор, парцелляция, типология, аппликация, узуальный, генезис.

Dyagovets I. I. About the Anomalous Construction in the System of Russian Subordination. The article deals with the description of those syntactic units the structure of which is atypical because it deviated from the standard usual models of a sentence structuring as a syntactical unit. The structural deviations are caused by the acting of the most various linguistic processes such as amplification (expansion, extension), contamination (crossing, connection of modal and tense plans), and the series of compressive (ellipsis (removal)), appliqué (overlap), implication (subaudition, etc.), parceling and many others. A typological pattern of Russian anomalous subordination is rather motley and has a three-vector orientation which includes the vector that expands the structure, the one which narrows it, and that which parcels it out. The units of the expanded structure are usually marked as a sign of semantic syncretism, the units of the narrowed structure, as a rule, are semantically one-valued, and parceling subordinates of anomalous structure usually copy the semantics of their genetic originals. All together these anomalous constructions form the periphery of Russian subordination.

Key words: anomaly, subordination, vector, parceling, typology, appliqué, usual, genesis.

Ученые-лингвисты, начиная с В. ф. Гумбольдта и продолжая учеными последующих поколений, постоянно занимались исследованием языка как деятельности механизма интеллектуально-мыслительной сферы. Ярче всего характер его (языка) проявляется в действии самых различных языковых процессов русского синтаксического пространства придаточности.

Визуальный обзор указанного пространства показывает, что названные выше процессные действия носят трехвекторный характер: одни из них – амплификация и контаминация – расширяют структуру придаточных частей до определенных пределов; другие ее уменьшают, суживают, компрессируя, что в подавляющем большинстве (но не всегда) порождает латентную, то есть подразумеваемую информацию; в последние десятилетия действия группы синтаксических процессов направлены на расчленение сложных конструкций на коммуникативно-достаточные построения, способные выполнять в речи функции самостоятельных единиц синтаксиса.

Во всех этих трех ситуациях возникают синтаксические единицы, в структуре своей существенно отклоняющиеся от общепринятых, визуальных моделей структуризации.

Чем же такие построения интересны для теории языкознания?

Тем, что они, испытывая на себе резкое ослабление функционального давления всей системы сложноподчиненного предложения (СПП), тем не менее, структурируются на принципах системности; кроме того, или даже в силу этого, такие нетипичные построения формируют особую среду грамматики – периферийный синтаксис придаточности, который на сегодня остается практически не исследованной грамматической сферой, в силу чего языковая картина реальной действительности, отражением которой является язык, продол-

жает оставаться неполной и неточной в части своих параметров. Вот почему периферийный синтаксис СПП, а также синтаксис придаточности являются проблематичным ноуменом. Именно о них и в том числе говорилось в феврале 1995 года на Международной конференции в МГУ как о проблеме лингвистики XXI века – проблеме «усиленного внимания к нечетким структурам в языке» [Вопросы языкознания, 1996, № 2].

Поскольку периферийный синтаксис является функционально ослабленной зоной русского синтаксического пространства, то в него практически беспрепятственно проникают именуемые лингвофилософами «возмущающие воздействия»¹, производя в них самые различные изменения, которые приводят к определенным изменениям в языковых сферах.

Так, процессы I вектора, протекая в синтаксисе, формируют 2 типа единиц – ампликативный тип придаточных и контаминированный. В чем нетипичность их структуры? Она в том, что в качестве придаточной части контаминированного типа выступает сложноподчиненная конструкция, что само по себе и необычно, и, следовательно, нетипично. Напр.:

1. Я спал долго, потому что, когда проснулся, была уже ночь (В. М. Гаршин).

2. Заикин понимал, что, если сознается, ему грозит суд (В. Устьянцев).

В этих и им подобных примерах придаточные части «*потому что, когда проснулся, была уже ночь*» и «*что, если сознается, ему грозит суд*» являются сами по себе сложноподчиненными конструкциями, что никак не укладывается в рамки узкого понятия придаточного предложения, которое, как из-

¹ Термин лингвофилософии, обозначающий экспансию отдельных признаков денотативных объектов в языковую материю и оказания на нее влияния.

вестно, всегда должно представлять собой построение с одним-единственным грамматически полноценным предикативным центром.

Что же касается придаточных частей ампликативного строения, которые благодаря расширению своей структуры формируются деепричастными или, несколько реже, причастными оборотами, то их структурная аномальность создается за счет появления второго сильного предикативного центра, хотя и несколько неполного грамматического формата. Напр.:

3. Серпилин остановился и, проглотив стоящий в горле комок, глядя в лица людей, которые почти все были намного моложе его, сказал неожиданным для них тихим голосом (К. Симонов).

4. В грязной и разломанной телеге, которой правил хмурый казак, накрывшийся тулупом, сидели трое с замотанными головами, с подвязанными рукавами (А. Н. Толстой).

В примере 3 аномальность зависимой части сформирована за счет двух предикативных центров – *«глядя в лица людей, которые почти все были намного моложе его»*, хотя визуально нетипичность ее структуры в общем-то почти не осознается из-за частого употребления таких конструкций в речи. Аномальность здесь усиливается еще и тем, что деепричастный оборот *«глядя в лица людей»* стремится приобрести функции главной части СПП, что, в общем-то, не характерно для узальных построений.

В примере 4 ситуация складывается несколько иначе из-за того, что амплификация происходит внутренним расширением структуры. К тому же причастия обладают меньшей потенциальной процессуальностью, однако вся конструкция, претендующая на роль придаточной части, все же формирует два предикативных центра – *«которой правил хмурый казак, накрывшийся тулупом»*, хотя второй из них и является грамматически ущербным образованием, поскольку количество предикативности¹ в данной конструкции значи-

¹ Можно ли категорию предикативности измерять количественно? По-видимому, да, поскольку синтаксическая наука, признав наличие в языковой действительности полу-, моно- и полипредикативных единиц, фактически допускает возможность количественно определить объем указанной категории. В свете этих допущений конструктивный стержень простого предложения условно принимаем за 1, потому что оно монопредикативно, и объем его предикативности достигает 100%. Тогда дее- и причастные обороты приходится

тельно меньше двух измерительных единиц, хотя и заметно больше одной.

Во II половине прошлого века коммуникативная деятельность в мире резко обострилась и достигла огромного размаха. Более того, сегодня человечество ставит перед собой весьма дерзкие по масштабам и характеру задачи языкового контакта с внеземными цивилизациями. Наступил период обостренной коммуникации. Выражением ее является появление и утверждение в речевой практике процессов компрессивного характера. Они предполагают сокращение, сужение структуры языковых единиц, в том числе и структуры придаточных без потери ими первоначальной информации.

Вот почему типологическая картина сферы русской придаточности выглядит довольно сложной и пестрой по своим характерологическим качествам.

Последняя треть прошлого века ознаменовалась тем, что в русском синтаксисе на общезыковом фоне нарастания черт аналитизма [1:160] активизировали свое действие многие языковые процессы. Эта активизация проявляется в «сжатии и опрощении синтаксических конструкций» [там же], которые сегодня становятся значительно короче [1:37] – происходит компрессия структуры языковых единиц.

Это глобальный языковой процесс. Он протекает не только в структуре синтаксических единиц, но затрагивает весь язык, пронизывая практически все его сферы. При этом эллипсис конструктивных элементов сопровождается наполнением оставшихся компонентов информацией, что осталась от эллиптированных элементов. Говоря иначе, компрессия не допускает никаких семантических потерь.

Как языковой процесс, она (компрессия) вытекает из действия в языке принципа экономии. А. Мартине характеризует его следующим образом: «Языковое поведение (коллектива) регулируется... так называемым «принципом наименьшего усилия», мы предпочитаем, однако, заменить это выражение... простым словом «экономия» [6:126].

А. М. Пешковский всякого рода «опущения», «подразумеваемости» тоже объяснял «общим законом [любой] нашей деятельно-

условно обозначать цифрой 0,5, а сложное предложение бинарной структуры – цифрой 2 [8:118].

сти, а не только речевой: законом экономии сил» [7:139]¹.

Компрессия придает языковым единицам краткость, столь необходимую вновь возникающим языковым единицам, а всей речи – действенность и динамизм, что не только в значительной мере экономит ресурсы языковых средств, но и экономит наши усилия, время, а также наше терпение².

Рассмотрим следующий пример:

5. Белинский навел справки, когда, как и где можно повидать арестованного поэта (А. Новиков).

6. И обстоятельно ей объяснила, как и что надо бы ей приготовить назавтра (Г. Попова. Стечение обстоятельств).

Прежде чем проанализировать пример 5, назовем те придаточные, что накладываются (аплицируются) одно на другое, аппликаторами, а те компоненты структуры придаточных частей, к которым прикрепляются аппликаторы к главной части, назовем контакторами³.

Апликативные контакторы в придаточном из № 5 – «когда, как и где можно повидать арестованного поэта» – являются союзные слова «когда», «как» и «где». Они остались, вследствие протекания процесса аппликации, как его рудименты. Первоначально, до начала процесса, конструкция выглядела следующим образом: 5а) *Белинский навел справки, когда можно повидать арестованного поэта, как можно повидать арестованного поэта и где можно повидать арестованного поэта.*

Получилось очень громоздкое построение. В таком виде вводить его в коммуникативный процесс нерационально, поскольку

¹ Закон экономии речевых усилий «обнаруживается во всех частях языковой системы: в фонетике, в словоизменении, в синтаксисе и особенно в словообразовании» [10:316].

² Уже отмечалось, что компрессия – явление общеязыковое. На синтаксическом уровне она реализуется целым рядом процессов – это опрощение, свертывание, замещение, эллипсис (опущение), импликация (подразумевание), аппликация (наложение) и др. Общим назначением их является уменьшение структуры языковых единиц, в результате чего возникают единицы с отклоняющейся (аномальной) структурой, то есть нетипичной.

³ Конечно же, это условные наименования, но по сути своей они являются материальными сигнализаторами протекающего процесса аппликации, под которой здесь понимается сокращение длительности, протяженности синтаксической единицы путем наложения изоморфных частей ее одно на другое.

этого не допускают принципы экономии языковых средств при вербальном общении. Чтобы данное построение приобрело функции полноценного элемента коммуникации, язык апплицирует идентичные компоненты аппликатора, придав всей конструкции тот формат, который подан здесь под № 5.

Как правило, все типы придаточных суженной структуры маркированы признаком семантической однозначности и совокупно формируют латентно-лакунарную сферу русской невербальной коммуникации.

Наконец, процессы III вектора «разрывают» сложную, многопредикативную конструкцию на отдельные части. Одновременно с этим они коммуниктивируют образовавшиеся сегменты, т.е. формируют их в самостоятельные, коммуникативно достаточные единицы.

Из всех синтаксических процессов данного направления наиболее активным является парцелляция. Это действенный процесс в синтаксическом пространстве, стилистически привлекателен. Он наиболее полно и открыто демонстрирует деятельность сущность русского языка. Но несмотря на это, в данном процессе интригует не столько сам он, сколько причины, порождающие его. Дело в том, что простые предложения, включенные в состав СПП, подчиняются общим законам центростремительной по характеру структуризации сложных конструкций – в противном случае СПП не получится. Но при всем этом простые предложения, находясь в составе сложного предложения, не теряют своей структурной самостоятельности, сохраняя последнюю как бы в «законсервированном» виде. А это порождает в сложной конструкции довольно сильные центробежные устремления. При появлении соответствующих условий простые предложения усиливают свое центробежное начало в направлении собственной грамматической самостоятельности и «вырываются» из жестких тисков структуры СПП, начиная функционировать в качестве самостоятельной, коммуникативно достаточной синтаксической единицы. Напр.:

7. Во всех этих странах я видел кусочки разодранного знамени твоего. Потому что везде были твои дети (В. Петросян).

8. Бывший старший научный сотрудник стал младшим научным сотрудником – в другом институте. У которого профиль иной, темы иные, так что во многом Эн

Эну пришлось начинать с нуля (А. Ваксберг).

9. Могилу надо бы дерном обложить...
Чтобы травка всегда зеленела (С. Крутилин).

Придаточные, сформированные парцеллятивным процессом, во многом отступают от общепринятых моделей придаточного структурирования, поэтому и имеет аномальную структуру, то есть отступившую от норм узуальных построений.

Однако данная аномальность прочно опирается на принципы системности и устойчиво образует систему трех типов парцеллятивных единиц: 1) ближнедистантный тип, когда парцеллят¹ примыкает непосредственно к базовой структуре. Напр.: (тип ближнедистантных парцеллятов приведен выше под № 7, 8, 9; 2) с данным типом мы встречаемся тогда, когда базовая структура представляет собой СПП, а сам парцеллят примыкает непосредственно к этой сложной конструкции, вернее к ее придаточной части. Напр.:

10) Затем дед и покупал яблоки, чтобы приманивать вас, внуков. Чтобы вам нравилось бывать в риге. Чтобы вы торчали там весь день (С. Крутилин).

11) Я слышу, как в скважине голос клубится живой. Как зов изначальный. И как человеческий крик (Б. Ю. Авсаров. Дорога на Самотлор);

3) следуя нашей номинации, назовем данный тип дальнедистантным (или денотативным). Его составляют те парцеллятивные единицы, функции БС которых выполняют денотативные реалии – объекты экстралингвистической ситуации, явления, процессы, факты и т.п. Их имеет в виду говорящий в процессе коммуникации, когда произносит парцеллят. Вот типичный образец дальнедистантного типа парцеллятивных единиц: стенд, на нем изображены молодые юноши, занимающиеся физзарядкой, а под этим стендом, вернее, внизу на нем подпись: «Чтобы тело и душа были молоды!» БС здесь имеется в виду следующая: «Занимайтесь физзарядкой».

Или другой пример: иллюстрация к басне И. А. Крылова «Лебедь, Рак и Щука», а к ней поставлена подпись: «Когда в друзьях согла-

сь нет» – по сути, это парцеллят с ярко выраженной условно-временной семантикой.

Конечно, утверждать, пусть даже и не столь категорично, что дальнедистантные парцеллятивные конструкции реализуют какие-то строгие структурно-смысловые связи с экстралингвистической реальностью, было бы, по крайней мере, не совсем корректно, однако при этом вполне определенно можно говорить о проявлении ассоциативных связей² и отношений между указанной реальностью и вербальными дальнедистантными парцеллятами будет вполне лингвистично.

В сознании говорящего и слушающего при пользовании дальнедистантными парцеллятами возникают такие или им подобные БС, как в наших примерах, в вербализованном формате, и тогда коммуникативный процесс протекает нормально, не прерываясь, благодаря тому, что говорящий и слышащий обязательно переводят любую экстралингвистическую реалию мысленно в систему языковых знаков, причем грамматически оформляют их так, как подсказывает парцеллят, который всегда представлен в языковой форме.

Выше уже отмечалось, что дальнедистантные парцелляты не реализуют никаких прямых и устойчивых структурно-смысловых связей с экстралингвистическими реалиями, когда те приспособляются выступать в качестве БС, но зато потенциально возникают ассоциативные связи, отчего как бы вербализуется денотат и возникает отчасти виртуальная конструкция сложноподчиненного типа.

Понятно, что если, выражаясь проще, попытаться «измерить» расстояние между БС и экстралингвистической реалией и парцеллятом, то получится «дистанция огромного размера». Она порождается тем, что БС не имеет непосредственного языкового выражения, а существует в имплицитном виде, так что, чтобы восстановить хотя бы приближительные ее языковые параметры, необходимы определенные вербальные усилия.

В коммуникативном акте дальнедистантные парцелляты выполняют рекламную функцию, попутно раскрывая назначение

¹ Парцеллятом в речевой практике называют ту часть, которую вычлениают из усложненного построения, придавая ей черты самостоятельной единицы синтаксиса, ту же часть, что остается после расчленения, именуют базовой структурой (БС).

² Здесь под ассоциативной связью понимается не сосюровская парадигматическая связь, а мысленные соединения лингвообъектов на основе 1) либо сходства, либо 2) одновременности, либо 3) смежности или 4) противоположности (контрарности) с целью характеристики одного из анализируемых объектов языка.

предмета, явления, ситуации и т.п., либо характеризуя их со стороны временных или пространственных признаков, либо выражая содержание заголовков газетно-журнальных статей и т.д.

Парцелляция и ее технология уже описаны в литературе, но пока на уровне первого приближения, поэтому многое в теории этого процесса еще остается не исследованным до конца. Так, остается открытым вопрос о характере его как процесса – это факт языка или речи, не вскрыта принципиальная разница между парцеллированными единицами и их непарцеллированными аналогами, неясно, каким образом парцелляция связана с экстралингвистической действительностью и т.п.

Парцелляция обладает функцией выделения синтаксических единиц из более сложных структур – этим она выгодно отличается от других синтаксических процессов, активно «работающих» в современном синтаксисе, что дает повод уверенно квалифицировать ее как «одно из наиболее ярких и продуктивных явлений современного синтаксиса» [9:54] и как один из приемов «воздействующей коммуникации» [5:139].

В литературе пока нет утвердившегося, канонического определения парцелляции как языкового процесса, поэтому ограничимся лишь рабочей дефиницией ее и определим как выразительный прием синтаксиса по структурному расчленению сложноподчиненного предложения на отдельные части, которые сразу же приобретают коммуникативную достаточность и начинают полноценно функционировать в речи как самостоятельные синтаксические единицы.

При визуальном взгляде конструкции с лексическим повтором отдельных компонентов и распространением их некоторые исследователи рассматривают как разновидность парцеллированных конструкций [2:286–304]. Однако, как метко подметила Е. А. Иванчикова, «различие между этими построениями существеннее их сходства» [4:132], поэтому будет справедливее квалифицировать построения с лексическим повтором и парцеллированные единицы как самостоятельные синтаксические явления, которые «пытаются» установить отношения изоморфности лишь в одном-единственном случае при парцелляции «лексически разных однородных членов предложения» [там же]. К тому же синтаксические принципы построения этих двух типов единиц совершенно

различные: если парцеллированные разрывают структурное единство в месте соединения конструктивных компонентов, то конструкции с лексическим повтором просто повторяют какой-либо структурный элемент из предшествующей части, не разрывая при этом первоначальной структуры.

Исполнение парцелляцией выделительной функции попутно решает еще несколько задач, связанных с адаптацией новых синтаксических единиц к коммуникативно-полноценному, правильному восприятию слушателем, читателем: снятие «глубины» синтаксических единиц (у многокомпонентных сложноподчиненных, когда парцеллируются несколько придаточных построений), «подделка» под разговорную речь (она, как известно, легко воспринимается), облегчение структурного облика коммуникативных единиц, не потерявших его, став самостоятельными, а также структурно-смысловой связи с изначальной конструкцией [9:55].

Итак, парцелляция находится в области проявления экспрессивного синтаксиса и представляет собой языковой процесс репрезентации коммуникативной миссии синтаксических единиц. Заключается она в вычлениении из общей структуры сложного построения отдельных его компонентов (или одного из них) и помещении их в позицию самостоятельной, коммуникативно-достаточной единицы.

Resume.

1. С позиции системно-деятельностного подхода к синтаксической действительности остро встает проблема ее центра и периферии. Актуальность названной проблемы вызвана тем, что без указанных частично конкурирующих сфер языка невозможно составить полную картину нынешнего состояния русского синтаксиса, а без определения четких разграничительных линий между центром системы и ее периферией трудно установить, мешает ли «конкуренция» им сотрудничать и «сотрудничают» ли они. Если да, то в чем это проявляется и т. д.

2. Тот факт, что развитие синтаксиса начинается не с центра, неоспоримо: развитию мешает консерватизм центра системы, и пробиться сквозь него не может никакая новационная струя. Периферия же, из-за своей слабой функциональной нагрузки, свободно пропускает в свое пространство многие «возмущающие воздействия». Последние, практически не встречая со стороны перифе-

рии серьезных препятствий, разрушают слабые языковые построения, как бы расчищая дорогу для новых, которые полнее удовлетворяют потребностям современной коммуникации.

В подобной динамике и проявляется деятельностный характер русского синтаксиса и его придаточной сферы.

3. Длительное время лингвистика уверенно фиксировала периферийные, нетипичные, аномальные явления и факты синтаксиса как отступления от норм, каковыми считались кодифицированные требования центра системы. В этом свете периферийные, нетипичные единицы квалифицировались лингвистикой как аномальные явления системы и рассматривались в качестве готового «продукта» синтаксических процессов, как результат «возмущающих воздействий» извне. При этом в стороне оставалось большинство топосов. Так, например, топос «причина – следствие», один из ведущих компонентов структурно-смыслового плана почти всех синтаксических единиц, практически не выявлялся, так что имманентная сторона синтаксической единицы оставалась фактически нераскрытой, исключая некоторые случаи.

4. Выяснение природы придаточных предложений, имеющих аномальную структуру, должно завершить полноту языковой картины русского синтаксиса сложноподчиненного предложения и создать тезаурус выразительных средств русской синхронической системы придаточности.

5. Деятельностный характер русского языка ярко проявляется в синтаксисе. Там протекает множество самых разнообразных процессов. Все они, формируя периферийную зону гипотаксиса, типологически прозрачны и легко «укладываются» в триединую схему: 1) одни синтаксические процессы

расширяют структуру придаточных предложений; 2) другие направляют свои энергетические усилия на сужение ее до определенных границ, за которыми уже начинается «разрушение» придаточных предложений, их десемантизация и структурный развал; 3) часть процессов, расчлняя структуру сложноподчиненных предложений, создает две или больше коммуникативно самостоятельных единицы.

Итак, в русском синтаксисе функционируют три типа процессной динамики – три модели периферийного синтаксиса сложноподчиненного предложения.

6. Периферийная сфера русского синтаксиса очень гибко реагирует на жесткие требования современной коммуникации, одно из которых гласит, чтобы максимум информации передавался минимумом языковых средств. Именно этому и подчиняет язык свои выразительные возможности. Один путь такого подчинения – контекстуальная связь в своем сильном варианте; не менее сильная связь с денотатом – с экстралингвистической реальностью через ассоциативные отношения (особенно ярко это проявляется при парцелировании).

Подобные связи как бы позволяют языку переключить выражение семантической информации с одних компонентов на другие (как при компрессивных процессах), а это дает возможность какую-то часть компонентов вообще не выражать. Так происходит, например, при импликации, когда определенная часть информации вообще не опирается на материальные компоненты структуры синтаксической единицы, так что оставшимся компонентам приходится аккумулировать в себе и имплицитную (подразумеваемую), т.е. латентную) информацию.

Литература

1. Акимова Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка / Г. Н. Акимова. — М. : Высшая школа, 1990. — 168 с.
2. Ванников Ю. В. Явление парцелляции в современном русском языке / Ю. В. Ванников. — М., 1965. — 286 с.
3. Дяговец И. И. Русские придаточные предложения нетипичного построения (синтаксические единицы с отклоняющейся структурой) — Донецк : Юго-Восток, 2003. — 227 с.
4. Иванчикова Е. А. Парцелляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Русский язык и советское общество / Морфология и синтаксис современного русского языка / Е. А. Иванчикова. — М., 1968 — 367 с.
5. Ивин А. А. Логика норм / А. А. Ивин. — М., 1973. — 122 с.
- 5а. Мартине А. Принцип экономии фонетических изменений / А. Мартине. — М., 1977 — 261 с.

6. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. / А. М. Пешковский. — М., 2001 — 510 с.
7. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. I—II / А. А. Потебня. — М.: Учпедгиз, 1958. — 535 с.
8. Потебня А. А. Мысль и язык / Изд. 3 // А. А. Потебня. — Харьков, 1913. — 263 с.
9. А. А. Потебня — исследователь славянских взаимосвязей // Тезисы Всесоюзной научной конференции (октябрь 1991). Ч. II. — Харьков: изд. ХГУ, 1991. — 180 с.
10. Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. — М., 1987. — 399 с.

УДК 81'367.04

М. В. Балко

*Донецкий юридический институт
Луганского государственного университета внутренних дел
имени Е. О. Дідоренка*

Основные подходы до выделения типов словосочетаний за семантико-синтаксическими отношениями

Балко М. В. Основные подходы до выделения типов словосочетаний за семантико-синтаксическими отношениями. У статті розглядаються основні підходи до виділення типів словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями, які склалися в сучасному мовознавстві. Автор, проаналізувавши праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, обґрунтовує доречність виділення таких типів смислових відношень у словосполученнях: атрибутивних, об'єктних, суб'єктних, обставинних, комплетивних, синкретичних.

Ключові слова: словосполучення, семантико-синтаксичні відношення, атрибутивні відношення, об'єктні відношення, суб'єктні відношення, обставинні відношення, комплетивні відношення, синкретичні відношення.

Балко М. В. Основные подходы к выделению типов словосочетаний по семантико-синтаксическим отношениям. В статье рассматриваются основные подходы к выделению типов словосочетаний по семантико-синтаксическим отношениям, сложившиеся в современном языкознании. Автор, проанализировав работы отечественных и зарубежных исследователей, обосновывает целесообразность выделения таких типов смысловых отношений в словосочетаниях: атрибутивных, объектных, субъектных, обстоятельственных, комплетивных, синкретических.

Ключевые слова: словосочетание, семантико-синтаксические отношения, атрибутивные отношения, объектные отношения, субъектные отношения, обстоятельственные отношения, комплетивные отношения, синкретические отношения.

Balko M. V. The main approaches to the selection of the types of word-combinations on the base of semantic-syntactic relations. The article reviews the main approaches to the allocation of types of word-combinations on the base of semantic-syntactic relations which have developed in the modern linguistics. The author, after reviewing the work of domestic and foreign researchers, the groundwork relevance selection of the following types of semantic relations in word-combinations: attributive, objective, subject, adverbial, complementary and syncretic.

Keywords: word-combination, semantic-syntactic relations, attributive relations, objective relations, subject relations, adverbial relations, complementary relations and syncretic relations.

Дослідження словосполучення як синтаксичної одиниці має значну історію, проте й досі багато питань, пов'язаних з їх систематизацією, залишаються дискусійними. З-поміж дискусійних проблем сучасного синтаксису можна виділити проблему класифікації

словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями. Вивчення характеру смислових відношень між компонентами словосполучень було започатковано у працях Л. Теньєра. Подальшого опрацювання це питання набуло в роботах В. Г. Адмоні,

Н. С. Валгіної, І. Р. Вихованця, А. П. Загнітка, Г. М. Удовиченка, Л. В. Шитик, К. Ф. Шульжука та ін., проте й наразі воно залишається спірним.

Мета нашої розвідки – проаналізувати основні підходи до виділення типів словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями, які склалися в сучасному мовознавстві, і схарактеризувати ці типи.

Словосполученню „властива певна семантико-синтаксична організація, яка виявляється в семантико-синтаксичних відношеннях між його компонентами” [2:207], причому смисловий та формальний аспекти словосполучення (тобто семантико-синтаксичні відношення і синтаксичні зв’язки між компонентами) впливають одне на одного. Розглядаючи питання про взаємовідношення між формально-синтаксичною структурою і смислом, Л. Теньєр наголошував, що „структурні і семантичні плани не залежать одне від одного. Але ця незалежність має силу лише в теорії. На практиці ж ці два плани паралельні, оскільки у структурного плану немає іншого призначення, крім того, щоб зробити можливим вираження думок – об’єктів семантичного плану” [9].

Таким чином, синтаксичним зв’язкам і семантико-синтаксичним відношенням притаманна різнобічна спрямованість. До того ж не завжди формально-синтаксична вершинність компонента відповідає такій же семантичній його якості. Так, наприклад, при комплетивних семантико-синтаксичних відношеннях залежне слово завжди має більш конкретне, більш визначене лексичне значення, ніж слово, що є граматично головним. Компоненти такої сполуки з погляду смислового, власне змістовного в цьому словосполученні не мають властивостей роздільності [8], тобто один з компонентів в силу абстрактності свого значення є недостатньо інформативним і доповнюється іншим, який забезпечує інформативність утвореної в такий спосіб сполуки, пор.:

Одного разу, будучи вже сімнадцятирічним хлопцем, він вибрав собі найкращого коня господаря і давай об’їжджати чогось сусідні села (О. Кобилянська);

Кажуть, був він **людиною глибоко самотньою, згорьованою** (Літературна Україна. – 1999. – 3 червня);

А ще мене вабить ця історія, бо розпочалася вона... на землі, якою я й сам схо-

див босоніж **чимало стежок...**
(Ю. Мушкетик) і под.

На цій особливості поєднання у синтаксичних конструкціях смислового і формального аспектів наголошував Л. Теньєр. „Шкала синтаксичної залежності слів, – зазначав учений, – перебуває у зворотньому відношенні до шкали семантичної важливості. Що нижче розташоване слово на синтаксичній шкалі, то більше в нього шансів виявитися суттєвим для смислу речення. Створюється враження, що підпорядковуюче слово потрібно тільки для того, щоб служити свого роду семантичною точкою опори для підпорядкованого” [8].

У сучасних дослідженнях із синтаксису [1; 2; 3; 4; 5; 10; 12 та ін.] єдиного підходу до визначення типів словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями немає, що зумовлюється наявністю різноманітних синкретичних і перехідних явищ у системі семантико-синтаксичних відношень. Іноді визначити тип семантико-синтаксичних відношень дуже складно без урахування дериваційних зв’язків словосполучень з синтаксичними одиницями інших рівнів, пор.: *читання книжки* (об’єктні відношення) і *прихід весни* (суб’єктні відношення), проте формально ці словосполучення можна вважати тотожними.

Можна виділити два основні підходи до окреслення типології словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями.

Згідно з першим підходом (пор. роботи І. Р. Вихованця, К. Ф. Шульжука та ін.), „на найвищому рівні узагальнення” [2:208] виділяють такі типи семантико-синтаксичних відношень у підрядних словосполученнях:

– атрибутивні (означальні) – відношення ознаки до предмета, напр.: *обдарований художник, зошит учня, будинок із цегли, людина в окулярах, прихід сонця*;

– субстанціальні – відношення предмета до дії, процесу, стану та інших ознак, напр.: *добувати нафту, принести води, писати лист матері, дивитись у бінокль, пересіваючи борошно на сито, притаманий людині, схожий на артиста*;

– адвербіальні – відношення обставини до дії, процесу, стану, якості тощо, напр.: *працювати влітку, знемагати з болю, творити для прийдешнього, прибувши на відпочинок, принишклий у негоду, втомлений від подорожі* [2:207–208].

Кожний з наведених типів семантико-синтаксичних відношень може конкретизуватися відповідно до лексико-граматичного наповнення стрижневого і залежного компонентів словосполучення. Пор., наприклад, атрибутивні відношення конкретизуються у словосполученнях так: а) опорне слово називає предмет, а залежне – власне-ознаку: *сивий дідусь, карі очі*; б) опорне слово називає предмет, а залежне – особу, якій цей предмет належить: *брита батька, пензлик художника*; в) опорне слово називає частину предмета, а залежне – весь предмет: *пелюстка квітки, ножка стола* і под. Або адвербіальні відношення можуть конкретизуватися в такий спосіб: а) головне слово називає дію, а залежне – ознаку дії: *наполегливо вчитися, сумно зітхати*; б) головне слово називає дію, а залежне – місце: *сидіти на траві, стояти біля столу*; в) головне слово називає дію, а залежне – напрямок дії: *іти на пошту, поспішати зі школи* і под.

На нашу думку, схарактеризована вище типологія семантико-синтаксичних відношень у словосполученнях є занадто узагальненою, у зв'язку з чим „до однієї групи потрапляють відношення, що мають між собою значні відмінності (напр., до однієї групи субстанціальних потрапляють суб'єктні та об'єктні відношення)” [7:30], крім того не виділяються в окрему групу семантико-синтаксичні відношення, які виникають між компонентами цілісних словосполучень.

Інший підхід до визначення типів словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями представлено у роботах Н. С. Валгіної, А. П. Загнітка та ін. Згідно з цим підходом, за характером смислових відношень між компонентами словосполучення поділяються на: 1) атрибутивні; 2) об'єктні; 3) суб'єктні; 4) обставинні; 5) комплетивні [1:39–49; 4:52–54].

Атрибутивні словосполучення характеризуються тим, що в них головне слово позначає предмет, а залежне окреслює його ознаку (*вродлива дівчина, корисна праця, активна участь*). Найчастіше атрибутивні відношення виникають при семантико-граматичній взаємодії іменників з прикметниками, дієприкметниками або порядковими числівниками (*яскраве світло, пофарбована стіна, шостий будинок*). Атрибутивність таких словосполучень передусім ґрунтується на загальному лексичному значенні іменника – на його предметності (предмету притаманно мати якісь

ознаки), а також на загальному лексичному значенні сполучуваних з цим іменником частин мови, які мають здатність позначати ознаки. Водночас атрибутивні семантико-синтаксичні відношення можуть виникати й при поєднанні іменника з деякими іншими частинами мови і формами слів, зокрема: а) з прийменниковими та безприйменниковими формами іменників (*спідниця в клітинку, будинок біля ріки, лист з Києва, втома від напруження, інструменти батька, хвіст бубликом*); б) з прислівниками (*вікна навпроти, макарони по-флотськи*); в) з інфінітивом (*бажання вчитися, необхідність відпочити, можливість поїхати*).

Об'єктні відношення у словосполученні виникають при такій семантико-граматичній взаємодії компонентів, коли головне слово вимагає свого поширення об'єктом, на який спрямована чи з яким пов'язується дія (*одягнути сукню, запросити друга, довіряти товаришу, співати для слухачів, писати олівцем, посваритися з братом*). Об'єктні відношення передусім властиві словосполученням з головним словом-дієсловом, яке вимагає поширення знахідним відмінком прямого об'єкта (*купити автомобіль, обміркувати рішення, ловити рибу, виконувати завдання*), причому такі словосполучення є семантично обмеженими: головне слово в них позначає дію, стан, сприйняття, а залежне – власне-об'єкт цієї дії, стану, сприйняття. Об'єктні відношення виникають і при сполученні дієслів різних семантичних класів без прийменників або з прийменниками (*дякувати глядачам, малювати пензлем, прибудувати до будинку, постукати у двері*). Залежними словами в дієслівних словосполученнях з об'єктними значеннями можуть бути й інші частини мови – займенники, числівники (*чекати на нього, побачити обох*). Об'єктні відношення можливі й у словосполученнях з залежним інфінітивом (*принести обідати, наказати відступати, запросити танцювати*), у таких випадках інфінітив набуває відтінку предметності (пор. трансформації *принести обідати – принести обід, запросити танцювати – запросити на танець*).

Об'єктні відношення можуть виникати й у словосполученнях з головним словом – іменником або прикметником (*мрія про відпустку, служіння науці, повернення до життя, розповідь про сина, готовий до заняття, вільний від опіки, важкий для дітей, звичний для міста*), проте в таких словосполученнях

простежується значний вплив дієслівних сполук, з якими вони пов'язані дериваційними відношеннями (пор., *мрія про відпустку – мріяти про відпустку, служіння науці – служити науці, розповідь про сина – розповідати про сина, готовий до заняття – підготуватися до заняття, вільний від опіки – звільнитися від опіки*).

Суб'єктні відношення виникають у словосполученнях, в яких залежна форма позначає суб'єкт дії, діяча (*приїзд батька, посаджений братом, звільнений миротворцями*). За аналогією до дієслівних можуть бути утворені й деякі іменникові словосполучення з суб'єктними відношеннями (*обговорення керівництвом*).

Обставинні відношення характеризують або кваліфікують дії, стани, процеси тощо (*повернутися вранці, поглянути ласкаво, іти навпомацки*). Обставинні відношення можуть бути: а) означально-обставинними (*бігти швидко, говорити схвильовано, згадувати часто*); б) часовими (*приїхати ввечері, повернутися через рік*); в) просторовими (*перебувати неподалік, жити в готелі*); г) мети (*прийти на побачення, приїхати відпочивати*); ґ) причинові (*сказати помилково, вчинити наперекір*); д) наслідку (*покохати на муку, зустрічатися на радість*).

Комплетивні (від лат. complementum – доповнення, довершення) – специфічний тип смислових відношень, які виникають, коли головне слово у словосполученні потребує інформативного доповнення, а залежне слово, у свою чергу, надає стрижневому це необхідне смислове доповнення. У результаті такого процесу смислового доповнення головне й залежне слова разом утворюють інформативно достатній комплекс [5; 8 та ін.]. Отже, комплетивні відношення за своїми особливостями дають підстави виділяти їх в окремі різновиди семантико-синтаксичних відношень, притаманних цілісним (синтаксично зв'язаним) словосполученням, пор.:

Другого дня, тільки що зійшло сонце...,
батько з сином пішли на панський тік моло-

тять, а **мати з невісткою** пішли панські коноплі тіпять (І. Нечуй-Левицький);

Відомий посол перервав, замовк на хвилину, перейшов у думці всі великі та сильні фрази, що їх переховував у шпіхлірі своєї пам'яті, чи, борони Боже, **якої з них** не забув ужити у цій промові... (Б.-І. Антонич);

Але він не зважав на вмовляння і **не покидав ридати й намагатися** додому (Б. Грінченко).

Значна кількість словосполучень можуть поєднувати декілька значень одночасно. У цьому виявляється синкретизм семантико-синтаксичних відношень. „Синкретизм (від гр. *synkretismos* – з'єднання) – поєднання (синтез) диференційних структурних і семантичних ознак одиниць мови, що протиставлені одна одній в системі мови і пов'язані явищами перехідності” [6:446]. Синкретичні утворення виникають унаслідок явища перехідності, яке розуміється як таке, що скріплює мовні факти в цілісну систему, відображаючи тим самим взаємозв'язок і взаємодію між ними. Отже, синкретичні утворення виражають одночасно значення двох або більше мовних одиниць. На думку Л.В. Шитик, „значенневий синкретизм семантико-синтаксичних відношень породжується функціональним синкретизмом засобів вираження цих відношень” [11:8], до яких належать особливості синтаксичного зв'язку між компонентами, лексична і граматична природа поєднаних слів тощо, пор.: *миска* (з чим? яка?) з *пиріжками*, *дума* (про кого? яка?) *про тебе*, *мандрівка* (куди? яка?) *в гори*, *припухлий* (від чого? з якої причини?) *від сну* і под.

Таким чином, питання класифікації словосполучень за семантико-синтаксичними відношеннями залишається наразі дискусійним. Проте підхід, що передбачає виділення атрибутивних, об'єктних, суб'єктних, обставинних, комплетивних і синкретичних відношень між компонентами словосполучень, на нашу думку, є найбільш повним.

Література

1. Валгина Н. С. Синтаксис современного русского языка : [учебник для вузов по специальности „Журналистика”] / Н. С. Валгина. — М. : Высш. шк., 1991. — 432 с.
2. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис : [підручник] / І.Р. Вихованець. — К. : Либідь, 1993. — 368 с.
3. Дзюбишина Н. Я. Нові словосполучення і норма / Н. Я. Дзюбишина // Культура мови. — 1979. — Вип. 17. — С. 44—53.

4. Загнітко А. П. Теоретична граматика української мови : Синтаксис : [монографія] / А. П. Загнітко. — Донецьк : ДонНУ, 2001. — 662 с.
5. Загнітко А. П. Український синтаксис (науково-теоретичний і навчально-практичний комплекс) : У 2 ч. Ч. 1. : [навч. посіб.] / А. П. Загнітко. — К. : ІЗМН, 1996. — 202 с.
6. Лингвистический энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — 685 с.
7. Онопрієнко (Балко) М. Семантико-синтаксичні відношення в системі цілісних словосполучень сучасної української мови / М. Онопрієнко (Балко) // Мовознавчі дослідження : [зб. наук. праць]. — Донецьк : ДонДУ, 2000. — С. 30—36.
8. Русская грамматика : в 2 т. Т.2. — М. : Наука, 1980. — 709 с.
9. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса [Электронный ресурс] / Л. Теньер. — Режим доступа : <http://www.classes.ru/grammar>.
10. Удовиченко Г. М. Словосполучення в сучасній українській літературній мові : [монографія] / Г. М. Удовиченко. — К. : Наук. думка, 1968. — 288 с.
11. Шитик Л. В. Синкретичні об'єктно-обставинні відношення та засоби їх вираження в сучасній українській літературній мові : автореф. канд. філол. наук. — К. : Український держ. пед. у-нт ім. М. П. Драгоманова, 1996. — 23 с.
12. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови: підручник / К. Ф. Шульжук. — К. : Видавничий центр „Академія”, 2004. — 408 с. (Альма-матер).

УДК 811.161.1'371

О. Н. Антонюк

*Харьковский национальный педагогический университет
имени Г. С. Сковороды*

Семантический потенциал вставных конструкций в составе многокомпонентных сложных предложений

Антонюк О. М. Семантичний потенціал вставлених конструкцій у складі багатокомпонентних складних речень. У статті розглядаються актуальні питання семантики вставлених конструкцій у складі багатокомпонентних складних речень (БСР) з точки зору теорії референції. Виявляються особливості сумісного функціонування та взаємодії вставлених одиниць та БСР. Стаття відображає новий рівень вивчення плану змісту БСР, демонструє підхід до аналізу ситуацій, описуваних вставленими конструкціями, за характером взаємодії з БСР.

Ключові слова: *багатокомпонентне складне речення, вставлена конструкція, пропозитивна номінація, референт, ситуація.*

Антонюк О. Н. Семантический потенциал вставных конструкций в составе многокомпонентных сложных предложений. В статье рассматриваются актуальные проблемы семантики вставных конструкций в составе многокомпонентных сложных предложений (МСП) с точки зрения теории референции. Выявляются особенности совместного функционирования и взаимодействия вставных единиц и МСП. Статья отражает новый уровень изучения плана содержания МСП, демонстрирует подход к анализу ситуаций, описываемых вставками, по характеру взаимодействия с ситуациями МСП.

Ключевые слова: *вставная конструкция, многокомпонентное сложное предложение, пропозитивная номинация, референт, ситуация.*

Antoniuk O. M. Semantic potential of parenthetical expressions in polypredicative compound sentences. The article examines the topical problems of the semantics of the parentheticals in polypredicative compound sentences (PCS) from the point of view of the referential theory. It reveals the peculiarities of the joint functioning and interaction of the parenthetical expressions and PCS. The article reflects a new level of studying of the plane of contents of the PCS, demonstrates an approach to the analysis of the situations described by the parentheticals according to the nature of the interaction with the situations described by the PCS.

Key words: *parentheticals, polypredicative compound sentences, propositional nomination, referent, situation.*

В синтаксической теории последних десятилетий в центре внимания исследователей находится проблема семантики языковых единиц. По меткому выражению Н. Д. Арутюновой, наблюдается «шторм семантики». Несмотря на то что в настоящее время имеется достаточно большое количество исследований по данной проблеме, многие вопросы остаются еще не разрешенными, в частности семантика вставных конструкций в составе многокомпонентных сложных предложений (МСП).

В центре нашего исследования находятся механизмы референциальной теории семантики, т.е. соотношения языковых выражений с действительностью – механизмы, позволяющие связывать МСП, осложненное вставкой, и его компоненты с внеязыковыми объектами, ситуациями. Хотя проблемы референции, несомненно, входят в задачи лингвистики, до последнего времени семантика занималась преимущественно смыслом языковых знаков. В лингвистике имеются разнообразные исследования, посвященные отдельным проблемам референции (В. Г. Гак, В. В. Богданов, Е. В. Падучева, Т. В. Шмелева), но общие работы в области лингвистической теории референции принадлежат Н. Д. Арутюновой [1; 2].

Исследование таких конструкций, как МСП со вставками, представляет определенный интерес, так как позволяет выявить, что дает вторжение семантики вставной единицы в семантику МСП и как такое осложненное предложение реализует свое коммуникативное назначение и включается в контекст. Такой анализ не предпринимался с позиций теории референции, хотя применение данной теории к вставным конструкциям открывает новые перспективы исследования МСП с точки зрения соответствия синтаксических единиц с большим количеством компонентов определенной ситуации.

Цель данной статьи – дать комплексную семантическую характеристику вставным конструкциям в составе МСП, а также выявить особенности соотношения между ситуациями вставок и сложными ситуациями, отражаемыми МСП, на материале произведений И. С. Тургенева, в творчестве которого данные конструкции весьма частотны во всех жанровых формах. В соответствии с этой целью в работе ставятся следующие задачи: 1) рассмотреть план содержания МСП со вставками с точки зрения теории референ-

ции; 2) дать семантическую классификацию вставных конструкций в составе МСП по характеру взаимодействия МСП со вставками.

При установлении соответствия между лексической единицей и миром объективной действительности было выработано понятие *денотата*. Что же выполняет роль денотата предложения? Учитывая существенные черты предложения, можно сказать, что в мире действительности таким своеобразным денотатом для него является *ситуация*. Именно она соответствует предикативному значению предложения. Ситуация как внеязыковая реальность, «становясь предметом обозначения, определяет отбор элементов смысла и установление отношений между ними [4:21]».

На референтном уровне «ситуации соответствуют некоторый отрезок реальной действительности, вычленяемый говорящим из континуума объективных явлений путем наложения на него данной ситуации [3:78]». То есть совокупность элементов действительности, присутствующих в сознании говорящего, образует ситуацию в результате координации материальных объектов и состояний, выражаемых в высказывании или в какой-либо части положения дел. Проблемами описания ситуаций занимались многие исследователи, некоторыми учеными были предприняты попытки создания типологии ситуаций (А. В. Бондарко, В. Г. Гак, Т. М. Николаева, Г. Г. Сильницкий и др.). Однако соотношение типов ситуаций вставок с ситуациями МСП исследователями не рассматривалось.

Необходимо также обратить внимание на термин «текстовая ситуация», которым пользуется Р. Л. Смулаковская [6:7–8]. Она ограничивает текстовую ситуацию от денотативной, от речевой ситуации, включающей говорящего, слушающего в акте речи и обстановку речи. Текстовая ситуация, с точки зрения Р. Л. Смулаковской, определяется такими факторами: 1) коммуникативными функциями; 2) коммуникативной установкой на художественное изображение, полемику, обобщение и др.; 3) формами и способами изложения; 4) языковым материалом.

Текстовая ситуация отличается характером используемых парадигматических средств, когда автор прибегает к употреблению не только языковых, стандартных, нормативных явлений, но и контекстуальных парадигм, характерных для индивидуальной речи автора. Например, лексическая языковая парадигма сохраняет синонимический ряд:

судорога / спазм / конвульсія / корча. В текстовій же ситуації можливо використання індивідуально використаної контекстуальної пари. Наприклад, у І. С. Тургенєва в творі «Дворянське гніздо» спостерігаємо синоніми *судорога / чувство: Произносятся последние два стиха, Михалевич чуть не заплакал; легкие судороги – признак сильного чувства – пробежали по его широким губам, некрасивое лицо его просветлело* [11:237]. При цьому «картина світа» виявляється багатогранною, контекстна парадигматичність розшифровується читачем в більш широку форму, несущу сенсорну, осязальну оцінку.

Для розуміння семантичних властивостей вставних конструкцій і МСП важливо з'ясувати, які денотативні ознаки відображаються в них і в якій формі відбувається це відображення. Як і будь-яке речення, МСП передає структуру ситуації разом з її елементами. В МСП відображається сукупність елементарних ситуацій, зв'язаних різноманітними відносинами [5:43]. В разі МСП з вставними конструкціями вставка може констатувати денотативне значення відповідної номінації в базовому реченні, коли адресату взагалі невідомо коментована номінація або ж коли вона відома, але за своєю природою або ж в силу невдачного використання позбавлена здатності однозначно вказувати на клас реалій, узагальненою мовою по якому-небудь набору дистинктивних ознак. Наприклад:

Одній бабі, яка скаржилася на гнетку – **это по-ихнему, а по-нашему – дизентерию**, я... як би висловитися краще... я вливав опіум; а інший я зуб вивал [8:214].

Коментування вставної конструкцією денотативного значення слова *гнетка* знімає напруженість речення і спрощує декодування інформації читачем.

К референтному коментуванню пишущий вдається в тих випадках, коли передбачає, що у адресата мови, знаючого денотативне значення тієї або іншої номінації, можуть виникнути певні труднощі з встановленням її референта, т.є. тієї конкретної реалії, на яку вказує ця номінація. Наприклад:

Він гадав, що зустрінє у Інсарова його земляків, які захочуть його

проводити; але вони вже все вперед поїхали; поїхали також і відомі читачеві дві таємні особистості (**они служили свідками на весіллі Інсарова**) [8:108].

Референтне коментування присвоює реалії ім'я (*свідок на весіллі Інсарова*), яке до моменту коментування було позначено загальною назвою (*особистість*).

В цілому з вищевказаних прикладів видно, що *непропозитивні* номінації (називаючі деякі реалії, їх властивості, ознаки) в МСП коментуються вставками при допомозі прямого вказання на референт, актуалізації окремих елементів семантичного ряду, звуження семантичного об'єму номінації, інформуючого про зв'язок шуканого референта з іншими референтами і апелляцією до наявних у адресата фонових знань.

Пропозитивні номінації (називаючі певні «станції справ» в оточуючій дійсності) в поліпредикативних складних реченнях, за нашими спостереженнями, коментуються, як правило, вставними одиницями при допомозі актуалізації референтного об'єму шляхом введення в висловлювання конкретизуючої інформації, даючої представлення про те саме подія, яке лежить в основі коментованої одиниці, але з залученням інших формальних засобів. Наприклад:

Після виходу з Смольного вона поселилась разом з матір'ю (**брат поїхав в деревню, батько, генерал зі зницею і пряжкою, вже помер**) в опрятній, але дуже холодної квартирі: коли в цій квартирі говорили, можна було бачити пар, виходивший з уст; Валентина Михайлівна сміялась і переконувала, що це – «як в церкві» [7:233–234].

Пропозитивна номінація в МСП (*вона поселилась разом з матір'ю*) отримує вставкою конкретизацію згадуваними фактами, ілюструючими вже сказане, але не виснажуючих всього його референтного об'єму. Такого роду актуалізація референтного об'єму призводить до розбиття базової ситуації на микроситуації.

Таким чином, ситуація вставки вступає в взаємодію з складною ситуацією, описуваною МСП. Це положення вимагає уточнення характеристик вставної конструкції, значущості її в семантичному заповненні всього висловлювання і відношення до одиниць мислення.

В МСП со вставними конструкціями матеріал комунікації розподіляється таким образом: найбільше важне передається МСП, а додаткові свідчення, пов'язані з змістом частини або одного з компонентів МСП, але поставлені автором в іншу площину, виділені в особливий план, входять на вставку. Семантика вставної конструкції не однакова по удільній вазі в комунікативному змісті всього МСП: нерідко свідчення, включені до вставки, дуже важливі для автора, незважаючи на їх додатковий характер, тому він їх виділяє і актуалізує; в інших випадках ці свідчення менше важливі, второстепенні по порівнянню з змістом основної частини висловлювання, повідомляються як би мимоходом, не закриваючи основного і сепаратизуються від нього. Тому кусок дійсності, відображений до вставної конструкції, може представляти собою *самостійну* ситуацію (приклад 1), т.е. семантично факультативну в складі МСП, або *несамостійну* ситуацію як елемент ще більш складної ситуації (приклад 2), т.е. семантично необхідну в складі МСП.

1) Там також живе один мій близький приятель, людина з великим талантом, я впевнений, що ви з ним сойдеться. **(Русский человек любит потчевать – коли нечем іншим, так своїми знайомими.)** [8:30]

2) І згадала тут барыня, як, потерявши кілька років тому назад дев'ятимісячну дочку, вона з горя відмовилася наняти прекрасну дачу під Петербургом – **і прожила ціле літо в городі!** – а баба продовжувала хлібати щі [10:287].

Здатність вставних конструкцій відображати семантично не- / самостійні ситуації в складі МСП свідчить про різну ступінь участі вставок в формуванні семантики базового речення. Аналіз матеріалу дозволив розділити вставні конструкції по характеру участі в структурній і семантичній організації МСП на наступні ряди:

Внутріфразові вставки розширюють зміст МСП і функціонують на рівні основного речення. Семантика вставки взаємодіє з семантикою базового речення. Дані вставки є або структурообразующими, або мають синсемантичні засоби зв'язності з базовим реченням. Наприклад:

Он с утра (если не уезжал на охоту) до обеда и за обедом не покидал халата; перебирал какие-нибудь хозяйственные рисунки, не то отправлялся за конюшню или в молотильный сарай и пересмеивался с бабами, которые при нем взмахивали цепями, как говорится, спрехвалá [9:78–79].

Структурообразующая вставка зв'язується з МСП за допомогою союзу *если* і формує структуру і семантику речення в цілому.

Текстові вставки служать для формування гомогенного (однорідного) контексту, розчленованого гетерогенними (рознорідними) по відношенню до нього компонентами; семантика вставки не взаємодіє з семантикою МСП. Внутрішній компонент вставки і основне речення – це різнопланові повідомлення. Семантика вставної конструкції функціонує за межами МСП, на рівні контексту. На структурному рівні дані вставки не мають експліцитних засобів зв'язності з МСП або представляють собою вставки поза базового речення. Наприклад:

У господина Маркелова, скільки я його знаю, серце дуже добре і благородне; але російського чоловіка він ніколи не розумів **(Паклин глянул на Сипягина, который, слегка повернувшись к нему, обдавал его холодным, но не враждебным взором)** [7:369].

Вставка і МСП належать до різних суб'єктивних мовних сфер, т.е. це гетерогенні компоненти. Семантика вставки не зв'язана з семантикою базового речення і функціонує на рівні контексту.

Контекстообразующі вставки займають проміжне положення між внутріфразовими і текстовими: вставки семантично і формально зв'язані з компонентом в основному реченні і в той же час містять компонент, здійснює міжфразову зв'язь і включає вставку в більш широке середовище, ніж основне речення. Розглянемо приклад:

Ораторским движением руки указал он своей дочери на стул, и когда та, не понявши его движения, вопросительно посмотрела на него, он промолвил с достоинством, но, не оборачивая головы: «Прошу вас сесть». **(Николай Артемьевич всегда говорил жене вы, дочери – в экстраординарных случаях.)** [8:101]

Внутренний компонент вставной конструкции, с одной стороны, связан с базовым предложением: референт *он* имеет вставное имя *Николай Артемьевич*, прошу *вас* сесть – говорил жене *вы*. Но, с другой стороны, упоминание об экстраординарности случая готовит читателя к восприятию важной информации, включая тем самым вставку в контекст.

Семантика *метатекстовых* вставок не участвует в формировании семантической структуры основного предложения, но содержит сообщение, в котором характеризуется само МСП или его фрагмент как речевое действие. На структурном уровне возможны как имплицитные, так и эксплицитные средства связности вставки с МСП:

Авдотья долго не могла слышать его имени (*она приняла предложение Лизаветы Прохоровны и снова поступила на службу в качестве главной швеи*); но под конец ее отвращение несколько уменьшилось; говорят, нужда заставила ее прибегнуть к нему, и он дал ей рублей сто... [9:307]

Данное вставное предложение имеет эксплицитную связь с базовым предложением, выраженную личным местоимением *она*, но не формирует семантику МСП, а лишь характеризует референт (*Авдотья*).

Сложное взаимодействие МСП со вставными конструкциями отражает сложные взаимодействия, наблюдаемые в объективной

действительности, а также процесс расчленения этой действительности в сознании человека на элементарные ситуации. Ситуации, которые создают вставки, могут входить в состав более сложной ситуации, выраженной МСП, или быть самостоятельными. Непропозитивные и пропозитивные номинации в МСП комментируются вставками при помощи прямого указания на референт или актуализации его референтного объема. Разная степень участия вставок в формировании семантики базового предложения в прозе И. С. Тургенева позволила разделить вставные конструкции на внутрифразовые, текстовые, контекстообразующие и метатекстовые.

Комплексный подход к изучению семантического устройства МСП со вставками показывает, что полипредикативные конструкции, осложненные вставками, заслуживают в теоретическом плане особого внимания как синтаксические построения, обладающие лингвистическим механизмом, позволяющим отражать результаты познания действительности во всем многообразии. В исследовании мы кратко касаемся вопроса об имплицитных метатекстовых вставных единицах в прозе И. С. Тургенева, заслуживающих более глубокого анализа. Этот аспект функционирования вставных конструкций может быть предметом отдельного рассмотрения.

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл : Логико-семантические проблемы [3-е изд., стер.] / Арутюнова Н. Д. — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 383 с.
2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений : Оценка. Событие. Факт / Арутюнова Н. Д. — М. : Наука, 1988. — 339 с.
3. Бондарко А. В. Проблемы грамматической семантики и русской аспектологии / Бондарко А. В. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. — 219 с.
4. Валимова Г. В. О соотношении семантической и формальной структуры предложения / Г. В. Валимова // Семантическая структура предложения. — Рна/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1978. — С. 20—29.
5. Калашникова Г. Ф. Синтаксис сложного многокомпонентного предложения в системе филологического образования в вузе и в школе : учеб.-мет. пособие / Калашникова Г. Ф. — Харьков : ХГПУ им. Г.С. Сковороды, 1998. — 296 с.
6. Смулаковская Р. Л. Лексико-семантические отношения в тексте (функционально-коммуникативный аспект) : Учебное пособие к спецкурсу / Смулаковская Р. Л. — Л. : ЛГПИ им. Герцена, 1987. — 71 с.
7. Тургенев И. С. Дым. Новь / И. С. Тургенев // Собр. соч. : 12 т. — М. : Худ. лит., 1975—1979. Т. 4. — 1976. — 480 с.
8. Тургенев И. С. Накануне. Отцы и дети / И. С. Тургенев // Собр. соч. : 12 т. — М. : Худ. лит., 1975—1979. Т. 3. — 1976. — 392 с.
9. Тургенев И. С. Повести и рассказы / И. С. Тургенев // Собр. соч. : 12 т. — М. : Худ. лит., 1975—1979. Т. 5. — 1977. — 416 с.

10. Тургенев И. С. Повести и рассказы / И. С. Тургенев // Собр. соч. : 12 т. — М. : Худ. лит., 1975—1979. Т. 8. — 1978. — 528 с.

11. Тургенев И. С. Рудин. Дворянское гнездо / И. С. Тургенев // Собр. соч. : 12 т. — М. : Худ. лит., 1975—1979. Т. 2. — 1976. — 336 с.

81'367.335:82-3

О. О. Волобуєва

*Харківський національний педагогічний університет
ім. Г. С. Сковороди*

**Функціонування складнопідрядних речень
із підрядним компонентом причини
в історичній прозі початку ХХІ століття:
структурно-граматичний аспект**

Волобуєва О. О. Функціонування складнопідрядних речень із підрядним компонентом причини в історичній прозі початку ХХІ століття: структурно-граматичний аспект. У пропонованій статті зроблена перша спроба виявити способи реалізації складнопідрядних речень із підрядним компонентом причини в текстах сучасних історичних романів, а також визначити особливості структурної організації названих синтаксичних конструкцій. Результати проведеного дослідження дозволяють стверджувати, що складнопідрядні речення з підрядним причини в сучасній історичній прозі реалізуються як речення елементарної та багатокомпонентної будови, а також оформлюються як конструкції з нульовою головною частиною, як парцельовані конструкції і вставлені речення.

Ключові слова: *складнопідрядні речення з підрядним компонентом причини, парцельовані конструкції, нульова головна частина, структурна організація.*

Волобуєва Е. А. Функционирование сложноподчиненных предложений с придаточным компонентом причины в исторической прозе начала ХХІ века: структурно-грамматический аспект. В предложенной статье сделана первая попытка выявить способы реализации сложноподчиненных предложений с придаточным причини и определить особенности их структурной организации. Результаты проведенного исследования позволяют утверждать, что сложноподчиненные предложения с придаточным причини в современной исторической прозе реализуются как предложения элементарной и многокомпонентной структуры, а также оформляются как конструкции с нулевой главной частью, как парцелированные конструкции и вставные предложения.

Ключевые слова: *сложноподчиненные предложения с придаточным компонентом причини, парцелированные конструкции, нулевая главная часть, структурная организация.*

Volobuyeva O. Functioning of compound sentences with cause-subordinate clause in the historical prose of the early 21st century: structural-grammar aspect. The article contains the attempt to find methods of realization of compound sentences with cause-subordinate clause in the text of contemporary historical novels, and to determine the peculiarities of structural organization of the mentioned syntactic construction. The results of the conducted investigation let the author confirm that in modern historical prose compound sentences with cause-subordinate clause are realized as sentences of elementary and multicomponent structure; they are formed as constructions with zero-main part, and as parcelline structures and inserted sentences.

Key words: *compound sentences with cause-subordinate clause, parcelline structures, zero-main part, structural organization.*

Особливості функціонування складнопідрядних речень із підрядним причини привертають увагу багатьох представників різних лінгвістичних шкіл російської та української мовознавчої науки (В. А. Белошапкова, А. М. Пешковський, С. Є. Крючков, Л. Ю. Максимов, Л. А. Булаховський, М. П. Івченко, І. Г. Чередниченко, К. Ф. Шульжук). Проте,

незважаючи на велику кількість досліджень, у яких розкривалася проблема логіко-граматичної, формально-граматичної і структурно-семантичної організації складнопідрядних речень із підрядним причини, на нашу думку, на сучасному етапі розвитку мови залишається актуальним питання щодо реалізації цього різновиду синтаксичних констру-

кцій у художніх текстах. Зокрема, видається доцільним проаналізувати особливості структурної організації таких речень, використаних сучасними авторами у текстах історичних романів. Приклади для аналізу добиралися з історичних творів Насті Байдаченко про столітню війну «Жан без страху», «Танок смерті» та «Перший гріх Ізабелли» та роману Василя Шкляра про події у Холодному яру у 20-х роках ХХ століття «Чорний Ворон».

Аналіз дібраного фактичного матеріалу показав, що у своїх творах В. Шкляр та Н. Байдаченко активно використовували складнопідрядні речення з підрядним компонентом причини з різною стилістичною метою і відповідно до комунікативного завдання автора: приклади таких структур спостерігаються в портретних описах і психологічних характеристиках героїв твору, в описі історичних подій і авторських роздумах, у внутрішніх монологів головного героя і діалогічному мовленні персонажів.

В аналізованих творах засвідчуються різні за своєю структурною організацією зразки складнопідрядних речень із підрядним причини.

Н. Байдаченко і В. Шкляр у своїх історичних романах активно використовують складнопідрядні речення з підрядним причини елементарної будови:

Друга служниця відімкнула різьблену шафу із посудом і почала витягати срібні чарки, бо після хрестин гостей потрібно було почастувати вином і солодощами [1:7];

Після стількох невдач і розчарувань Ворон відганяв од себе будь-які сподівання, бо вони, несправджені, тільки каламутять життя. [9:133].

Проте такі синтаксичні утворення не однотипні як за своєю внутрішньою організацією, так і за рівнем зв'язаності з контекстом.

За ознаками внутрішньої організації аналізовані конструкції можна схарактеризувати за такими критеріями: 1) наявність одного спільного суб'єкта чи двох різних суб'єктів дії в головній і підрядній частині; 2) відношення підрядної частини до головної.

За характеристикою суб'єкта дії виділяються такі різновиди розглянутих речень елементарної будови (за визначенням К. Ф. Шульжука [10:289]:

1) односуб'єктні:

Полковник постійно вимагав у наглядців принести йому ручку, папір і чорни-

ло, бо **він** хоче написати п'єсу про крах повстанського руху. [9:281];

2) двосуб'єктні:

Дама незадоволено насупилась уві сні, бо ранкова **свіжість** не була їй до вподоби. [2:129].

У системі відношень головна частина – підрядна частина виокремлюються такі зразки:

1) підрядна частина розкриває причину того, про що говориться в усій головній частині:

Я пробачила вам коханку, ту бургундську дівчину, Одетту, бо вона дарувала вам спокій. [2:176];

Завівши нас до найближчої хати по той бік Збруча, Маруся, нічого не пояснюючи заспаному господареві, швиденько попрощалася і майже побігла назад, бо вже розвиднялося. [9:254];

2) підрядна частина пояснює одне слово чи групу слів із головної частини:

– присудок:

Головний вершник кудись **поспішав**, бо сам тримав смолоскип. [3:9];

– присудок + обставина способу дії:

Вона **приглушено зойкнула**, бо Луї де Тоннер відвів її руки назад і закрутив мотузкою. [3:69];

– присудок + додаток:

Попрошу вас **зарубати курку**, бо нам це забороняє віра. [9:256];

– присудок + додаток + обставина:

Окрім одягу та взуття, ми взяли тоді десяток револьверів, а **рушниці сховали в Чуті**, бо своїх мали вдосталь. [9:186];

– додаток + означення:

Це був понурий, проте не лихий хлопчина, мабуть, **із кубанських козаків**, бо за його сумними вусами й журливим поглядом ще вгадувалася людська душа. [9:250] та ін.

За рівнем зв'язаності з контекстом спостерігаються такі утворення:

1) контекстно вільні – розкриття змісту даної конструкції не залежить від змісту попереднього чи наступного речення:

Дама незадоволено насупилась уві сні, бо ранкова свіжість не була їй до вподоби. [2:129];

Маргарита ніколи не просила його влаштувати долю своїх байстрюків, бо вона напевно хотіла для них звичної долі: церковної кар'єри. [1:46];

2) контекстно зв'язані – розуміння змісту такої конструкції не можливе без знання змісту попереднього речення:

[Жан із подивом зауважив, що **думає про свою сестру більше, ніж хотів би, більше, ніж варто, і більше, ніж дозволено**] Спершу **це** викликало природне роздратування, бо він не звик опікуватися жінками [2:64].

або наступного речення:

– Я вважаю себе Тузом, бо так воно є насправді. [Це моє прізвище] [9:266].

Крім речень елементарної будови, в історичних творах Н. Байдаченко і В. Шкляра вжито конструкції неелементарної будови – багатокомпонентні речення. Складнопідрядні речення з підрядним причини можуть становити самостійне синтаксичне утворення, до складу якого входить більше ніж дві предикативні частини. Зокрема, у творах представлені зразки конструкцій з однорідною підрядністю, де всі підрядні частини розкривають причину дії, про яку говориться у головній частині:

Відьму прив'язали до стовпа ланцюгами, чорними від часу й сажі,¹ бо ж не вона перша² й не вона остання³ [3:138];

За очі Ізабеллу звали відьмою,¹ бо вона була надто гарна,² бо вона була надто здатна³, бо в неї підступна отрута в крові⁴, бо вона – коханка сина диявола⁵ [2:73].

Але більшість становлять багатокомпонентні речення, в яких складаються різні семантичні відношення, у тому числі й відношення причини. У таких конструкціях складнопідрядне речення з підрядним причини відіграє роль невід'ємного смислового і комунікативного складника. Утворення із підрядним причини можуть займати різну позицію у складі багатокомпонентного речення:

1) на початку поліпредикативного утворення – підрядне причини є основою для розв'язку інших смислових відношень:

У неї тепер завжди буде голена голова, бо Папа наказав щомісяця обрізати їй коси, щоб у них не сховався диявол [2:121];

2) усередині багатокомпонентного речення – головна частина виступає підрядною по відношенню до іншої або рівноправною у безсполучниковому зв'язку:

Коли темна хмара війська зникла з поля зору, Бонна раптом згадала слова своєї матері, що **ніколи дружина не повинна**

подавати чоловікові зброю чи обладунок, бо то погана прикмета, яка пророкує нещастя [2:140];

Він так і лежав три дні, **руки і ноги затекли, бо батько заборонив розв'язувати цього шибеника**, щоб він не розніс будинок [3:109];

3) наприкінці конструкції неелементарної будови – компонент-висновок:

Ісабель сиділа поруч з Філіппом на дуже широкому кріслі з різною спинкою, **під ноги їй поклали подушку з гаптованого оксамиту, бо нова герцогиня була малою на зріст** [2:149];

займаючи прикінцеву позицію, підрядне причини може бути розділене іншим підрядним:

Арманьяк власноруч розтратить їм голови, бо думка про те, що вона належатиме іншому, **роздирала йому нутрощі розпеченими щипцями** [2:65].

Цей ряд доповнюють приклади багатокомпонентних речень, де складнопідрядні з підрядним причини представлені в різних частинах конструкції:

Я знаю, ти, – показував він пальцем в інший бік, – хочеш служити у Красній Армії – **і ти будеш служити в ній командиром, бо маєш багатий військовий досвід**; я знаю, – тицяв він ще на когось, – ти не проти працювати в міліції – **і ти будеш хорошим міліціонером, бо сам добре знаєш**, що таке злочин і як з ним боротися... [9:71].

Разом із складнопідрядними реченнями із підрядними причини, побудованими за схемою головна частина – підрядна частина, в аналізованих творах представлені синтаксичні утворення з нульовою головною частиною (за визначенням К. Ф. Шульжука [10:222]), які найчастіше використовуються в діалогічному мовленні персонажів. Наприклад:

[– Чому ти хотіла звільнити полоненого герцога Орлеанського?]

– **Бо він любий Богу** [2:156];

[– Зачем тебе это нужно?]

– **Бо я вас ненавижду**, – [сказала вона.] [9:103].

Нерідко автори у своїх творах вживають складнопідрядні речення з підрядним компонентом причини, частини яких оформлюють як окремі речення і підрядне причини виступає як парцельоване речення. Це засвідчують такі приклади:

– У них там в уряді та штабах у всіх були інші завдання. **Бо** там зібралися польські підпанки, австрійські фендрики резерви, кар’єристи й авантюристи... [9:234];

Він відчуватиме її аж до свербіння в крові, відчуватиме власною шкірою. **Бо** вона – la mia costa. Плоть від плоті. [2:111].

Аналізуючи вжиті в історичних романах складнопідрядні речення з підрядним причини, ми не могли обійти увагою і такі утворення (у переважній більшості багатокомпонентні), в яких головна і підрядна частини чи тільки підрядна подавалися авторами як вставлені. Такий спосіб функціонування розглядуваних конструкцій у художній авторській оповіді ілюструють приклади на зразок:

[Тоді я зустріла його.]Чи знаєте ви, Шарлю, що таке знову відчуті тремтіння на серці, яке здавалось мертвим, як то воно – кохати, коли тобі за сорок, і кожен день може стати останнім (**бо хто знає**, скільки йому відведено)? [Луї, Луї де Буа-Бурдон.] [2:177];

Добре наобідані гості (**бо де ще та святкова вечеря!**) – червонопикі, масні, розпашілі, в парадних френчах, рипучих чоботях і португепях,– лінкуватато-весело

козирили один одному, ручкалися, щось там собі погукували для годиться й повагом сходили на ганок. [9:51];

Четверо його синів воювали в макіївського отамана Жуйводи (**прозваного так, бо говорив, як воду жував**), і троє із них загинули в бою з котовцями на Носачівському полі [9:134].

Таким чином, результати проведеного дослідження дозволяють стверджувати, що складнопідрядні речення з підрядним причини в сучасній історичній прозі реалізуються як речення елементарної та багатокомпонентної будови, а також оформлюються як конструкції з нульовою головною частиною, як парцельовані конструкції і вставлені речення. Це підтверджує думку про те, що розглядуваний різновид речень активно функціонує в історичній прозі сучасних авторів і виявляється як багатогранна структурно-граматична одиниця мови.

Продовження дослідження у цьому напрямі бачиться у визначенні стилістичної та комунікативно-прагматичної функції складнопідрядних речень із підрядним причини в сучасній історичній прозі.

Література

1. Байдаченко Н. Жан без страху / Н. Байдаченко. — К., 2006.— 130 с.
2. Байдаченко Н. Перший гріх Ізабелли / Н. Байдаченко. — К., 2006.— 140 с.
3. Байдаченко, Н. Танок смерті / Н. Байдаченко. — К., 2005. — 140 с.
4. Белошапкова В. А. Сложное предложение в современном русском языке / В. А. Белошапкова. — М., 1967.— 320 с.
5. Вихованець, І. Р. Граматика української мови. Синтаксис / І. Р. Вихованець. — К., 1993.— 360 с.
6. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении /А. М. Пешковский. — М., 1933. — 240 с.
7. Русская грамматика : в 2 т. Т. 2 : Синтаксис. — М., 1980.— 780 с.
8. Чередниченко І. Г. Складнопідрядні речення в сучасній українській мові / І. Г. Чередниченко. — Чернівці, 1959. — 220 с.
9. Шкляр В. Чорний Ворон / В. Шкляр. — К., 2009. — 350 с.
10. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови / К. Ф. Шульжук. — К., 2010.— 340 с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

СЕМАНТИКА ТА ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.2'04-92

Ю. В. Ларін

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Жанрова диференціація полемічної прози раннього бароко

Ларін Ю. В. Жанрова диференціація полемічної прози раннього бароко. У статті зроблено короткий огляд основних наукових праць із вивчення жанрової специфіки ранньої полемічної прози. На підставі описів сюжету творів раннього бароко зроблена спроба визначення їх жанрового різновиду. Відмічена велика роль релігійної полеміки у формуванні жанрової системи української літератури. Жанр трактату визначається як найбільш властивий для релігійних літературних змагань кінця XVI – початку XVII століття.

Ключові слова: жанр, полемічна література, бароко, трактат, памфлет, літературний процес, проза.

Ларин Ю. В. Жанровая дифференциация полемической прозы раннего барокко. В статье сделан короткий обзор основных научных трудов по изучению жанровой специфики ранней полемической прозы. На основании описаний сюжета произведений раннего барокко сделана попытка определения их жанровой разновидности. Отмечена большая роль религиозной полемии в формировании жанровой системы украинской литературы. Жанр трактата определяется как наиболее подходящий для ведения религиозных литературных прений.

Ключевые слова: жанр, полемическая литература, барокко, трактат, памфлет, литературный процесс, проза.

Larin Y. V. Genre differentiation of the early baroque polemical prose. The present article is providing a short review of the main scientific works, which devoted to study of the genre specific characters of the early polemical prose. On the grounds of story describing is made an attempt to define genre peculiarities of the early polemical discourse main works. The author notices a great influence of the polemical process on the formation of the Ukrainian literature genre system. Treatise is considered as the most suitable genre for religious polemic in the late XVI – early XVII century.

Key words: genre, polemical literature, baroque, treatise, pamphlet, literary process, prose.

Попри тематичну обмеженість барокового мистецтва, українська література кінця XVI – початку XVII століття досягла значного жанрового розмаїття. Насправді ґрунтовні жанрологічні дослідження раннього барокового письменства ще не проводилися, у вітчизняному – материковому й еміграційному – літературознавстві зустрічаються лише поодинокі спроби жанрової класифікації літературного доробку цієї доби. Здебільшого роботи, присвячені жанровій диференціації барокової літератури, мають загальний характер. Наша стаття не претендує на вичерпну характеристику особливостей жанрової системи полемічної літератури українського ба-

роко, а має на меті жанрово маркувати ранні полемічні писання.

Різну за докладністю жанрову класифікацію полемічної літератури можна знайти в багатьох історико-літературних курсах і підручниках з історії української літератури [4; 5; 6]. Наприклад, колектив авторів воєсьмітомного курсу історії української літератури, очевидно, не збирався докладно виписувати жанрову класифікацію полемічних текстів. Але літературознавці, хоч і без розбиття за родами літератури, подали доволі повний перелік літературних жанрів бароко: науково-теологічний трактат, публіцистично-історичний памфлет, відкритий лист, послання, диспут, збірка документальних матеріа-

лів, передмова, післямова, присвята, житійна література, паломницьке письменство, віршові твори (епіграми, емблеми, морально-дидактичні, полемічні, історичні, панегіричні вірші, декламації), драми. Колектив авторів згаданого підручника, як і більшість дослідників, зауважують, що до полемічного дискурсу, беззаперечно, можна зарахувати, крім прозових публіцистичних, ще й віршові та певною мірою драматичні твори [6].

Досліджуючи україно-білоруську сарматську поезію, Р. Радишевський подає її докладну жанрову характеристику. Літературознавець виділяє пісні й похвали, лицарські елегії та шляхетські панегірики, геральдично-гербові вірші, трени-ляменти, епінікони, епітафії, епіцедіони, героїчні поеми, думи, віршові політичні трактати і хроніки. На його думку, не всі ці жанри могли бути полемічними, однак велика частина віршованих творів тісно перепліталася з прозовими й ставала невід'ємною частиною полемічного дискурсу епохи бароко [9].

Г. Усатенко стверджує, що період раннього українського бароко відзначився значним розвитком, за деякими винятками, тільки жанру «полемічного письменства». Вона зазначає, що всі релігійно-публіцистичні писання можна поділити на віршові та прозові. Серед останніх дослідниця називає небагато: посвяту, повчання, трактат, памфлет і послання [11].

Не ставлячи перед собою завдання подати вичерпний перелік жанрів барокових полемічних писань, відомі вчені І. Франко, М. Грушевський, М. Возняк та інші, тим не менше, жанрово ідентифікували досліджувані твори.

Першу докладну систему жанрів барокової літератури розробив Д. Чижевський. На його думку, українська барокова література значно обмежена в жанрах: майже повністю відсутні новела, роман та дуже типовий для бароко природознавчий трактат.

Дослідник називає такі основні жанри літератури бароко: лірику, епос, повість, драму, проповідь, хроніку, трактат [14:245].

У межах лірики Д. Чижевський виокремлює духовні пісні (пісні на релігійні свята, про Пресвяту Діву, про чудеса тощо), епіграми; у межах світської лірики – меланхолійну, політичну та еротичну лірику, рефлексії, панегірики («Євхаристиріон», 1632 р.), емблематичні вірші, як їх різновид гербові вірші, віршові іграшки (твори Дмитра Туптала), вірші-евфонії (вірші Івана Величковського).

Говорячи про епос, Д. Чижевський відзначає, що цей «жанр» також недостатньо розвинувся в українській літературі. Епос, на його думку, представлений у зразках перекладної літератури (Т. Тассо «Визволений Єрусалим»). Літературознавець зауважує, проте, наявність духовного («Християди») та дидактичного (св. Іоасаф Горленко) епосу в українській літературі XVI – XVIII століть.

Під повістю Д. Чижевський розуміє виключно прозову літературу. Літературознавець виділяє низку «повістевих» жанрів: життя святих, апокрифи, анекдоти, оповідання («Велике зеркало», «Римські оповіді»). Також, на думку Д. Чижевського, в бароковій літературі зустрічаються перекладні авантюрні оповідання, філософські й демонологічні повісті, героїчні й еротичні оповідання. До повістевих жанрів також можна зарахувати памфлет і казання.

Театр в епоху бароко набув значного поширення й відповідно значно жанрово ускладнився: з'явилися мораліте, містерії (Іоанікія Волковича «Розмишляне о муці Христа»), драми про святих, різдвяні драми, історичні драми («Володимир» Феофана Прокоповича), інтермедії, інтерлюдії комедійного характеру, комедії тощо.

Проповідь Д. Чижевський розбиває на три типи: проповідь безпосередньо зі Святого Письма, моральна проповідь та панегірична, похвальна проповідь. Як зразок проповідних писань Д. Чижевський називає збірку Іоанікія Галятовського «Ключ розуміння».

Жанр трактату виявляється найбільш продуктивним для ведення релігійної полеміки. На думку Д. Чижевського, зразковим у цьому плані є твір Мелетія Смотрицького «Тренос». Трактат продовжив існувати й після затихання полеміки, зокрема, він набув форми богословського, дидактичного трактату (Кирило Транквіліон-Ставровецький «Зерцало богословія», 1618 р.; Гаврило Домецький «Путь к вічності», кінець XVII ст.). У XVIII столітті Григорій Сковорода дає новий імпульс розвитку українського трактату – «трактат моральної богословії». Різновидом трактату, який виник у XVII столітті й продовжив своє існування в творчості Григорія Сковорода – діалогічний трактат. Значного розвитку в бароко також набула літописна література [14].

Усі відомі нам полемічні твори вписуються в окреслений жанровий контекст, тому, спираючись на визначення дослідниками

жанру творів та на їхні описи сюжету, ми спробуємо окреслити жанрові параметри найбільш помітних полемічних творів кінця XVI – початку XVII століть.

До найдавніших полемічних писань належить антипапський памфлет «Історія о єдном папі римском» (сер. XVI ст.), який ввійшов до великої кількості пізніших творів як вставне оповідання.

Розпочав повномасштабну релігійну полеміку наприкінці XVI століття польський єзуїт Петро Скарга, який видав у 1577 р. (друге видання – Краків, 1590 р.) богословський трактат «Про єдність церкви божої під одним пастирем і про грецьке від цієї єдності відступлення». В. Полек не вважає цей твір трактатом, називаючи видання збіркою проповідей [8].

У відповідь на трактат Петра Скарги у 1582 р. з'явилася низка українських анонімних памфлетів: «Послання до латин з їх же книг» (1582 р.), «На богомерзкую, на поганую латину», «На латину и о папежах, который што в них вымыслив». Знову ж таки В. Полек вважає, що ці твори поєднують елементи богословсько-теологічного, історичного трактату та художнього твору з потужним викривально-сатиричним струменем.

Пожвавлюючи полеміку, єзуїт Бенедикт Гербест 1586 р. у Кракові видає історико-публіцистичний трактат «Докази віри римської церкви», у якому ледь не вперше з'являються закиди етнічного характеру.

Першим значущим полемічним твором із української сторони став трактат, на думку П. Яременка, сатирично-гумористичний памфлет «Ключ царства небесного» (Острог, 1587 р.) Герасима Смотрицького та його ж історико-богословський трактат «Календар римський новий». В. Полек, посилаючись на дослідника В. Завтиневича, говорить, що ці твори нагадують написану в популярній формі публіцистичну статтю.

В Острозі 1588 р. з боку православних вийшов теологічно-догматичний трактат «О единой истинной православной вірі» Василя Суразького. Твір полеміста поділений на розділи за тематичним принципом: про походження Святого Духа, про примат папи римського, про «відступлення латинян від православних патріархів», про опрісноки, про целібат, чистилище, новий календар, про церкви та образи тощо.

Невдовзі, у 1595 р., з'являється історико-догматичний полемічний трактат одного з лідерів Берестейської унії Іпатія Потія

«Унія альбо выклад преднейших арьтыкулов ку зьодноченью греков с костелом рымским належащих», де як і у трактаті Василя Суразького виписаний символ католицької віри та виокремлені розділи про походження Святого Духа, про чистилище, про примат папи римського, про целібат та про антихриста.

Цього ж 1595 р. у Вільні виходить догматичний трактат Стефана Зизанія «Катехізіс», проти якого одразу ж виступив єзуїт о. Фелікс Жебровський з сатиричними памфлетами «Кукіль, який сіє Степанець Зизаній у руських церквах у Вільні» і «Полова Степанця Зизанія» [2].

«Казання святого Кирила» Стефана Зизанія (Вільно, 1596 р.) продовжило традицію жанру казань, які повноцінно вплили в полемічний дискурс. Твір надзвичайно гострий, публіцистичний із потужним алегоричним струменем.

На оборону Берестейської унії католицькі письменники видали кілька публіцистичних трактатів із історико-догматичним її обґрунтуванням, зокрема надрукований польською мовою у Вільні 1596 р. історико-теологічний публіцистичний трактат Петра Скарги «Собор Берестейський та його оборона» (у 1597 р. також у Вільні вийшов український переклад).

Одразу після Берестейського собору (1597 р.) із середовища уніатів вийшов анонімний історико-догматичний трактат «Вказ о том, што именуют быти отступницы церкви святое всходное голову папежа римского, а не Исуса Христа».

Паралельно на захист православних виступив письменник під псевдонімом Христофор Філалет із історико-богословським трактатом «Апокрисис» [6]. П. Яременко у своїй монографії чітко ідентифікує цей твір як полемічно-публіцистичний трактат [16]. Перше видання «Апокрисису» було здійснене у Вільні 1597 р. польською мовою, а 1598 р. трактат було перекладено й він вийшов друком українською мовою в Острозі. Щодо автора цього полемічного твору й досі точаться суперечки. Багато дослідників вважає, що його написав польський письменник-аріанин, який також відчував утиски з боку католицьких клерикалів, Мартин Броневський. Уніатський дослідник кінця XVIII століття Ігнатій Стебельський вважав, що автором «Апокрисиса» був аріанин Христофор Бронський. Деякі дослідники приписували цей трактат Мелетієві Смотрицькому [16].

В. Кречотень зазначає, що «Апокрисис» складається з чотирьох частин: перша – збір-

ка документальних матеріалів і послань, друга – історико-богословський трактат, третя – догматичний трактат, четверта – публіцистична стаття про суспільне становище на землях України та Білорусі. Таким чином, і досі немає однастайності у визначенні жанрового різновиду «Апокрисиса» [6].

Відповіддю на твір Христофора Філалета стала видана 1599 р. польською та 1600 р. українською мовами книга Іпатія Потія «Антиризис або апологія проти Христофора Філалета» у жанрі богословсько-полемічної трактату.

Новий імпульс до полемічного протистояння дав Клірик Острозький. Сьогодні відомий його полемічний памфлет, на думку М Грушевського, повість-памфлет «Історія о листрикійском, то есть о разбойническом Ферарском або Флоренском синоді, вкратці правдиве списаная» (Острог, 1598 р., рукопис), та два відкриті листи «Отпис Іпатію Потію» (Острог, 1598 р., рукопис), «Другий опис Іпатію Потію» (1599 р.) [16].

На ці писання Клірика Острозького уніатський митрополит Іпатій Потій не забарився з відповіддю. До видання польськомовного богословсько-полемічного трактату «Антиризис» (1599, 1600 р.) було додано відкритий лист до Костянтина Острозького, та ще два відкритих листи у формі сатиричного памфлету: «Отпис на лист якогось Клирика Острожского», де полеміст у грубій формі з застосуванням особистих образ намагається спростувати закиди Клірика Острозького на адресу уніатів, і «Респонз на лист александрійского патріарха Мелетія».

У 1603 р. у Вільні вийшов історико-богословський трактат Іпатія Потія під псевдонімом Петро Федорович «Оборона св. Синоду Флорентійського», де він, полемізуючи з Кліриком Острозьким, доводив законність Флорентійської унії. Також із приводу оборони Флорентійського синоду випустив свою брошуру «Оборона синоду Флорентійського» (1615 р.) Лев Крєвза.

Частину творів видатного українського письменника Івана Вишенського також можна зарахувати до масиву полемічних текстів. У відповідь на твори Петра Скарги письменник написав кілька полемічних памфлетів, зокрема «Краткословний отвіт Феодула» (1601 р.) і «Зачапка мудрого латинника з глупим русином» (1606–1609 рр.). У творах письменника-полеміста дослідники відзначають змішування ознак різних жанрів [16].

Продовжила церковну полеміку з православного боку повість-памфлет «Пересторога зіло потребная на потомные часы православным христіаном», написана 1606 р. без зазначення автора й видана вперше 1851 р. в Петербурзі. Цю книгу приписують львівянину Юрієві Рогатинцю (І. Франко) або Іову Борєцькому (М. Возняк), П. Яременко доводить, що «Пересторогу» написав львівський братський священник Андрій Вознесенський. Жанр «Перестороги» змішаний: до тексту включені панегірик князеві Костянтину Острозькому, поетичні твори, вірш на герб, сам твір написаний у стилі публіцистичної статті. У сюжеті відчутні політичні, соціальні та релігійні мотиви. І. Франко називає твір політично-релігійним памфлетом [13]. У «Пересторозі» є вставні епізоди в жанрі сеймової промови [2]. Цей твір, на думку П. Яременка, поєднує в собі «стильові властивості історико-хронікальної повісті з наявними в окремих місцях дуже виразними рисами полемічно-публіцистичного памфлету на громадсько-церковну тему» [15].

Ієродиякон Києво-Печерської лаври Леонтій виступив проти Берестейської унії 1608 року з твором «Сказаніє о ересех», який сам автор ідентифікував як «повість».

У традиційному фольклорному жанрі плачу, на думку Д. Чижевського, трактату вийшов у Вільні під псевдонімом «Теофіл Ортолог» твір Мелетія Смотрицького «Тренос, тобто плач єдиної святої вселенської апостольської східної церкви» (1610 р.). Твір надзвичайно ліричний, образний.

Протягом наступних п'яти років релігійна полеміка продовжувалася без значних літературних досягнень. Тільки 1616 р. Андрій, прєсвітер Слуцької церкви, написав, на думку М. Грушевського, один із перших полемічних наукових трактатів, а насправді памфлет, «Отпис на лист униатов виленских».

Класичним зразком ранньої релігійної полеміки стала творчість Захарії Копистенського, архімандрита Києво-Печерської лаври, автора численних передмов і післямов до видань лаврської друкарні, упорядника та коректора багатьох інших видань. До нас дійшло два його самостійні полемічні твори: «Книга о вірі єдиной» (1619 р.) та «Палінодія» (1622 р., рукопис).

М. Грушевський називає «Книгу о вірі єдиной» апологетичним трактатом [2:53]. Визначення жанрового різновиду цього полемічного писання в інших дослідників взагалі

годі й шукати. У своєму творі Захарія Копистенський виважено, з величезною кількістю доказів доводить канонічність православного обряду хрещення, відкидає протестантське бачення способу спілкування людини та Бога, інші догмати, тож, можна зробити висновок, що за жанровим різновидом це догматичний трактат. «Книга о вірі єдиной» певною мірою вибивається з контексту антиуніатської та антикатолицької літератури, оскільки є зразком антипротестантської полеміки.

Підсумковим твором, що завершив перший, ранній, етап церковної полеміки став історико-богословський, суспільно-політичний трактат Захарії Копистенського «Палінодія», написаний 1620–1622 рр. Окремо виділяється в творі панегірик князеві Острозькому. Твір написаний у відповідь на догматичний трактат «Оборону церковної єдності» Лева Креси [19]

Полеміка після «Палінодії» набуває переважно богословського характеру. За словами багатьох дослідників, релігійні літературні змагання другої половини XVII століття «дрібнішають» та подекуди «переходять на брутальну лайку», що зменшує їх суспільну вагу.

Говорячи про жанрові різновиди полемічної літератури, мабуть, не варто обмежуватися тільки власне трактатом і повістевими жанрами. На нашу думку, до полемічного дискурсу можна легко зарахувати й деякі твори житійної літератури, у яких, залучаючи особистий приклад визнаних святих, автор обґрунтовує певну позицію в релігійній полеміці (наприклад, житія з «Патерикону» Сильвестра Косова, 1635 р.)

Хотілося б також відзначити побутування жанру прокльонів у релігійній полеміці цього періоду. Відомо, що крім уніатського Берестейського собору паралельно відбувався православний Берестейський собор, у якому брали участь львівський і перемиський єпископи, князь Костянтин Острозький і представники константинопольського патріарха. Уча-

стики цих соборів прокляли один одного, ухваливши відповідні резолюції. У цьому контексті можна згадати анонімний польськомовний «Ектезис, або коротке зібрання діянь, які відбувалися на партикулярному, тобто місцевому, соборі в Бересті Литовському» (1597 р.) – хронічку православного Берестейського собору, у кінці якої вміщено соборне рішення про позбавлення владик-відступників духовного сану, їх анафемування. П. Яременко вважає, що автором «Ектезиса» є львівський братський священик Андрій Вознесенський. У цілому «Ектезис» – збірка документів, хроніка, протокол засідання, але як знаряддя полеміки тут уміщені постанови, написані в жанрі прокльону.

Необхідно також відзначити внесок віршових творів у полемічний дискурс. Більшість полемічних трактатів супроводжуються віршовими текстами – панегіриками, присвятами, післямовама, гербовими віршами тощо, які часто присвячувалися визначним оборонцям православ'я, наприклад, князям Острозьким. Віршові передмови та післямови до полемічних творів нерозривно переплітаються з текстом, висвітлюють зміст твору й також стають засобом релігійної полеміки.

Отже, думки дослідників щодо жанрового різновиду, а іноді й щодо жанру багатьох творів відмінні, але однозначно можна підтвердити тезу Д. Чижевського про те, що найбільш «придатним» жанром для ведення релігійної полеміки виявився трактат із усім різноманіттям його форм. У цілому полеміка надзвичайно сильно вплинула на формування жанрової системи української літератури, зокрема публіцистики, виявила високий рівень художнього мислення письменників епохи Бароко. Письменники-полемісти змогли значно розширити жанрові межі вітчизняної літератури, незважаючи на тематичну обмеженість мистецької творчості кінця XVI – початку XVII століть.

Література

1. Возняк М. Історія української літератури : Т. II : Віки XVI — XVIII : Перша частина (346 ілюстраціями) / Михайло Возняк. — Львів : Наук. тов-во ім. Шевченка, 1921. — 416 с.
2. Грушевський М. С. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. Т. 6. Кн. 1 : Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / Михайло Грушевський [ред. кол. : І. М. Дзюба (голова), Ю. П. Дяченко, М. Г. Жулинський та ін.]. — К. : Либідь, 1996. — 262 с. — (Бібліотека «Літературні пам'ятки України»).
3. Грушевський М. С. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. Т. 6, кн. 2 : Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / Михайло Грушевський ; [ред. кол. :

І. М. Дзюба (голова), Ю. П. Дяченко, М. Г. Жулинський та ін.]. — К. : Либідь, 1996. — 280 с. («Літературні пам'ятки України»).

4. Історія української літератури. Т. 1 : Дожовтнева література / [Академія наук Української РСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка ; Ред. кол. : О. І. Білецький (голова ред. кол.), М. Д. Бернштейн, М. К. Гудзій та ін.]. — К. : Вид-во АН УРСР, 1954. — 730 с.

5. Історія української літератури : Давня література / П. К. Волинський, І. І. Пільгук, Ф. М. Поліщук / Київський державний педагогічний інститут ім. О. М. Горького. — К. : Вид-во «Вища шк.», 1969. — 430 с.

6. Історія української літератури у 8 т. Т 1 : Давня література (XI—XVIII ст.) / Автори тома : В. П. Колосова, В. І. Кречотень, Л. Є. Махновець, О. В. Мишанич ; Відп. ред. : Л. Є. Махновець / АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Наук. думка, 1967. — 540 с.

7. Макарушка О. Короткий огляд українського письменства від XI до XVIII століття : Для ужитку молодіж / Остап Макарушка. — Вінніпег, Ман, Українська видавнича спілка Українського голосу в Канаді, 1917. — 91 с.

8. Полек В. Т. Історія української літератури X—XVII століть : Навч. посіб. / В. Т. Полек ; рецензенти к.ф.н. Л. В. Куценко, Г. І. Павленко. Ред. : Н. В. Леонова. — К. : Вища шк., 1994. — 144 с.

9. Радишевський Р. Сарматське лицарство в поезії польсько-українського пограниччя / Ростислав Радишевський // Літературознавство : III Міжнародний конгрес українців (Харків, 26—29 серпня, 1996 р.) ; Міжнародна асоціація українців ; НАН України ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Обереги, 1996. — С. 216—224.

10. Сухарева С. Етапи розвитку побережестейської польськомовної полеміки в Україні на тлі європейської інтеграції суспільства / Сухарева Світлана // Волинь філологічна : Текст і контекст. Явище синкретизму мистецтв в українській літературі : зб. наук. праць. — Вип. 5. / Упоряд. М. М. Хмелюк, Т. П. Левчук. — Луцьк : РВВ «Вежа», Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. — С. 115—130.

11. Усатенко Г. Полемістика кінця XVI — початку XVII ст. як підсумки минулого та предтеча майбутнього / Галина Усатенко // Медієвістика : Збірник наукових статей : Вип. 2 ; [Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Одеський держ. ун-т ім. І. І. Мечникова]. — Одеса : Астропринт, 2000. — С. 52—60.

12. Ушкалов Л. Феномен української полемічної літератури / Леонід Ушкалов // Слово і час. — 2000. — № 10 (478). — С. 16—22.

13. Франко І. Я. Література XVII в. Полеміка проти унії (Рогатинець, Смотрицький, Копистенський, Филипович, Пелагія Гегевичівна, Гальшка Гулевичівна) / Іван Франко // Зібр. творів : у 50 т. — Т. 40 : Літ.-крит. пр. / Іван Франко / [ред. тому : В. О. Мишанич ; упоряд. та комент. : В. П. Колосова, В. І. Кречотень, О. В. Мишанич, М. М. Суліма]. — К., 1983. — С. 221—273.

14. Чижевський Д. С. Історія української літератури : Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський ; ред. і автор передмови М. К. Наєнко. — Тернопіль : МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994. — 480 с.

15. Яременко П. К. «Пересторога» — український анти уніатський памфлет початку XVII ст. / П. К. Яременко ; відп. ред. Г. А. Нудьга. — К. : Вид-во АН УРСР, 1963. — 164 с.

16. Яременко П. К. Український письменник-полеміст Христофор Філалет і його «Апокрисис» / П. К. Яременко. — Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1964. — 109 с.

17. Яременко П. К. Іван Вишенський / П. К. Яременко ; рец. В. І. Кречотень. — К. : Вища шк., 1982. — 144 с.

18. Книга ѿ вѣрѣ единой, свѣой, соборной, явлікой Цркви. котораи покровдохз Цркви веходней поѣдѣтзса. — К.: [Тип. Лавры], 1619—1620. — [4], 317, 308 с.

19. Lev Krevza's «Obrona iednosci cerkiewney» and Zaxarija Kopystens'kyj's «Palinodija» / Ukrainian Research Institute of Harvard University ; [editor-in-chief O. Pritsak ; managing editor P. Hollingsworth ; introduction by O. Pritsak, B. Struminsky]. — Harvard : HURI, 1987. — 596 p. — Harvard Library of Early Ukrainian Literature : Texts.

20. Seventeenth-Century Writings on the Kievan Caves Monastery : Volume IV / Ukrainian Research Institute of Harvard University ; [editor-in-chief O. Pritsak ; Introduction by Paulina Lewin]. — Harvard : HURI, 1987. — 429 p. — Harvard Library of Early Ukrainian Literature : Texts.

УДК 82.0(Нечуй-Левицький)

Л. В. Габдрахманова

Житомирський національний університет імені І. Франка

**Трагедійність образу І. Виговського
у романі «Гетьман Іван Виговський» І. С. Нечуя-Левицького**

Габдрахманова Л. В. Трагедійність образу І. Виговського у романі «Гетьман Іван Виговський» І. С. Нечуя-Левицького. У статті проаналізовано національну, соціальну, психологічну мотивацію зображення І. С. Нечуєм-Левицьким постаті гетьмана Івана Виговського. З'ясовано основні та допоміжні оповідні механізми характеротворення лідера в його романі «Гетьман Іван Виговський».

Ключові слова: *внутрішній світ героя, засоби характеротворення, психоаналіз, національна свідомість, образ лідера, позитивний персонаж, приречена трагедійність, унікальна історична постать, патріот, мудрий політик.*

Габдрахманова Л. В. Трагедийность образа И. Выговского в романе «Гетман Иван Выговский» И. С. Нечуя-Левицкого. В статье проанализировано национальную, социальную, психологическую мотивацию изображения И. С. Нечуем-Левицким личности гетмана Ивана Выговского. Исследовано основные и дополнительные повествовательные механизмы создания характера лидера в его романе «Гетман Иван Выговский».

Ключевые слова: *внутренний мир героя, способы создания характера, психоанализ, национальное сознание, образ лидера, позитивный персонаж, обреченная трагедийность, уникальная историческая фигура, патриот, мудрый политик.*

Gabdrachmanova L. Tragedition of I. Vigovskij's image in I. Netcuj-Levitskij's novel «Hetman Ivan Vigovskij». National, social, psychological motivation of portrait of hetman Ivan Vigovskij's personality by I. Netcuj-Levitskij in article is analyzed. Basic and subsidiary narrow mechanisms of creation of leader's character in his novel are underlined.

Keywords: *inside world hero, means of creation of character, psychoanalysis, national consciousness, image of leader, positive personage, doomed tragedition, unique historical figure, patriot, wise politician.*

Українська літературознавча наука останнього десятиліття суттєво оновила методологію, методіку і сам предмет досліджень. Виразно сформувалася тенденція до нового прочитання класики. Процес переосмислення творчості митців, який зазнав викривлених, заідеологізованих інтерпретацій, найменше торкнувся знакових постатей, тобто письменників-класиків, зокрема, творців реалістичної літератури періоду «між Шевченком і Франком» [2; 8].

І. Нечуй-Левицький прийшов у літературу в часи домінування в українському національному русі народницької ідеології, а в письменницькій практиці – народницького реалізму, характерними рисами якого були «тяжіння до традиційних, старих або автономних художніх структур (бароко, бурлеск), до активного продукування з метою самозбереження романтико-народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етнографічних форм творчості, використання елементів розмовної, а не писаної літературної мови» [1:6; 5:2].

Нові естетичні структури системно оформилися у вигляді національної нарації, од-

ним із чільних представників якої й постає І. Нечуй-Левицький. Саме в аспекті характерології національна заангажованість його прози є найбільш помітною. Соціологічно-марксистське літературознавство інтерпретувало образність письменника передусім як відображення певних соціальних відносин, зводило багатство характерів його літературних персонажів та їх психоповедінкових реакцій до суспільно-економічних причин, часто відмовляло їм у духовній глибині й послідовності, а письменникові – у психологізмі. Ігнорування етнопсихологічного чинника в дослідженні особливостей характеротворення І. Нечуєм-Левицьким призводило до некоректних інтерпретацій, спотворення художнього смислу текстів, штучного приписування авторові невластивих йому намірів [6:37].

Актуальність дослідження образу І. Виговського у романі І. Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський» зумовлена необхідністю більш об'єктивного опису персонального авторського універсуму як певної цілісності, єдності ідеологічного задуму і художньої структури.

Робота визначається аналізом національної, соціальної і психологічної ідентифікації героя письменника (І. Виговського) і покликана поглибити уявлення про поетикально-риторичні й оповідні механізми творення образу лідера як культурно-самодостатньої унікальної історичної постаті як в прозі автора, так і в контексті національної нарації дофранківського періоду в цілому.

Історичний період гетьманування І. Виговського був тривалий час неоднозначно інтерпретований в історичній літературі за намагання об'єднатися з Польщею. Роман «Гетьман Іван Виговський» наскрізь перейнятий авторськими морально-етичними відступами. Генетичне коріння такої письменницької дидактики сягає народних джерел і літописної традиції. В історичних романах, як і в соціально-побутовій прозі, І. Нечуй-Левицький виступає вдумливим, ретельним дослідником, не лише людських душ і характерів, але й історії. Ідейно-тематична канва роману ґрунтується на особистому розумінні, баченні письменником цієї епохи. Письменнику імпонувало той факт, що молодий гетьман прагнув виправити історичну помилку Хмельницького, бо й сам автор уболівав за незалежність України. Із притаманною глибокою психологізацією, маючи досить скупі, часто суб'єктивні дані козацьких літописців, І. Нечуй-Левицький створив образ «опального» гетьмана, розум і талант якого на багато років випереджали тогочасну громадсько-політичну думку [6:8; 11].

В українській історичній прозі II пол. XIX ст. виразно простежується героїзація минулого, пошук національного героя у вітчизняній історії, а відтак принциповою необхідністю розв'язання проблеми «народ і нація». Замислюючись над вирішенням проблеми піднесення рівня національної самосвідомості народу, І. Нечуй-Левицький добре розумів значущість створення невикривленої української історії [12:17], оскільки був переконаний, що саме художні твори на тему історичного минулого здатні викликати живу зацікавленість широких верств українського народу до свого минулого. У романі «Гетьман Іван Виговський» письменник розглядає моральну проблему: випробування людини владою і багатством через розкриття теми розходження інтересів вождя з інтересами його народу, що закінчується трагедією для обох сторін [3:45]. Цей роман належить до історико-біографічного жанру і композиційно

складається з двох сюжетних ліній, які взаємно переплітаються і доповнюють одна одну: історія сім'ї Виговських та родини простого козака Демка Лютая. Саме через життєпис цих двох сімей письменник прагне показати ситуацію в Україні після Переяславської угоди та смерті Богдана Хмельницького, ставлення простого народу до намірів своїх провідників.

Наслідуючи історичні факти, автор показав Виговського як «обережного і мудрого політика, врівноваженого і хитрого, що не суперечило історичному образу гетьмана» [3:45]. Він був високоосвіченою, культурною людиною. Оскільки хронологічно роман уміщено у стислі часово-просторові межі (1654–1664 рр.), то письменник показав життя головного героя вже у зрілому віці. Це людина з цілком сформованим характером, життєвою позицією (усталені погляди на відносини з Москвою, прихильне ставлення до Польщі) та певним соціальним статусом. Хоча це певною мірою послаблює художність образу.

Змальовуючи образи історичних осіб, письменник не схильний до їхньої ідеалізації, він намагається осмислити співвіднесеність конкретних вчинків героїв з їхнім значенням для інших людей. Головний герой – наступник Богдана Хмельницького як гетьмана та його найближчий сподвижник, одна з найбільш драматичних постатей української історії XVII століття, людина талановита, високоосвічена, спритний дипломат, політик, який щиро бажав добра Україні. Але й Іван Виговський теж був плоть від плоті козацько-старшинського середовища, того середовища, яке власні вузькокастові, станові інтереси, як правило, вважало незмірно вищим пріоритетом, аніж майбутнє нації та країни [6:10; 14:51–52].

Обрання Виговського гетьманом відбулося за складних і суперечливих обставин, у той час, коли міжнародне і внутрішнє становище України стрімко погіршувалося. Його соціальна політика була по суті продовженням справи Б. Хмельницького, хоча у зовнішньополітичному плані не було вироблено принципових пріоритетів, а опозиція виступала вже проти нього: «Виговський опинився перед складним вибором: або змиритися з поступовим перетворенням України з рівноправного союзника Росії на провінцію імперії, або ж боронити суверенітет України. Гетьман вибрав останнє» [8:7–8]. Враховую-

чи тодішню зовнішньополітичну ситуацію та обравши такий шлях, йому необхідно було переглянути відносини з кримським ханством і Річчю Посполитою. Український уряд на чолі з Виговським не врахував усіх цих чинників.

В інтерпретації І. Нечуй-Левицького по-стать Івана Виговського набуває приреченої трагедійності. Задуми гетьмана були приречені на невдачу через те, що він не зумів віднайти ті важелі, завдяки яким зміг би скерувати націю у правильному напрямку. У зображенні Виговського найбільш виразно виявляється уміння автора показати за гетьманською булавою непростий і тривожний внутрішній світ того, хто її тримає. Головний герой показаний не як політик і державний діяч, а як людина зі своїми власними вадами і цінностями, пристрастями і слабкостями, як людина, котра щиро бажає добра й процвітання своїй країні, і гине, не зумівши реалізувати своє бажання [12:19], оскільки не міг домогтися головного – залучити на свій бік увесь народ [15:107].

Як патріот України Іван Виговський прагнув втілити в життя ідеї Б. Хмельницького – відвернути Україну від темної Московщини, але вихід вбачав не в самостійності:

Визволимо Галичину і волинь, зберемо весь наш український народ до купи, і пристанемо до хисткої Польщі і матимемо силу і снагу вдержати самостійність при слабкій Польщі [9:332].

Письменник відзначає, що така ідея гетьмана була прогресивною, проте неприйнятною для народу, який багато натерпівся від польської шляхти й сподівався «зажити в щасті» під Росією [4:4].

І. Нечуй-Левицький вибудовував образ гетьмана Виговського в трьох основних взаємопов'язаних планах: зовнішньому, внутрішньому та опосередкованому. Перший план – це портретна характеристика персонажа, його поведінка й взаємини з оточенням. Ці чинники характеротворення взаємодіють із засобами психологізації образу, які належать до другого плану, – внутрішні монологи, спогади, роздуми. До опосередкованого плану належать зображально-виражальні характеристики, надані іншими персонажами й самим автором. Знайомлячи читача з головними персонажем, Нечуй-Левицький спочатку подає опис зовнішності, зокрема, вбрання: «Цього дня Виговський довго прибирився та чепури-

вся, надів новісінький синій жупан, накинув поверх його обшитий золотими шнурами червоний кунтуш з вильотами, взувся в червоні сап'янці, надів шапку набакир, скочив на коня і насилу встиг стріннути московських посланців коло ратуші» [7:27; 10:291].

На відміну від соціально-побутових повістей 70–80-х рр. портретна характеристика у романі «Гетьман Іван Виговський» не така широка, але більш конкретно увиразнена, з чітко окресленими індивідуальними особливостями характеру персонажа, а кожна деталь портрета позначена авторським ставленням до героя [7:28]. Так, письменник вимальовує образ Івана Виговського:

Мужній, з широкими плечима, з дужими руками, тонкий та рівний станом Іван Остапович був гарний верхом на коні, неначе він зійшов вкупі з конем з картини якогось великого маляра [10:292] –

відчутна авторська симпатія й неприховане захоплення своїм головним персонажем.

Виразним у романі постає внутрішній план характеротворення, втілений у внутрішніх монологів, спогадах, роздумах. Гетьмана Виговського тривожили думки про підступність і зраду інтересів України з боку московського царя і бояр, які І. Нечуй-Левицький наголосив у розмовах персонажів, зокрема І. Виговського з батьком:

Два роки минуло, як Україна доброхоті присягла московському цареві, а ці московські зателепи вже порядкують та орудують на Україні, неначе вони завоювали наш край, [неначе] тричі побили нас в трьох битвах [9:336].

Цей епізод та подібні висловлювання про «московське ярмо» [9:338] і про те, що Хмельницький допустився помилки, віддавши Україну в підданство Москві, відображають психологічну мотивацію подальшої політичної діяльності Івана Виговського [13:33], коли вже після смерті Б. Хмельницького він став гетьманом (гетьманував з 1957 р по 1959 р.). Письменник розкриває державницьку політику гетьмана Виговського саме у внутрішніх монологах

Не пуцу я тепер на Україну грубих причепливих московських бояр, одірву Україну од Москви і оддам в підданство польському королеві. ... Я поставлю умову для Польщі, щоб Україна стала великим князівством... Щоб забезпечити міцніше незалежність од Польщі... Заведу я тоді на Україні просвічену козацьку шляхту, заве-

ду школи, університети, заведу просвітність, високо піднесеться моя рідна Україна, як високо стоїть Європа [10:392].

І Нечуй-Левицький показав Виговського цілеспрямованою й сильною особистістю, яка за будь-яких обставин не відступить від своїх планів. Він був переконаний у своїй правоті, а тому відкрито виступав проти царської політики в Україні:

І я такий же боярин на Україні, як і ти, а може ще й краший за тебе, бо я державний канцлер [10:366] –

бачимо це у висловлюванні московському чиновнику. Цей обережний політик зображений справжнім патріотом, який намагався відвернути загрозу поглинання України самодержавною Москвою, бажаючи їй просвіти та європейськості, але не зрадником [13:33], як його трактували російські історики (зокрема С. М. Соловйов).

Однак досягнувши вершини влади, Виговський зрадив свої колишні наміри і ще більше віддалився від народних прагнень. Він розумів усю небезпеку об'єднання України з Москвою, тому намагався якнайшвидше повернутися до Польщі. Але в цьому союзі новий гетьман хотів мати передусім користь для себе та розширення влади:

От теперечки я гетьман і великий князь на Русі... [10:486].

Так, з іншого боку, він постає в романі марнославцем і владолобом. Плани Виговського підтримувала і його дружина Олесь, котра теж бажала розкоші й загального поклоніння. Після затвердження у Варшаві Гадяцької угоди справдилися їхні мрії: «Україна пристала до Польщі як Велике князівство Руське, зовсім самостійне в своїх осередкових справах», а Виговський став на короткий час його верховним правителем [3:46].

У романі помітне обурення І. Нечуй-Левицького щодо політики Москви, однак він не підтримував бажання Виговського об'єднатися з Польщею. Так, окремими штрихами, репліками, стислими коментарями автор не ідеалізує головного героя, а, навпаки, вказує на негативні риси характеру, що не додають йому честі. Зокрема сцена невдалої спроби усунути непокірного осавула Ковалевського, що набула розголосу, характеризує Виговського не з шляхетного боку, який задля здійснення своїх планів готовий використати навіть найманих убивць.

Сюжетну основу І. Нечуй-Левицький побудував за принципом контрасту характерів героїв, життєвої та моральної поведінки, психологічно відтворюючи внутрішній світ героїв: український народ – Виговський, Лютай – Виговський. Так, патріотично настроєна демократична сім'я старого козака Лютая контрастує із корисливими устремліннями гетьмана та його родини. Для Лютая сімейне щастя невід'ємне від здобуття незалежності рідним народом. Із гіркотою думає старий козак про Виговського:

...Гетьман постановив в Гадячі угоду з королем: він з декотрими полковниками та недоляшками, православними панями знов запродав Україну Польщі..! Козацька старшина дістала од короля препоганій для України гостинець – шляхетське право. Знов настануть для України старі порядки! Знов прийдеться одбиватись од польської нахаби! Може, знов пани помаленьку повертаються на свої землі, заберуть народ до панщини. Гетьман з козацькою старшиною заведуть нове шляхетство, нових панів замість старих [10:494].

Відповідно до задуму втілення історичної концепції, письменник постійно психологічно обґрунтовує дії головного персонажа і логічно підводить його до краху. Тому особливої ваги набувають епізоди, присвячені виробленню змісту так званих «Гадяцьких пунктів» (підписаних 18 вересня 1658 р.), відповідно до яких Україна (під назвою Велике князівство Руське) отримала досить широку автономію. Загалом ця угода мала зовні дуже привабливе враження, більш виважена і струнка, ніж договір України з Росією 1654 р., виявляє вплив західноєвропейської політичної думки (у цьому заслуга Юрія Немирича) [8:8]. Сам Виговський став не лише гетьманом, а й великим князем князівства Руського. Проте на «Гадяцькі пункти» по-різному відреагували як в польському, так і в українському суспільстві. Будучи ратифікованим сеймом Речі Посполитої, цей договір так і не ввійшов у життя: «Гадяцькі пункти» видалися сенаторам «занадто незалежницькими», хоча їх було підписано «з певною надією не додержати свого слова» [9:435] – бачимо неприхований натяк автора на нову загрозу для України.

Отже, І. Нечуй-Левицький послідовно підводить до підсумку, що трагедія, крах і зрештою загибель Виговського у його прорахунку – не в той час і не за тих обставин мав би

він зреалізувати свою мету. Народ ще пам'ятав про своє тяжке становище під час панування Речі Посполитої, про кровопролитні повстання та війни, які жорстоко придушувалися карателями, і про щедрі обіцянки, і гоніння за православну віру [8:8]. Так, Виговський припустився серйозної помилки, не взявши до уваги сильних антипольських настроїв в українському суспільстві:

Тільки десять років минуло, як народ визволився од польського ярма. Польське лихоліття було ненависне народові й простим козакам. Люди не встигли забути про панщину, про всі неправди й притиски од панів та ксьондзів [9:445].

Не сприймався українським суспільством і військовий союз із Кримським ханством, який Виговський відновив ще раніше. Усе це ще більше посилює соціальні суперечності.

Акцентуючи ідею-пересторогу, І. Нечуй-Левицький відтворює розгортання ще однієї трагічної сторінки в історії України, наголошуючи, що братовбивча війна принесе народові багато лиха, в Україну може прийти велика Руїна. Про це свідчать епізоди кривавих побойщ під Чигирином між прихильниками Виговського і запорожцями на чолі з Сірком: «Брат пішов на брата», багато крові «наточили козаки з своїх таки братів козаків» [9:471]. Так, автор підводить до думки про те, що крах політика призводить до руйнації держави.

У кінці твору виразно бачимо так званий опосередкований план характеротворення, коли письменник однозначно висловив свій погляд на постать Виговського. Він називав його «тонким політиком», «чоловіком великого розуму та європейської просвіти», «оборонцем прав України», ставив нарівні з «Богданом Хмельницьким, Дорошенком, Мазепою» [9:480]. Яскравими є авторські ремарки стосовно неприхильного ставлення Виговського до Москви

за її непросвіченість і постеріг, що Москва не додержить свого слова, однімі привілеї, коли почала ще за живоття Богдана ламати Переяславську умову, піддержувала Польщу на погибель України. Але його польська і шляхетська політика була несвоєчасна й антинародна [9:481].

І. Нечуй-Левицький вважав, що «Гадяцькі пункти» – «це найвищий акт автономії України за усю її козацьку історію», але Виговському не вдалося їх втілити через те, що силою хотів зламати опір народу, а тому й програв.

Те, що плани Виговського не здійснилися, – не провина, а біда його. Тодішнє українське суспільство не підтримало гетьмана через неприйняття суспільного ладу, запровадженого Виговським. Конфедерація також не вирішила б усіх проблем, що призвело б до створення незалежної Української держави. Про це свідчить і той факт, що не зважаючи на пропольську орієнтацію Виговського, його підступно розстріляли поляки за доносами Тетері, що свідчить про найтрагічнішу загибель Виговського як політика, державного діяча і, зрештою, видатної особистості в українській історії, бо зрадили його навіть свої побратими. Та, попри це, впровадження його ідеї було б кроком уперед у порівнянні з Переяславською угодою, тобто «питання про самостійну державу українського народу залишилося б відкритим» [4:5]. Так, І. Нечуй-Левицький відзначає:

його політика була регресивна, не національна, аристократична... і Виговський впав [9:481].

Отже, в інтерпретації письменника постать Івана Виговського набула поряд із людністю певної трагедійної приреченості.

Таким чином, висока мета Виговського – виправлення політичних помилок Хмельницького і розбудова незалежної Української держави – зазнала поразки через те, що він не взяв до уваги ряд обставин: небажання українського народу повертатися до старих порядків Польщі, непримиренним було і засилля Польщею католицизму на території України, розходження класових інтересів, міжусобиці, гонитва за булавою інших лідерів, агресивне втручання Москви в політичне й соціальне життя України. Автор зобразив Івана Виговського позбавленого інтуїтивного хисту лідера, державного діяча без відчуття політичної та соціальної рівноваги, принаймні якими був наділений Богдан Хмельницький. Захоплений втіленням у життя спільного з Юрієм Немиричем політичного проекту, сам того не помітивши, перейшов межу, за якою втратив підтримку власного народу, і залишився без жодного дійового інструмента, за допомогою котрого лише й можлива реалізація глобальних рішень [12:19], в чому власне й полягає його особиста трагедія.

Попри це, письменник зобразив головного героя з неприхованою симпатією й глибоким співчуттям, у динаміці суперечностей, «що відбивають розходження між прагнен-

ням до самовираження, і реалізації потенційної енергії, до бажаного світопорядку з постійною протидією зовнішніх обставин» [7:31]. Така «неординарна особистість випадає із суспільства, виникає конфлікт із оточенням, і, як наслідок душевна драма, в якій розкривається внутрішній світ [7:31]. У думках, почуттях і в усьому житті Виговського віддзеркалюються соціальні протиріччя часу, які впливають на поворот його долі.

Отже, у підсумку відзначимо, що І. Нечуй-Левицький показав неоднозначний позитивний персонаж – історична постать, яка шукала не лише шляхи зміцнення вітчизни, а й своє я. Звернувшись до епохи XVII ст., коли гостро стояли питання про долю України, відродження нації, проблема ви-

бору героєм власної позиції, митець відобразив не «зрадника», а патріота своєї держави, котрий перебував у пошуку, перш за все, самого себе, у співвіднесенні себе із суспільством й із державою в цілому. Відтворюючи життєвий шлях Виговського ланцюгом подій у замкнених часово-просторових межах, автор простежив повороти долі в екстремальних ситуаціях. Основне навантаження у психоаналізі дії та вчинків головного героя несуть авторські відступи, ремарки. І. Нечуй-Левицький показав, що віровідступництво, духовне зубожіння, егоїстичність натури, прагнення величі за будь-яку ціну призводять до «обміління» людської душі, до життєвої та політичної драми.

Література

1. Абрамова І. Г. Національний код героїв прози І. С. Нечуя-Левицького / І. Г. Абрамова // Вісник Запорізького держ. ун-ту. Філологічні науки. — Запоріжжя, 2004. — № 2. — С. 5—10.
2. Абрамова І. Г. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І. С. Нечуя-Левицького 60—80-х років XIX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Г. Абрамова. — Запоріжжя, 2002. — 18 с.
3. Баран Є. Між історією і мораллю / Є. Баран // Усе для школи. Українська література. 10 клас. — Вип. 10. — С. 43—46.
4. Бойко Н. І. Герої та антигерої в історичних романах І. Нечуя-Левицького / Н. І. Бойко // Дивослово. — 2001. — № 1. — С. 2—5.
5. Бойко Н. І. Історична проза І. Нечуя-Левицького / Н. І. Бойко // Дискурс сучасної історичної романістики : поетика жанру : наук. студії. — К. : Київ. ун-т, 2000. — С. 50—54.
6. Жуков О. Б. Романна концепція образу гетьмана Івана Виговського (роман І. С. Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський») / О. Б. Жуков // Діалог душ. — Одеса, 2001. — С. 36—42.
7. Калинчук А. Особливості характеротворення в історичних романах І. С. Нечуя-Левицького / А. Калинчук // Слово і час. — 2000. — № 11. — С. 26—31.
8. Мицик Ю. А. Гетьман Іван Виговський / Ю. А. Мицик // Історія України. — 2009. — № 14 (606). — С. 5—11.
9. Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський / І. С. Нечуй-Левицький. — К., 1991. — 486 с.
10. Нечуй-Левицький І. С. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський : істор. романи / упор., передмова Р. С. Міщука. — К., 1996. — 498 с.
11. Пода О. Ю. Постать українського гетьмана Івана Виговського в оцінці І. С. Нечуя-Левицького / О. Ю. Пода // Вісник Запорізького держ. ун-ту. Філологічні науки. — Запоріжжя, 1998. — № 1. — С. 123—125.
12. Помазан І. О. Побачити в людині людину / І. О. Помазан // Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. Гетьман Іван Виговський. — Х., 2003. — 432 с.
13. Приходько І. Українська ідея у творчості І. Нечуя-Левицького / І. Приходько. — Л. : Каменяр, 1998. — 70 с.
14. Приходько І. Тема України і національної зради у творчості І. Нечуя-Левицького / І. Приходько // Дивослово. — 2002. — № 3. — С. 48—54.
15. Реєнт О. П. Усі гетьмани України. Легенди. Міфи. Біографії / О. П. Реєнт, І. А. Коляда. — Х., 2007. — 412 с.

УДК 821.161.1-32 Куприн.09

Л. А. Скубачевская

Харьковский университет имени В. Н. Каразина

Мотив пустых дач в новеллах А. И. Куприна 1900–1910-х годов

Скубачевська Л. О. Мотив пустих дач у новелах О. І. Купріна 1900–1910-х років. У статті досліджується структурне та семантичне значення в творах О. І. Купріна 1900–1910-х років автоінтертекстуальних міфопоетичних мотивів пустоти, темряви, вічності, таємниці, чудовиська та ін., що репрезентують метафізичний рівень світу письменника. Характеризується їхня роль у створенні підтексту, а також у створенні внутрішньої єдності та системи усєї неореалістичної прози письменника.

Ключові слова: *мотив, метафізика, підтекст, автоінтертекст, неореалізм.*

Скубачевская Л. А. Мотив пустых дач в новеллах А. И. Куприна 1900–1910-х годов. В статье рассматривается структурное и семантическое значение в произведениях А. И. Куприна 1900–1910-х годов автоинтертекстуальных мифопоэтических мотивов пустоты, темноты, вечности, тайны, чудовища и др., репрезентирующих метафизический уровень мира писателя. Характеризуется их роль в создании подтекста, а также в создании внутреннего единства и системы всей неореалистической прозы А. И. Куприна.

Ключевые слова: *мотив, метафизика, подтекст, автоинтертекст, неореализм.*

Skubachevskaia L. A. The motif of empty summer houses in the 1900-1910's novels of Alexander Kuprin. There is structural and semantical significance of the autointertextual mythopoetical motives of the emptiness, darkness, eternity, mystery, monster etc. in the 1900-1910's Kuprin's compositions studied that represent the writer's world metaphysical level. There is also characterized their role in the subtext creation as well as in the internal unity and all unreal prose of Alexander Kuprin system creation.

Key words: *motif, metaphysics, subtext, autointertext, neorealism.*

Дачный сезон скоротечен. Жизнь на даче особая, неповторимая и кратковременная. Хронотопу дачи, в отличие от хронотопа дома, свойственны временность и ограниченность, что, вероятно, и привлекает к нему писателей.

В приморской дачной местности происходят события некоторых новелл А.И. Куприна. Интересно, что писателя привлекают дачи, покинутые дачниками, жизнь на дачах в недачный сезон.

В новелле «**Пустые дачи**» (1904) осенний пейзаж традиционно связан с мотивами *невозвратности прошлого, «осени жизни»:*

Гимназистом я однажды через две недели после летних каникул вернулся на дачу, где провел три месяца. Было все *пустынно, тихо, глухо и грустно* (здесь и далее курсив мой. – Л. С.) <...> «Все, что прошло, – думал я, – все осталось в моей памяти, оно – мое, во мне, я могу его вызвать силой воображения. Но ничто, *ничто не вернется больше!* Ни одна черта!» <...> Здравствуй, моя осень. В моем сердце не осталось даже грусти. Но я благословляю и ветку, и девушку, и море, и холодное небо, и печальные последние георгины... [3:359].

Кроме обязательных «печальных последних» осенних цветов с «меланхолическим запахом» [3:359], в купринском пейзаже фи-

гурируют *беспорядок и мусор*, «который всегда остается от дачников» [3:359]; возникает ощущение *неуютта*, связанное с неожиданно образовавшейся *пустотой*: «Все стало *просторно, голо, неряшливо и неуютно*, точно знакомая комната, из которой вынесли мебель» [3:359]. Непривычно обнаженный, прозрачный мир (*обнаженная черная земля клумб; кусты, сквозь голые ветки которых теперь видно густое небо; редкие деревья, стоящие «как черные печальные призраки»; «странный внезапный момент тишины»* [3:358]) пугает.

Людей мало, они мрачные, «с галстуками на боку», ходят «с *растерянным* взглядом *в одиночку по глухим местам* у моря и в парке» [3:360], а скоро их совсем не будет. Останутся «брошенные голодные собаки»: «*Мне страшно думать о тех лютых ночах, когда они будут дрожать от холода и ужаса, в снегу, под занесенными балконами... Море ревет в эти ночи, и деревья стонут от ветра, и кругом не горит ни одного огня...*» [3:359].

От нагнетения таких мотивов становится понятно, что настоящими «действующими лицами» новеллы «Пустые дачи» являются облака, звезды, море, деревья, которые притаились в ожидании, в предчувствии, вспоминая о прошлой зиме, о снеге, о холоде;

тишина и звуки; буря, волны и ветер. Новелла о том, как «лето сделалось осенью» [3:358]. Люди, наблюдавшие это явление («Мы сидели на самом краю обрыва, над морем» [3:358]), присутствуют в рассказе так же, как и остальные детали пейзажа – реальные и нереальные, существующие в этой таинственной ночи, когда лето делалось осенью. И человек в этом процессе участвует гораздо меньше других: «Потом сразу стало холодно. Поднялся ветер с востока. Мы ушли...» [3:358]. Дальше действовали черная буря, белая косматая пена волн, дрожащие бессильные руки деревьев, грохот, «кто-то в ярости рвал пополам исполинские куски шелка» [3:358]; и еще *таинственный всемогущий кто-то*: «там, на полях, сверх холмов и деревьев, лежит *кто-то* большой, невидимый, всезнающий, жестокий и веселый, – лежит молча, на животе и на локтях, лежит, подперев ладонями густую курчавую бороду. Тихо, с злобной радостью улыбается он чему-то идущему и молчит, и молчит, и лукаво щурит глаза, играющие беззвучными фиолетовыми молниями...» [3:358]. «А когда *мы* (люди. – Л. С.) проснулись, *была осень*» [3:359].

События знаменитой купринской новеллы «Гранатовый браслет» (1910) также происходят в осенние дни на даче. Мне кажется очень тонким замечание К. Г. Паустовского: «У меня нет возможности рассказать обо всех достоинствах «Гранатового браслета», но об одном нельзя не сказать, – о безошибочном вкусе Куприна, включившего рассказ о трагической и единственной любви в обстановку южной приморской осени. Трудно сказать почему, но *блистательный и прощальный ущерб природы, прозрачные дни, безмолвное море, сухие стебли кукурузы, пустота оставленных на зиму дач, травянистый запах последних цветов* – все это сообщает особую горечь и силу повествованию» [5:433].

Современная исследовательница творчества Куприна Е. А. Дьякова указывает на «ощутимый перепад между стилистикой первых сцен и патетикой финала» «Гранатового браслета» [1:612], объясняя это житейско-издательскими реалиями, заставившими Куприна завершить новеллу как можно быстрее (Куприн писал Батюшкову: «Я вывернусь, но – увя! – для этого придется комкать «Браслет» – эту очень милую для меня вещь...» [цит. по: 1:612]). Именно в начальных главках новеллы, «отшлифованных» пи-

сателем, звучит мотив опустевших приморских дач.

В начале новеллы – смена лета осенью; «перед рождением молодого месяца» была страшная непогода, ураган и шторм; погибли люди:

То по целым суткам тяжело лежал над землею и морем густой туман, и тогда огромная сирена на маяке ревела днем и ночью, точно бешеный бык. <...> То задувал с северо-запада, со стороны степи свирепый ураган; от него верхушки деревьев раскачивались, пригибаясь и выпрямляясь, точно волны в бурю, гремели по ночам железные кровли дач, и казалось, будто кто-то бегаёт по ним в подкованных сапогах, вздрагивали оконные рамы, хлопали двери, и дико завывало в печных трубах. Несколько рыбачьих баркасов заблудилось в море, а два и совсем не вернулись: только спустя неделю повыбрасывало трупы рыбаков в разных местах берега [4:227].

В описании поспешного отъезда дачников, брошенных дач и умирающего до весны сада звучат те же мотивы, что и в новелле «Пустые дачи»: «По размякшему шоссе без конца тянулись ломовые дроги, перегруженные всяческими домашними вещами: тюфяками, диванами, сундуками, стульями, умывальниками, самоварами. *Жалко, и грустно, и противно* было глядеть сквозь мутную кисею дождя на этот жалкий скарб, казавшийся таким *изношенным, грязным и нищенским*; на горничных и кухарок, сидевших на верху воза на мокрому брезенте с какими-то утюгами, жестянками и корзинками в руках, на запотевших, обессилевших лошадей, которые то и дело останавливались, дрожа коленями, дымясь и часто нося боками, на сипло ругавшихся дрогалеи, закутанных от дождя в рогожи. Еще *печальнее* было видеть оставленные дачи с их *внезапным простором, пустотой и оголенностью*, с изуродованными клумбами, разбитыми стеклами, брошенными собаками и всяческим дачным сором из окурков, бумажек, черепков, коробочек и аптекарских пузырьков» [4:227–228]; «Клумбы *опустели* и имели *беспорядочный вид*. Доцветали разноцветные махровые гвоздики, а также левкой – наполовину в цветах, а наполовину в тонких зеленых стручьях, пахнувших капустой, розовые кусты еще давали – в третий раз за это лето – бутоны и розы, но уже *измельчавшие, редкие, точно выродившиеся*. Зато пышно цвели своей хо-

лодной, високомерной красотою георгины, пионы и астры, распространяя в чутком воздухе *осенний, травянистый, грустный запах*. Остальные цветы после своей роскошной любви и чрезмерного обильного летнего материнства тихо осыпали на землю бесчисленные семена будущей жизни» [4:229].

Своеобразно в «Гранатовом браслете» завлен и мотив *чудовища* («Но будет и кое-что редкое. Сегодня утром рыбак принес морского петуха. Я сама видела. Прямо какое-то чудовище. Даже *страшно*» [4:234]).

Одно из вершинных произведений Куприна – мифопоэтический цикл о цикличности жизни «Листригоны» (1907–1911) – тоже начинается с описания отъезда дачников. С дачниками связано появление в Балаклаве сора (окурков, клочков писем и газет), суеты (духовой музыки по вечерам, пыли от дамских юбок, жалкого флирта, споров на политические темы), но «два-три хороших дожда – и смыта с улиц последняя память о них», «их точно и не было» [4:279]. Зато есть в Балаклаве исконное население – греки-рыбаки. С греками связаны мотивы *древности, непрерывности жизни* («И все это совершается неторопливо <...> с *вековечной привычной ловкостью и красотой*» [4:479]), *связи времен, взаимопроникновения культур* («большеглазые, длинноносые гречанки, так странно и трогательно похожи на изображение богородицы на старинных византийских иконах» [4:479]). Греки, в отличие от дачников, являются исконным, органическим явлением для Балаклавы, а их время – вечность.

С отъездом гостей и воцарением исконного греческого населения в Балаклаве начинается настоящая жизнь – в «*странной тишине и глубокой черноте*» осенней балаклавской ночи точно угадывается ее необыкновенная *тайна* [4:280]. Мотивы, из которых складывается образ «черного объятия» *ночи и молчания*, наполняют его мифами, и рожают образ чудовища, полного «затаенного чувства ненависти» к человеку [4:280]. Благодаря ассоциативной связи мотива *чудовища* со множеством других мотивов его семантика расширяется: «Оно представляется мне теперь *старым-старым, забытым божеством*, которое в этой *черной тишине грезит* своими *тысячелетними снами*» [4:280].

В рассмотренных произведениях купринская картина мира такова, что человек в ней редуцирован: дачники вместе с мусором смываются дождями, и тогда в темноте

и тишине обнажается тайна вечной жизни, охраняемая хитрым и злобным древним чудовищем. С таким мировосприятием создатель авторского мифа Куприн вполне вписывается в литературный процесс «серебряного века». Многомерность его мира обусловлена высокой степенью автоинтертекста, мифопоэтикой, подтекстом.

С. В. Строкина говорит о существовании индивидуального художественного «мифа о юге» в произведениях Куприна [6]. Рассмотрение автоинтертекстуальных мотивов, связанных с мотивом пустых дач, позволяет представить картину мира писателя по-другому.

Новелла «**Белые ночи**» (1904), написанная тогда же, когда и «Пустые дачи», начинается с противопоставления юга и севера, пышной бархатной южной и акварельной болезненной северной ночи [3:361]. Однако в описании северной столицы звучат те же мотивы, что и в описании южного дачного поселка. Во-первых, так же редуцируется человек: «Полночь. Час ночи. На улице много народа. Но кажется, что все держатся около стен, идут осторожными, уклончивыми шагами, говорят вполголоса» [3:362]. Люди, идущие по широкой длинной улице сторбившись, осторожно, крадучись, не имеют тени, и это кажется герою-рассказчику страшным, потому что все они умрут. «Вот намазанное женское лицо. Беспощадно выступают круглые, грубо почерненные брови, пудра на дряблой коже, рдеющий пунцовый румянец на щеках. Не все ли равно! Ведь и она умрет и утучнит гнилью своего тела равнодушную землю» [3:363]. И он сам, который видит все в этой ночи, который сейчас является ее частью, наполняет звуком своих шагов улицы города, тоже исчезнет.

Во-вторых, так же настойчиво звучат *мотивы опустевшего мира и страшной тайны вечности*. «Жуткая, необычайная греза» овладевает воображением купринского героя при виде «мокрых белесоватых зданий» на безлюдной улице [3:362]. Эта греза – своего рода пророчество, попытка разгадать страшную тайну: «Кто знает, чем кончится длинная история нашей планеты, этой крошечной песчинки, несущейся по таинственным спиральям в какую-то страшную, безвестную и бесконечную пропасть? Несомненно, настанет время, когда *вымрут последние жалкие, истощенные люди*, дрожащие от бессилия и от того, что они уже осмелились заглянуть в безд-

ну. Не все ли равно, отчего они погибнут: от холода, от зноя, от болезней, от безумия, от войны? Но здания переживут их, здания годы которых – столетия. И вот будут проходить дни и ночи, и опять дни и ночи, и опять, и опять... И по ночам будут стоять молча огромные дома, и церкви, и статуи с незрячими, устремленными вперед глазами, и музеи, и театры... И бессонный свет белых ночей будет таинственно ласкать бронзу и камень и будет дробиться в уцелевших стеклах мертвых, слепых окон. И ничьи, ничьи одинокие шаги не разбудят звонкого ночного отзвука <...> И когда на земле никого не останется, опустевшие здания будут загадочно в тишине и полусвете белой ночи глядеть своими мрачными, слепыми глазами» [3:363].

В «Гранатовом браслете» в разговоре Веры и Анны звучит противопоставление моря и леса как юга и севера

...я только думаю, что нам, северянам, никогда не понять прелести моря. Я люблю лес. <...> Разве может он когда-нибудь прискучить? [4:232]).

Но и в произведении, посвященном жизни леса (например, очерк «На глухарей», 1899), обнаруживаем те же самые мифопоэтические мотивы пустоты, мрака, вечности, тайны, чудовища:

Но на небе нет ни одной звезды, и у меня вдруг мелькает мистическая, тревожная мысль: неужели все живущее осуждено погрузиться после смерти в такой же непобедимый, вечный, ужасный мрак?» [1:408].

Купринскому герою чудится в окружающем таинственное, гневное, глубокое и темное, чудовищное.

Независимо от хронотопа в художественном мире Куприна существует управляющая жизнью некая метафизическая, таинственная и грозная, сила (почти персонифицированный Некто), которая проявляется как почти постоянное ощущение героями и автором, погруженных в поток жизни, ее непостижимости и ужаса.

Таким образом, рассмотрение в прозе Куприна автоинтертекстуальных мифопоэтических мотивов представляется продуктивным. Прежде всего, именно они репрезентуют метафизический уровень мира писателя и придают ему глубину. Кроме того, постоянно взаимодействуя между собой, они образуют мотивную структуру многих произведений Куприна и играют важную роль в создании внутреннего единства и системы всей его неореалистической прозы.

Литература

1. Дьякова Е. А. Александр Куприн / Е. А. Дьякова // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2-х кн. / ИМЛИ РАН ; [редкол. : В. А. Келдыш (отв. ред.) и др.]. — М. : Наследие, 2000. — Кн. 1. — С. 584—619.
2. Куприн А. И. Собрание сочинений в девяти томах. Том 2 : Произведения 1896 —1900 / А. И. Куприн ; под общей ред. Н. Н. Акоповой и др. — М. : Худож. лит., 1971. — 511 с.
3. Куприн А. И. Собрание сочинений в девяти томах. Том 3 : Произведения 1900—1905 / А. И. Куприн ; под общей ред. Н. Н. Акоповой и др. — М. : Худож. лит., 1971. — 494 с.
4. Куприн А. И. Собрание сочинений в девяти томах. Том 5 : Произведения 1907—1913 / А. И. Куприн ; под общей ред. Н. Н. Акоповой и др. — М. : Худож. лит., 1972. — 511 с.
5. Паустовский К. Г. Поток жизни (Заметки о прозе Куприна) / К. Г. Паустовский // Куприн А. И. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 11, дополнительный / А. И. Куприн. — М. : Воскресенье, 2007. — С. 417—434.
6. Сорокіна С. В. Південь у прозі О. І. Купріна : міфопоетична організація художнього простору : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Строкіна Світлана Петрівна. — Сімферополь, 2010. — 20 с.

УДК 821.161.2-3 Дніпровський

В. М. Явтушенко, Н. Г. Явтушенко
Харківський національний університет внутрішніх справ
Харківський радіотехнічний технікум
Людина і війна в повісті І. Дніпровського «Фаланга»

Явтушенко В. Н., Явтушенко Н. Г. Людина і війна в повісті І. Дніпровського «Фаланга». Стаття присвячена аналізу повісті І. Дніпровського з точки зору сприйняття головним героєм жахливих подій першої світової війни. Завдяки наявності у повісті елементів натуралістичної та імпресіоністичної поетики автор відобразив воєнні дії як найбільший злочин проти людства. Позиція І. Дніпровського у ставленні до війни багато в чому суголосна з позицією представників літератури «втраченого покоління».

Ключові слова: література «втраченого покоління», смерть, натуралізм, імпресіонізм.

Явтушенко В.Н., Явтушенко Н.Г. Человек и война в повести И. Днипровского «Фаланга». Статья посвящена анализу повести И. Днипровского с точки зрения восприятия главным героем ужасных событий первой мировой войны. Благодаря присутствию в повести элементов натуралистической и импрессионистической поэтики автор изобразил военные события как наибольшее преступление против человечества. Позиция И. Днипровского по отношению к этой войне созвучна с позицией представитель литературы «потерянного поколения».

Ключевые слова: литература «потерянного поколения», смерть, натурализм, импрессионизм.

Yavtushenko V.N.; Yavtushenko N.G. A person and the war in the tale by I. Dniprovskiy "Phalanx". The article is devoted to analysis of the tale by Dniprovskiy from the standpoint of the perception by the main character of the terrible events of the World War I. Due to presence of the elements of naturalistic and impressionistic poetics the author described military events as the greatest crime against mankind. The attitude of Dniprovskiy to this war is conformable to the position of the representative of the "lost generation" literature.

Key words: "lost generation" literature, war, naturalistic and impressionistic poetics.

У своїй повісті «Фаланга» (інша назва «Ацельдама» (1930) І. Дніпровський відобразив події першої світової війни очима її безпосередніх учасників. Як зазначив І. Михайлин, «в українській літературі тут йому немає рівного. Поколінням І. Дніпровського імпералістична війна сприймалася не як самодостатня подія, а як підготовка до революції й громадянської війни. Тому навіть учасники світової війни – М. Хвильовий, М. Куліш – зовсім її обминають, інші ж – П. Панч, Я. Мамонтов – торкаються принагідно у не найкращих творах («Без козиря», «Батальйон мертвих») як важливого каталізатора в нарощуванні революційних настроїв. І. Дніпровський був першим серед українських письменників, хто збагнув величезну значимість тієї жахливої події, її самодостатню цінність»[4:14].

Уже в 1932 році українська критика помітила спорідненість повісті І. Дніпровського з літературою «втраченого покоління», але сприймала цей факт з негативним відтінком. Так, О. Гренер писав: «Ацельдама» (друга назва повісті «Фаланга» – В. Я., Н. Я.) – це лише жах і муки війни і цим щонайменше зворушливо єднає радянського письменника

з Ремарком та іншими буржуазними пацифістами» [1:113].

Пізніші дослідники поставились до повісті прихильніше. Так, В. Лесин та О. Романець писали з цього приводу: «Письменник з великою викривальною силою показав жахи війни, безглузде винищення людей...» [3:7]. Інший автор – М. Рослик дотримувався приблизно такої ж думки, коли відзначив, що «письменник з великою силою викриває і засуджує війну 1914–1918 рр., показує зростання революційної свідомості солдатської маси» [5:93]. Про спорідненість у поглядах на війну Е. М. Ремарком та І. Дніпровським писала Л. Скорина [6:47–54].

До більш детального аналізу повісті з точки зору сприйняття головним героєм жахливих реалій війни, літературознавці не вдавались, що й зумовило актуальність нашої статті.

Оповідь у творі «Фаланга» ведеться «з точки зору» головного героя повісті – Григорія Люшні, українця, колишнього коваля, а нині рядового російської армії на російсько-німецькому фронті. Війна сприймається героєм як щось надто жахливе, вороже, безглуздо жорстоке, викликає відразу й несприйняття. Війна в житті Люшні стає зламним

моментом, дійсність для нього постає розколотою на дві частини – до окопів і після того, як він опинився в них:

Власне, ціле життя його розірвалося на дві половини – до окопів – і самі окопи, причому все перше одійшло в таку далечинь, що сам не йняв віри; чи дійсно колись ходив по землі, мав свою хату, жінку, дочку і двох матерів – «рідну й двоюрідну?» Женою тут звали рушницю, а кузню його – гупання двох молотів замінила тисяча жузень [2:6. – Підкреслення І. Дніпровського. – В. Я., Н. Я.].

Попереднє життя відкарбувало в свідомості головного героя приємні асоціації, пов'язані з задоволенням від мирної праці, від кохання до дружини, батьківських почуттів. Спогад про дружину з донькою як найсвітліший образ постійно живе в свідомості героя й виникає перед його внутрішнім зором унаслідок незначного зовнішнього поштовху. Річка *Сан*, яку переїздить Григорій зі своїм полком, асоціюється в його свідомості з дружиною Оксаною й донькою *Оксанкою*:

І вп'явшись у степ, де хитрувала в очеретах синьоока річка, почав думати коваль про славу австрійську фортецю, потім про *Сан*, що асоціював йому *Оксану*, а через кілька секунд, заколисаний поїздом, включився в одне, останнє видіння – в *Оксану* з *Оксанкою* [2:9].

Незначний поштовх, викликаний алітераційною співзвучністю назви річки *Сан* з іменами дружини й доньки збуджує в свідомості героя їхні образи. Вони є ключовими у творі, різко контрастуючи з жахіттям воєнних дій.

Хронотоп війни в повісті будується за принципом віддалення героя від мирного життя й наближення його передової як до неминучої смерті. Причому смерть ніби наближається з величезною швидкістю – зі швидкістю потяга, яким героя везуть на передову. Цей шлях автор насичує промовистими деталями. Люшня починає відчувати наближення смерті з кожним кілометром. Навіть ранець санітара сприймається ним не просто як трофейний, а «з убитого німця» [2:7]. Виділене місце взяте автором у лапки, тобто подане як внутрішнє мовлення героя. Смертельний сум і безвихідь опановують настрої вояка, думка про неминучу смерть захоплює його свідомість. На запитання Люшни про місцезнаходження їхнього потягу, йому відповідають:

Не всеодно, де тебе вб'ють [2:7].

Уже перші наслідки повітряної атаки постають в уяві головного героя як лиховісне знамення. Люшни здається, що страждають не лише люди, але й техніка:

З інваліда-теплушки прибіг на узлісся фельдфебель [2:15. – Курсив наш. – В. Я., Н. Я.].

Після першого ж нападу ворога відбиток смерті спостерігає він на обличчях товаришів:

Лише наостанку, як завжди, причвалала «пара гнідих» – Папакіца й Маруся, – обидва як вириті шойно на цвинтарі [2:15].

Смерть починає скошувати бійців ще на підході до позицій:

Гуде, куманьки, гуде, – прогудів пароплавом Міхеїч. Аж ось вона смерть видима іде... Ще його борода не впала на груди, як його пророцтво збулося. Почались соняшні удари [2:17].

Рота Люшни зазнає перших втрат, ще не дійшовши до передової, що також підсилює настрої передчуття неминучої трагедії.

Змальовуючи нагнітання трагічних деталей, які фіксуються свідомістю Люшни, І. Дніпровський показує, що бій неминуче асоціюється в героя зі смертю. Коваль починає чекати на неї вже під час першої атаки:

І він знав, що вони звалять його, він був уже готовий упасти [2:24. – Виділено І. Дніпровським. – В. Я., Н. Я.].

Образ ворога постає в його уяві як якийсь страхітливе видіння:

Саме слово *атака* обернулося в образ-почвару. Вона зрослася з його життям, оплела йому мозок, разом просипалась, лягала разом, кидалась здогами в сні крізь піт і кошмари [2:26].

Найжахливішим же для героя є штикова атака. Щоб змалювати усю відразу до неї з боку фізично могутнього, але мирного за вдачею коваля, автор змальовує її з натуралістичними подробицями:

Але в цім почварнім видінні було одне, найстрашніше – штикова атака. Той самий момент, коли німецькі ножі й пили виростуть проти його «тригранного». Коли він, Люшня, кине вперед свій багнет, а той застряне в німця в грудях, а друга пила на всьому бігу проколе йому живіт і порве йому кишки... [2:28].

Фронт, атака й смерть ототожнюються в уяві головного героя. Він з усе більшою силою починає відчувати неминучість смерті:

...все тіло Люшні норовилось, а вона наближалась, сама стрибками й повзком посувалася на зустріч. Неминуча. Кошлато-причайна... [2:29. – Виділено І. Дніпровським. – В. Я., Н. Я.].

Момент ототожнення героєм атаки з неминучою смертю змінює хронотоп твору. Якщо до цього герой бачив можливість врятуватися, замикаючись у статистиці, а відчував наближення смерті лише коли біг в атаку, то тепер смерть ніби сама починає відшукувати його.

Найбільш натуралістично автор змальовує наслідки атаки:

Машина війни, розтрощивши в своєму внутрі три свіжі полки, припинила свої жорна і тепер зворотним шляхом викидала неперетравлене м'ясо [2:31].

І майже одразу автор подає картину жахливих каліцтв, яка впадає в око Люшні:

Ранені в пальці несли їх, як грона калини. Ранені в п'ясті, в лікті чи в м'язи несли одну руку в другій, притискаючи рани до серця.

Ранені в обидві руки бігли прямо, мотляючи, наче підбитими крилами (...)

Ранені в обидві ноги повзли животом і руками (...)

Навіть люди-обрубки робили спроби до руху. Але вони не мали точки опори, підймаючи козирки і чуби і чіпляли за ноги передніх тоску, розпач, покору [2:32].

Атмосфера смерті стає всюдисущою. Автор показує це за допомогою картини атаки:

Табун здіблених хтивістю огирів заклацав зубами. Другий. Третій, четвертий демони злоби прошуміли холодом крил, упали на землю і розскачили в різних місцях криком чорного смороду і полум'я [2:75].

Такий універсальний, багатозначний за своєю змістовою сутністю образ покликаний увиразнити жахливу картину атаки. Поруч з імпресіоністичними й натуралістичними деталями символічний образ надає епізодів певного фантастичного звучання, запліднює свідомість читача містичним жахом.

Пройнятий почуттям неминучої смерті Люшня вже приготувався до поранення:

Куди його ранило? Куля це буде? Граната? Мортира? Уламок? І він прикладав

кожну уразу до себе, тупо й жально дивився на удавану рану [2:74].

Так письменник відображає містичну неминучість загибелі, якою проймається головний герой.

Для показу того, що насувається смерть усьому живому, автор вводить опис позицій російської армії:

Окопи не рятували. Окопи тільки держали на місці, душили, стискали, випинали сховану в них самопінну матерію. За кожною стіною чатували струси, обвали, завали. Не було і жодного бруствера, де не була б в гостях смерть [2:89].

Засобом створення панорамності виступають і окремі символічні деталі, які ошадливо використовує письменник серед імпресіоністичної стильової домінанти. Пил від вибуху й кіптяви настільки насичує повітря, що коли пішов дощ, то він здався воякам кривавим:

– кривавий дощ!.. Кривавий дощ!.. – Маймай обернув назад своє іконописне лице і трусив перед очима Люшні чашозігнутими пальцями. В брудних долонях його скакали глиняно-рижі краплини [2:93].

Образ кривавого дощу забарвлює всі події в лиховісний колір, пророкує трагічний фінал.

І він, цей фінал, не забарився. Тоді, коли Люшня прийшов до усвідомлення необхідності у будь-який спосіб врятуватися від війни, хоча б для цього довелося здатися у полон, його розчавило танком. Смерть головного героя подана засобами імпресіоністичної поетики, яка в дивовижний спосіб підсвічується й символічними контамінаціями:

Чорна гора з'їхала прямо на горб, хитнулася набік, щось хруснуло так, як волоський горіх – і Люшня заметався за колесом [2:99].

Машина війни, яку символізує ворожий танк, розчавила героя фізично, перед цим, фактично, знищивши його морально.

Так знаходить своє вивершення трагічна концепція війни І. Дніпровського. Письменник поставив свого героя у ситуацію нерозв'язного конфлікту, виключна напруга в якому створена обставинами небаченої до того часу за масштабами й технічними засобами знищення людини світової війни. Автор навмисне обирає за свого героя не філософствующого інтелігента, що вихований на гуманістичних ідеалах і з самого початку розуміє

сутність подій, а типового українського дядька, який самими обставинами спонуканий до прозріння. Його власна трагічна помилка й провина полягала хіба що в тому, що це прозріння відбулося запізно, коли втілити в життя його нове світосприйняття вже не ли-

шалось можливості. Таким чином, глибинний обставинний трагічний конфлікт включає у себе елементи внутрішньо-психологічної боротьби, пошуку героєм нової, більш активної, спрямованої на захист гуманістичних цінностей позиції.

Література

1. Гренер О. [рецензія] / О. Гренер // Червоний шлях. — 1932. — № 4. — С. 112—114.
2. Дніпровський І. Фаланга // Твори: у 3 т. / Іван Дніпровський І. — Х., 1931. — Т. 3. — С. 5—99.
3. Лесин В. Іван Дніпровський / Лесин В., Романець О. // І. Дніпровський Яблуневий полон. Вибране. — К., 1964. — С. 3—17.
4. Михайлин І. Потреба у Івані Дніпровському / І. Михайлин // Художній світ І. Дніпровського : [зб. статей]. — Херсон, 1995. — С. 3—15.
5. Рослик М. Іван Дніпровський / М. Рослик // Укр. мова та література в школі. — 1965. — № 3. — С. 92—94.
6. Скорина Л. «Ацельдама» І. Дніпровського та «На Західному фронті без змін» Е. М. Ремарка : спроба компаративного дослідження / Скорина Л. // Слово і час. — 2000. — № 6. — С. 47—54.

УДК 82-312.1

Е. В. Сергеева

Таврический национальный университет, г. Симферополь

Производственный роман 1920–30-х годов как роман лагерный («Соть» Л. Леонова)

Сергеева О. В. Виробничий роман 1920—30-х років як роман лагерний («Соть» Л. Леонова). У статті на прикладі роману Л. Леонова «Соть» та інших творів розглянуто зв'язок виробничого роману 20–30-х років з лагерною прозою. Автор вивчає, як відображуються в літературі цього часу результати соціологічних та історичних досліджень про період індустріалізації, і на основі аналізу роману «Соть», збірника «Біломорсько-Балтійський канал» та інших творів радянської літератури робить висновки про те, що витoki лагерного роману, який з'явився як жанр значно пізніше, лежать у творах виробничої прози.

Ключові слова: *виробничий роман, примусова праця, ентузіазм, соціалістичне будівництво, радянська проза.*

Сергеева Е. В. Производственный роман 1920–30-х годов как роман лагерный («Соть» Л. Леонова). В статье на примере романа Л. Леонова «Соть» и других произведений рассматривается связь производственного романа 20–30-х годов с лагерной прозой. Автор изучает, как отражаются в литературе этого времени результаты социологических и исторических исследований о периоде индустриализации и на основании анализа романа «Соть», сборника «Беломорско-Балтийский канал» и других произведений советской литературы делает вывод о том, что истоки появившегося гораздо позже жанра лагерного романа лежат в произведениях производственной прозы.

Ключевые слова: *производственный роман, принудительный труд, энтузиазм, социалистическое строительство, советская проза.*

Sergeeva E. V. Industrial novels in 1920–30-th as camp novels (L. Leonov's «Sot'»). The paper consider connection between manufacturing novels and camp prose by the example of L. Leonov's novel «Sot'» and other work of soviet literature. Author investigates reflection of results of sociological and historical research of industrialization period. With reference to analysis of novel «Sot'», analect «Belomorsko-Baltiyskiy canal» and some other author concludes that sources of arised well after cage prose genre is in the work of industrial prose.

Key words: *industrial novel, forced labor, enthusiasm, socialist construction, Sovjet prose.*

Одним из приоритетных направлений современного гуманитарного знания по праву считается переосмысление советского периода нашей истории.

Появившиеся в последние годы исследования позволяют по-новому взглянуть на те процессы, которые происходили в стране в 1920–30-е годы, когда в процессе индустриализации, в условиях барачно-лагерного быта создавался тип нового человека – строителя-энтузиаста, борца за коммунизм.

Цель статьи – показать, как отражались эти процессы в производственном романе 1920–30-х годов.

Историки и социологи сегодня убедительно доказывают, что энтузиазм 30-х годов был производным многих факторов. Во-первых, он был результатом постоянной пропагандистской обработки населения, особенно молодежи, восприимчивой к внушению.

Во-вторых, энтузиазм, как это следует из работ социолога С. Шинкарчука, был вынужденным: прохладное отношение к работе, малейшие неудачи на производстве, в том числе и по объективным причинам, влекли наказание за вредительство и саботаж, отправку на исправительные работы, где условия жизни были особенно тяжелыми [13].

Сторонний объективный наблюдатель, например, Л. Фейхтвангер, без труда замечал стандартизированность этого всеобщего воодушевления [7:64].

Литература тех лет, в частности, производственный роман, призванный рассказать о достижениях индустриализации, порой межстрок показывал и изнанку советской жизни.

В романе Л. Леонова «Соть» репрессии подстерегают героев на каждом шагу. Вспомним хотя бы историю инженера Ренне, по расчетам которого была построена запань, не удержавшая лес. Несмотря на то, что авария была вызвана не его расчетами, а непредвиденным и неожиданным подъемом уровня воды в реке, в виновности инженера и необходимости изгнать его со стройки убеждены и рабочие, и Увадьев, и сам герой.

Дамоклов меч висит над всеми. Нанимаясь на работу, мужики знают, на что идут: «Мы и прошло лето под Бурагой работали. Нас одонова и судить вместе сбирались!» [10:274]. Старик Фаддей, который хочет, но боится выговориться, выбирает своим слушателем именно иностранца, плохо понимающего по-русски: «У вас в городе, поди, и древо-те камнем пахнет, а в камне сердца нет.

Душа не может в камне жить, нет ей там прислонща. И как мне досталось понять ноне, душа, милый, навсегда уходит из мира, а ейное место заступает разум» [10:278]. Побоявшись, что инженер Бураго услышит его «душевный секрет», Фаддей начинает бодро стучать молотком, «суетливо» доказывая «полную свою благонадежность».

Увадьев в романе призывает: «Ты слушай не стоны, а цифры!.. В наш век надо мыслить крупно: десятками заводов, тысячами гектаров, миллионами людей». Тем более, что их в стране становится все больше, и Увадьев в своих планах учитывает «великолепную рождаемость». Люди для командиров производства перестают быть людьми, становясь «человеческой глиной», которую можно и даже нужно «дробить и мять» [10:195]. И в роли творца на этот раз выступает не Бог, а коммунист. Протivoестественность такого акта творения подчеркивается и тем, что при первом знакомстве монах Вассиан принимает Увадьева за беса.

Признаков inferнального на стройке немало: это и «серный дымок», выющийся над башнями будущего комбината, и комсомолец, порубивший иконы на дрова, и «одержимый убогим демоном» Василий Красильников, и рабочие, которых Увадьев и крестьяне называют «чертями», и чудовищеземлечерпалка, которая «выжирает вековое лоно реки».

«Соть» была написана после посещения Леоновым строительства целлюлозно-бумажного комбината на Сясьстрое и в Балахне в 1926–1927 годах. Писатель, конечно же, не мог не заметить, что бывшие крестьяне пригнаны на строительство безработицей и голодом («Пришлым Соть сулила прежде всего работу и хлеб» [10:272]).

Через три года после окончания строительства, в 1931 году, в тех местах будет создан Балахнинский исправительно-трудовой лагерь, вошедший в систему ГУЛАГа, заключенные которого выполняли общегражданские, в том числе и строительные работы. Однако то, что строительство Балахнинского ЦБК происходило с помощью вольнонаемных рабочих, не меняет сути: на стройку их также привела нужда, голод, безработица, которая разразилась в России в 1927–1928 годах, однако бывшие крестьяне не в состоянии были обеспечить должное качество работ.

В монографии Е. А. Супруна и Б. Г. Суrowова «Полвека в трудовом строю», посвя-

щенной истории строительства Балахнинского целлюлозно-картонного комбината и опубликованной в 1979 году, много внимания уделялось энтузиазму рабочих, их готовности работать по 10–12 часов в день. «Под руководством партячейки на Картонстрое развернулось соревнование за ударный труд и ускорение темпов строительства, которое захватило большинство строителей... Активная деятельность коммунистов способствовала досрочному завершению строительства основных объектов фабрики», – писали авторы [12]. Но даже советские исследователи не могли скрыть того факта, что после пробного пуска «в работе оборудования обнаружилось много неполадок», исправление которых потребовало нескольких месяцев, но и после этого на комбинате было еще около десятка неудачных пусков.

Основой индустриализации был прежде всего принудительный труд неквалифицированных рабочих. В «Соти» отражен и этот момент: один из строителей прикручивает клапан на котле – тот «фырчит очень», и тем самым чуть не взрывает стройку.

В картинах Сотьстроа много признаков и лагерного труда. Описанная в романе тяжелая, бесплатная работа, отношение строителей к начальнику, как к хозяину, отсутствие доверия и подозрительная настороженность в коллективе, «бараки полутюремного стиля», в которых живут герои, – все это позволяет увидеть в производственном романе роман лагерный.

Сегодня уже ни для кого не секрет, что основным и постоянно пополнявшимся источником рабочей силы для совершения многих строек социализма были исправительно-трудовые лагеря. Трудовое воспитание выступало способом «производства» новых людей – перековки, формовки, закалки и выплавки разнообразного «человеческого материала», а система ГУЛАГа давала возможность быстро мобилизовать необходимые объемы рабочей силы. Как утверждает М. Якобсон, в течение двух лет (весна 1928 года – весна 1930 года) количество заключенных в лагерях с 30 000 человек выросло до 300 000, то есть в 10 раз, на 1000 процентов [2:120]. Только благодаря системе лагерей индустриализация страны прошла в кратчайшие сроки, делает вывод исследователь. Лагерный труд был основой всех великих строек социализма, таких как Беломорский канал, Свирьстрой, Туломская

ГЭС (Мурманск), железнодорожная линия Котлас – Ухта и т. д. [14].

Мотив опасности и принуждения обнажается в советских романах, говоря языком Л. Леонова, «на дальних горизонтах» повествования. На первый план скрытые в «Соти» темы выйдут у Леонова в «Пирамиде», в которой, как в одной точке, сойдутся все линии творчества писателя: возведением гигантского монумента Вождя занимаются именно заключенные.

В литературе лагерная тема не сразу стала запретной. Сборник очерков «Беломорско-Балтийский канал» от первой до последней страницы посвящен труду заключенных. И при этом очерки буквально излучают жизнерадостность и энтузиазм, звучат гимном преобразующему труду. В них предстает мнимый мир, не имеющий ничего общего с документальными свидетельствами оставшихся в живых заключенных [5].

В сборнике рассказывается о лагерной стенгазете, агитбригадах, радиопередачах, художественной самодеятельности, ликвидации неграмотности среди уголовников, о примерах восьмикратного перевыполнения нормы вчерашними вредителями [3:453], рассказывается невероятная история об узбеке, который «из патриотических побуждений» в мороз отказывался от теплой одежды, пока из-за простуды не попал в больницу [3:384], приводятся примеры из жизни людей, которые именно в исправительном труде смогли найти свое место в жизни. Словом, Беломорканал предстает едва ли не самым блестящим из героических свершений периода первых пятилеток.

Один из участников писательской делегации, создававшей книгу о Беломорско-Балтийском канале, Николай Погодин, в 1934 году пишет «радостную и легкую» пьесу «Аристократы», показывающую процесс преобразования закоснелых врагов советской власти в лояльных советских граждан.

В то же время, по оценке историков, жертвы при строительстве Беломорканала только в первый только год составили около 50 000 человек. Писатели не могли не догадываться об этом. Жена Вс. Иванова, сопровождавшая мужа в поездке, признавалась позже: «Показывали для меня лично и тогда явные “потемкинские деревни”. Я не могла удержаться и спрашивала и Всеволода, и Михала Михалыча Зощенко: неужели вы не видите, что выступления перед вами “пере-

ковавшихся” уголовников – театральное представление, а коттеджи в палисадниках, с посыпанными чистым песком дорожками, с цветами на клумбах, лишь театральные декорации?» [8].

Но для советских людей правдой становится то, во что они верят или хотят верить. Увадьев в «Соти» так и говорит: «Истина – это то, во что я сейчас верю!» [10:342].

Рисуя картины индустриального расцвета, советские писатели уходили от упоминания о тех, чьими усилиями создавалась экономика социализма. Понадобилось специально исследование, чтобы обнаружить эту связь – мы говорим о монографии Томаса Лахузена «Как жизнь пишет книгу: реальный социализм и социалистический реализм в сталинской России» [1]. Изучая роман В. Ажаева «Далеко от Москвы», удостоенный в 1949 году Сталинской премии, Т. Лахузен заподозрил и доказал, что в образцовом производственном романе о строительстве нефтепровода описан труд заключенных.

В ходе подготовки книги В. Ажаева к печати (этим процессом руководил К. Симонов) некоторые главы были практически полностью переписаны автором, устранены все названия, имена, географические и топографические детали, по которым можно было бы узнать конкретные места, установить реальных людей, и действие оказывается перенесенным в несуществующие пространства.

На первый взгляд, роман Л. Леонова «Соть» – исключение из этого правила, поскольку он пишет о труде вольнонаемных. Однако на самом деле писатель не видит разницы между вольнонаемным и подневольным трудом в Советской России, и позже, в «Пирамиде», он подхватывает именно лагерный мотив. Как уже сказано, перед написанием «Соти» Л. Леонов побывал на строительстве Балахнинского целлюлозно-бумажного комбината, однако нельзя отождествлять это строительство и Сотьстрой, который является собирательным образом всех социалистических строек.

Советские стройки не только у В. Ажаева разворачиваются вблизи вымышленных рек и городов – безадресные Энки и вымышленные места встречаются у В. Каверина, В. Пановой, Б. Ясенского и у того Л. Леонова в «Дороге на Океан». Действие в них не привязано к конкретному месту – строительство новой жизни происходит *вообще*, везде, в любом городе. Это, кстати, превращает мно-

гие советские романы в утопии – во всех значениях этого слова: и как изображение фантазии о счастливой жизни, и как описание места несуществующего *οφ -τοπος* – «не-место», «место, которого нет»). В этом смысле показательно название повести Вс. Иванова – «Путешествие в страну, которой еще нет».

В утопии возможно все – и полное покорение природы, и восторженный каторжный труд, и создание нового человека из «старого материала». С одной стороны, такая утопичность придает повествованию обобщенный характер, но вместе с тем безадресность ведет к уничтожению индивидуальности, полному слиянию с «массами», столь характерному для лагерного быта. С другой же стороны, утопичность представляет собой попытки прикрыть неприглядные стороны действительности, уйти от суровой действительности в вымышленные пространства.

Несмотря на то, что довольно долгое время «Соть» относили к типичным производственным романам, воспевающим созидательный революционный труд, в произведении используется характерный для Леонова маркер, показывающий, что «неладно что-то в датском королевстве», – речь идет об описаниях природы.

«Лось пил воду из ручья. Ручей звонко бежал сквозь тишину. Была насыщена она радостью, как оправдавшаяся надежда» – первые строки романа до появления в нем Увадьева напоены чистотой и свежестью, ожиданием весны, начала новой жизни.

Однако Увадьев не просто строит бумажный комбинат – он воюет: «С того момента, как Увадьев вступил на берег, и был кинут вызов Соти, а вместе с ней и всему старинному обычаю, в русле которого она текла. Он шел, и, кажется, самая земля под ним была ему враждебна» [10:218].

Для Леонова, который очень отличался от множества не только советских писателей, но и – возьмем шире – деятелей культуры именно экологичным мышлением, взаимодействие человека с природой значит очень много. Так, например, по мнению З. Прилепина, роман «Русский лес» единственный в творчестве Леонида Леонова, который полностью соответствует соцреалистическому канону, был написан в расчете на то, чтобы без препятствий со стороны власти как можно быстрее запустить роман в печать и хотя бы так донести до читателей идею: от бездумного чело-

веческого вмешательства природу необходимо защищать [11:386].

В романе «Соть» человек постоянно борется с природой, принося в тишину – «наследие дедов» – «хлибкую брань да железный клекот», «лютую машину», которая «неминуемо пожрет несуетливую прелесть места». Увадьев не видит в этом никакой беды: красота для него, как и душа – просто «чуждакое слово», ему неизвестно, из чего их делают, и непонятно, где продают. Так в повествование вводится мотив сделки с дьяволом, не бросающийся в глаза, однако вполне определенным образом характеризующий деятельность героя.

Нарушение привычного порядка вещей, бесовское принуждение природы, в результате чего спокойная, мудрая река, обезумев, бешено мчалась по трубам, рифмуются с грезой Потемкина о счастливом будущем: «При электрическом свете мужики коллективно едят многокалорийный обед и, благодарно любясь на портрет комбината, слушают радиомызыку» [10:228].

Природа по-своему отвечает человеку на такие мечтания. Сначала – внезапной сушью, затем – нескончаемыми дождями, наводнением, прорывом запани, морозами и, наконец, пльвунном, который неожиданно встает на пути строителей после довольно легко пройденных вглубь первых метров.

Похожий пльвун появляется и в «Пирамиде» – уже не как геологическое, а как социальное явление. В этом романе подобные Увадьеву строители социализма, отмеченные «апокалиптическим багрецом», представляют «исторически-отчаявшееся поколение», которое «взяло на себя грех и подвиг проложить кратчайшую, уже для всех обязательную магистраль напрямик в золотой век» [9:47]. «Изыскательские партии» первых революционеров сравнительно легко прошли первые метры трассы «в толще человечества», однако позже появился «липкий смрадный пльвун» – масса человечины.

Пльвун этот олицетворяет собой те жертвы ГУЛАГа, которые легли в фундамент здания социализма. В «Соти» та же мысль выражена образом раздавленной бревном маленькой девочки, ради счастья которой Увадьев и старается изменить жизнь.

Спротивление природы, ее нежелание подчиниться противоестественным желаниям человека находит отклик в душе Фаддея, который, блаженно глядя на взбунтовавшуюся,

вышедшую из берегов Соть, «любовно» повторяет: «Сила, сила... Сила твоя, сила!» [10:354].

Кроме натужного энтузиазма внимательный читатель увидит в романе «Соть» разрушенную семью Увадьева, его одиночество и роковую бессемейность, умирающего от слабости Потемкина – все, что угодно, только не радость строительства новой жизни. «Соть» рассказывает об унижении природы, об ожесточении и пренебрежении человеком и оставляет ощущение затишья перед бурей: в финале романа река спит подо льдом, а над ней сидит на берегу человек и «колючим, бесстрастным взглядом» смотрит в пространство. И это, как нам кажется, эскиз того образа, который в «Пирамиде» предстанет буддистом из Воронежа.

Он неподвижно, как камень, застыл на скамье, полузанесенный снегом, и видятся ему новые города в «безумных пространствах» – такие же мертвые, как и он сам, как его Сотьстрой. Недаром же мать Увадьева, Варвара, сияет, уезжая с Соти – «молодило ее самое возвращение в жизнь» [10:461]. Эта крепкая, простая, привыкшая к нужде женщина с «просторным сердцем», которая своей природной мощью и стихийным характером «единственная в мире» вгоняет Увадьева в панику, торопится уехать на свободу.

Т. Лахузен открывает модель производственного романа, подчеркивая в нем то, что советская литература предпочитала не афишировать, хотя и не скрывала: предметом ее описания является принудительный, рабский труд. Природа должна покориться планам строительства; человек, не понимающий важности исторического момента, должен покориться человеку, ее понимающему, а человек понимающий должен покориться социальной необходимости.

С. Коган, автор первой истории советской литературы, утверждал: «Революции надолго приходится забывать о цели для средства, изгнать мечты о свободе для того, чтобы не ослаблять дисциплины». М. Геллер позднее так комментировал этот тезис: писатели должны были создать «новый пафос для нового рабства», чтобы было возможно «полюбить кандалы, так, чтобы они казались нежными объятиями матери» [6:35].

Н. Бердяев в статье «Дух и сила» писал: «Есть заметное насилие, имеющее материальное выражение, и есть насилие незаметное. Более всего вызывает возмущение наси-

лие заметное, физическое – людей убивают, пытаются, сажают в тюрьмы, лишают свободы движения, бьют. Но еще большую роль играет насилие незаметное, психическое» [4:100].

Отношение автора «Соти» к насилию формировалось под влиянием философских и литературных традиций Серебряного века. Разрушение основ самой жизни, мудрого порядка, нравственных устоев и веры в Бога – это, по Л. Леонову, и есть то незаметное на-

силие, которое приведет в конце концов к гибели человечества.

Итак, анализ романа Леонида Леонова «Соть» в сравнении с его же «Пирамидой», с одной стороны, и в контексте прозы 20–30-х годов, с другой стороны, позволяет тоньше дифференцировать черты этого жанра, увидеть в нем признаки лагерной прозы, получившей развитие в советской литературе десятилетиями позже.

Литература

1. Lahusen T. How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia / Lahusen T. — New York : Ithaca ; London : Cornell University Press, 1997. — 248 p.
2. Jakobson M. Origins of the gulag: the Soviet prison camp system, 1917—1934 / Jakobson M. — Lexington : University Press of Kentucky, 1993. — 192 p.
3. Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства 1931—1934 гг. [под ред. М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина]. — М., 1998. — 616 с.
4. Бердяев Н. Дух и сила / Бердяев Н. // Вестник русского христианского движения. — Париж — Нью-Йорк — Москва. — № 1 (155). — 1989. — С. 98—109.
5. Бродский Ю. А. Соловки. Двадцать лет Особого Назначения / Ю. А. Бродский. — М. : Издательство «Мир Искусств II», 2008. — 528 с. : ил.
6. Геллер М. Машина и винтики: История формирования советского человека / Геллер М. — М. : Изд-во «Мик», 1994. — 336 с.
7. Грик Н. А. Мотивации труда в советской промышленности в 1930-е годы (к постановке проблемы) / Грик Н.А. // Вестник НГУ. Сер. : История, филология. — 2007. — Т. 6, вып. 1 : История. — С. 62—67.
8. Клейн И. Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время (пер. с нем. М. Шульмана под ред. автора) [Электронный ресурс] // НЛО. — 2005 — № 71 — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/k114.html>.
9. Леонов Л. М. Пирамида : в 2 т. / Леонов Л. М. — М. : Голос, 1994. — . — Т. 2. — 1994. — 191 с.
10. Леонов Л. Соть / Леонов Л. // Избранное. — М. : ОГИЗ, 1947. — С. 181—464.
11. Прилепин З. Леонид Леонов : «Игра его была огромна» / Прилепин З. — М. : Молодая гвардия, 2010. — 596 с.
12. Супрун Е. А., Суоров Б. Г. Полвека в трудовом строю. Из истории Балахнинского целлюлозно-картонного комбината [Электронный ресурс] / Супрун Е. А., Суоров Б. Г. — Горький : Волго-Вятское кн. изд-во, 1979 г. — Режим доступа : <http://www.nn-kredit.ru/kraevedenie/balahna.html>
13. Шинкарчук С. Общественное мнение в Советской России в 30-е годы (по материалам Северо-Запада) / Шинкарчук С. — СПб., 1995. — С. 126—127.
14. Яковлев Б. Концентрационные лагеря СССР [Электронный ресурс] / Яковлев Б., Бурцов А. — Мюнхен : Институт по изучению истории и культуры СССР. — Исследования и материалы. — Сер. 1. — Вып. 23. — 1955 г. — Режим доступа : <http://javot.net/arhiv/8.htm>.

Н. В. Мафтин

*Прикарпатський національний університет імені В. Стефаніка,
м. Івано-Франківськ*

“Вовки” П. Панча: нереалізовані можливості жанру

Мафтин Н. В. „Вовки” П. Панча: нереалізовані можливості жанру. У статті шляхом аналізу твору П. Панча «Вовки» розкрито детермінованість реалізації можливостей новелістичного жанру світоглядною домінантою письменника. З'ясовано роль метафори в організації новелістичного типу художнього мислення.

Ключові слова: новелістичний тип художнього мислення, метафора, жанр, композиція.

Мафтин Н. В. „Волки” П. Панча: нереализованные возможности жанра. В статье на примере анализа произведения П. Панча «Волки» раскрыто детерминированность реализации возможностей жанра новеллы мировоззренческой доминантой писателя. Осмыслено роль метафоры в организации новеллистического типа художественного мышления.

Ключевые слова: новеллистический тип художественного мышления, метафора, жанр, композиция.

Maftyn N. V. „Wolves” by P. Panch: unrealized genre possibilities. Having analysed the work “Wolves” by P. Hanch, the implementation of the genre possibilities by means of the author’s philosophical dominating idea is shown in the article. The role of the metaphor in forming of the narrative type of the artistic mode of thinking has been clarified in the article.

Key words: narrative type, of thinking, metaphor, genre, composition.

Проблема принципів і критеріїв диференціації жанрів на загал є однією з найскладніших у теорії літератури. В основному простежуються два підходи до розмежування епічних жанрів: перший ґрунтується на специфіці рецепції жанру читачами, другий – на існуванні сталих, незалежних від читацького сприйняття властивостях твору (вертикаль “автор – твір”) і змінних (вертикаль “твір – читач”). Невідповідність існуючих дефініцій і реальних, конкретних виявів того чи іншого жанру зауважив ще свого часу О. Веселовський: “Сучасну літературу заповнили не лише романи, але й “повісті”, “оповідання”, “новели”, причому інша новела – ніби роман, тоді як якомусь романові краще було б зватися новелою” [1:20].

Жанри епічної прози розмежовують і за способом пізнання “зовнішньої реальності” (М. Утехін); у підході, запропонованому Г. Поспеловим, акцент зміщується на динамізм розгортання і вирішення конфлікту, окремі літературознавці (зокрема М. Бахтін, Д. Слободник) найважливіший жанровизначальний чинник убачають у співвідношенні часопросторових континуумів оповідача й сюжету. Усі ці міркування нашоухують на думку про існування як жанровизначальних критеріїв не стільки описових чинників, а своєрідного “духу”, певного типу епічного

художнього мислення – романного, повістєвого, новелістичного – так званих “розповідних категорій літератури” (Н. Фрай), що є ширшими й логічно давнішими, ніж звичайні літературні жанри.

Окрім того, дослідження типологічної “спільності” й національної історичної “окремленості” бачиться нам перспективним напрямком сучасного літературознавства. Тому аналіз української прози, що характеризується “новелістичним типом художнього мислення”, саме через типологічні співвідношення між формою і змістом, вивчення цілого комплексу взаємовпливів між властивостями форми й змісту дає можливість у широких масштабах поставити питання як про закономірності формоутворення, так і про національну самотність та індивідуальну неповторність авторських жанрових виявів цієї прози.

Пропонована стаття є частиною дослідження, спрямованого на розкриття шляхом аналізу типології сюжетів, мотивів, своєрідності архітектонічної організації, нарративних структур, співвідношення парадигми традицій і новаторства якраз специфіки новелістичного мислення української прози, її зв’язку з європейською новелістичною традицією та вияскравлення національної самотності.

“Незвичайна подія”, покладена в основу фабули короткого епічного твору, далеко не є жанровизначальною ознакою новели, хоча ми схильні вважати цю “незвичайність” (радіше, почуття, викликані нею, їх “інтенсивність” й “експансивність”) також важливою рисою новелістичного типу художнього мислення. “Подвійний ефект” інтенсивності та експансії, на думку англійського вченого Лейбовіца [7], досягається завдяки багатьом асоціаціям. На визначальній ролі розгортання мовних, етнографічних метафор та паронімізації в трансформованні природного порядку життєвих подій в струнку новелістичну композицію наголошували ще в 20–30-х роках минулого століття представники російської “формальної школи” (зокрема В. Шкловський). Нам бачиться особливо слушною думка про зв’язок жанрових рис новели з метафорою як художнім засобом потужної емоційної сили й гранично ощадним, здатним умістити емоційний заряд, що викличе в читачській рецепції своєрідну ланцюгову реакцію переживань. Відсутність такої метафори позначається і на драматизмі новели, що є однією з її чільних жанрових ознак, і на експресії викладу, стилю.

Спробуємо проілюструвати слушність цієї думки на прикладі повісті П. Панча “Вовки”. Обраний нами твір позначений окремими рисами новелістичного типу художнього мислення: в основу фабули покладено незвичайну й трагічну подію, а сюжет твору постає як розгорнута семантична фігура за рахунок паремізації прислів’я. Окрім того, твір виразно кореспондує з міфом як парадигмою значущих актів людської поведінки, зокрема належить аналізованому нами дискурсові української малої прози, в якій задіяно міфологему ритуального жертвоприношення (завдяки чому досить виразно “перегукується” з новелою Г. Косинки “Політика”).

Уперше повість була надрукована в альманахові “Літературний ярмарок” за 1929 рік (кн. 4, с. 11–68) під назвою “Білий вовк”. Того ж року вона вийшла у Харкові окремою книжкою. В 1936 році Панч переробив повість, змінив назву, зняв порівняння “куркуль” із білими вовками, які “самі себе поїдають”. Твір мав полемічний характер: він був задуманий як відповідь на “Червоноградські портрети” І. Сенченка.

Паремізуючи прислів’я “скільки вовка не годуй, він усе в ліс дивиться”, Панч вводить у сюжетну структуру твору сітку еквівалент-

них перегуків: назва повісті, акцентовані деталі опису зовнішності Волосів, у яких звучить як пряме порівняння з вовками (Улас Волос “ніби вовк із засідки, кинувся в куток”), так і натяк на хижу природу (“волохата постать”), згадка про вовків як персонажів казки, яку розповідає маленькій Олі, майбутній жертві двоногого хижака, мама; постаті невідомих, що стукають Домці у вікно з вимогою відчинити (“на головах здіймалися гостроверхі вовчі шапки”); передача внутрішнього стану Артема, зачиненого Домкою в коморі (“у крик вклав і роздратовання владної людини, і розпач спійманого в тенета звіра” [4:177]). У свою чергу, вони задіяють прихований мотив перевертництва, відомий у міфології та фольклорі. Сюжет, розгорнутий на основі приказкової метафори, відсилає до архетипних пластів культури, міфоруитуального коду людського життя. На це спрацьовує ціле семантичне поле мотивів ножа, блискучої сталі, поруч із акцентуванням біленької голівки дівчинки, порівняння тих, хто не позначений Волосовою “хижістю”, із ягнятами (Архип Молочай, обурений відмовою Волоса віддати за нього Домку, переконує кохану бути рішучішою: “...досить нам уже мекати ягнятами”; сам Волос, згадуючи пізніше зятеві експропрійованого млина, подумки погрожує: “...почекай, хлопче, хоч ти й власть, але ми з тебе зробимо ягничку”; маленька Оля, відчувши, що дід задумав лихе, хлипає – “і це хлипання, схоже на мекання ягняти, що накликає вовків, навернуло тепер до себе і всю увагу Уласа Волоса”). Однак такий надто відвертий і спрimitивований еквівалентний перегук виказує, що твір писався як ідеологічне замовлення: слід було за будь-яку ціну (навіть ціну художності) підтягнути Уласа Волоса до образу куркуля-хижача, звіра, що власноруч забрав життя в маленької онуки. Адже за умов паремії як принципу побудови новелістичного сюжету має відбуватися сюжетне виправдання прислів’я, що, на перший погляд, видається вжитим неадекватно, немотивовано. У творі Петра Панча мотивація вже винесена в експозицію, вона досить примітивна: куркуль – значить, вовк, значить, наділений лише поганими рисами (хороші якості свого персонажа автор намагається не помічати, робить їх затертими, неясними, або ж взагалі “трансформує” в негативні). Ідеологічна доктрина, що тяжіла над письменником, змушувала “підтягувати” під певну концепцію художньо-

образну структуру твору, тому мотив “перевертництва”, що потенційно міг би реалізуватися в чітку новелістичну композицію з інтригою, напругою розвитку дії, вистрелив пустоцвітом розвінчання “класового ворога”. Однак і на сторінках цього твору іноді палімпсестно пробивається, проступає вища правда Тексту. “Але подвір’я, де колись худоба перетирала все на порох, давно вже заросло лободою, і тільки самі здичавілі кішки тепер ховалися там, як у хашах. На місці вікон тепер, не блимаючи, дивилися до вулиці розвернуті дупла і крізь них з пронизливим писком сновигали стрижі; солом’яні дахи, задрані весняними вітрами, світили вже дерев’яними ребрами...” [4:142] – чи не опис це українського села періоду колективізаційного “благодіяння”, а не тільки двору куркуля Уласа Волоса? “Фолкнерівського трагізму”, який свого часу помітив у творі П. Загребельний, автор все ж не сягнув. Адже справжньою трагедією була загибель українського села, масові репресії, голод, про що Панч лише побіжно згадує. І як слухати старому Волосові від малої онуки замість споконвічного в українській душі “Отче наш” “модернізований” варіант молитви: “Посмутилися куркулі...”? Зрештою, високого рівня трагізму можна було досягнути й завдяки розробці архетипного рівня людської свідомості – глибинного, прапервісного гріха, що потворним плазуном вилазить іноді з підсвідомості, так і не вговканий цивілізаційними табу. Однак учинок старого Волоса (Улас убиває Олю, щоб дитина не засвідчила, як його сини – Левко й Артем – замордували Домку) умотивований спрощено, на рівні біологічного примітивізму. Якщо Улас – патологічна особа з відхиленнями у психіці (на вбивство він іде легко: про це свідчить згадка про його дружину-покійницю та про пана Ванду, в котрого Улас купив землю), то місця для реалізації глибини трагізму скоєного в художній структурі твору залишається мало... І “вовки” Панча постають у читацькій рецепції не хижими, сповненої жаскої експресії вовкулаками-перевертнями, а жалюгідними й досить блідо поданими автором примітивними невдахами – сам Волос, побачивши, до яких наслідків призвела його захланність і бажання помститися, каже: “Така моя фортуна”. Сповідь епічний виклад, розкриття “козирної карти” гри сюжетних ліній – інтриги – на самому початку твору, розлогі бесіди персонажів й розмірковування, що інколи нагадують

агітки часів комнезаму, вставний сюжет про випадок у селі Ординці – все спрацьовує проти художності твору: текст не “грає”, не “іскриться”, не “спалахує”, як це властиво новелі. Прикметно, що у повісті Панча відсутні яскраві метафори. А метафора є нервом новели. Натомість автор часто вживає порівняння, іноді – досить збиті, банальні (коли Домка прийшла до батьківського дому вперше за кілька років ворожнечі, “чиста і біла голівка Олі видавалася тут, як ромашка між старим, заржавілим залізом” [4:161]; під Волосовою рукою “голівка хилилась, мов біла жоржина” [4:162]), іноді – невдалі, “глухі”: “кинута дочкою фраза стирчала перед ним, як рогатка перед ведмедем” [4:160]; “рука, мов пожежний багор, простяглась до дитини” [4:162].

Можливості новелістичного вирішення композиції в аналізованому творі проглядають у наявному тут, хоча й не відточеному з новелістичною силою, “вендепункті”: до трагедії призвело все ж таки непорозуміння – інтерпретація подій Олею і випадковість. Улас, знаючи, що його сини пішли до Домки забрати гроші за продану корову (жінка хотіла внести заставу за свого чоловіка, голову комнезаму, заарештованого через анонімне звинувачення в покритті вбивства, організоване її батьком), крадеться до доньчиної оселі. Дорогою бачить, як у сутінках двоє чоловіків “потягнули до річки щось біле”. Олина незв’язна розповідь вперемішку з плачем переконує його, що найгірше – таки трапилося, а ті двоє, що він їх бачив, то його сини, потягнули труп сестри до річки, аби приховати злочин. Отже, вбивць знає тільки Оля. Рятуючи своїх синів, Улас коїть нечуваний гріх: убиває дитину, власну онуку, нехай і продовжувачку не його роду – бо ж “щеплена” бацилою більшовицької ідеології. Він ще не знає, що Артем і Левко, котрих Домка замкнула в коморі, уже висять у зашморгах. Сам надіється непомітно вислизнути з хати. Та якраз нагодилася Домка з міліціонером, в руки якому і втрапив Улас. Коли ж Артема й Левка, що ще билися в конвульсіях, витягли із зашморгів, старий Волос зрозумів лише одне: ні йому, ні синам не уникнути покарання. Однак чи усвідомить Улас всю глибину скоєного ним гріха? Його остання репліка – “така моя фортуна” – дає підстави для сумнівів у художній досконалості й життєвій правдивості цього образу.

Таким чином, пропонований аспект дослідження перспективний для виявлення ти-

пологічних рис художнього мислення в жанрових структурах новелістичного характеру української літератури кінця XIX – 20–30-х років XX століття, вивчення інваріантів їх сюжетопобудови, аналізу “механізму” фор-

мування архітектоніки, рецепції універсально-культурних аспектів, дослідження найзначиміших структурних констант художнього дискурсу української новелістики в її синхронному та діахронному зрізах.

Література

1. Веселовский А. Избранные статьи / А. Веселовский. — Л. : Гослитиздат, 1939. — 572 с.
2. Есин А. Литературное произведение : типологический анализ / А. Б. Есин. — М. : МГОПИ, 1992. — 160 с.
3. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Елеазар Мелетинский. — М. : Издат. фирма „Вост. лит.” РАН, 2000. — 407 с.
4. Панч П. Вовки / Петро Панч // Панч П. Повісті, оповідання, гуморески, казки / Петро Панч. — К. : Наук. думка, 1985. — С. 142—183.
5. Фащенко В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії / В. В. Фащенко. — О. : Б. в., 2005. — 640 с.
6. Шмид В. Проза как поэзия : Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / Вольф Шмид. — СПб. : Инапресс, 1998. — 352 с.
7. Leibowitz J. Narrative Purpose in the Novella / J. Leibowitz // The Hague — Paris, 1974. — 140 s.

УДК 821.161.2 – 3 Любченко. 09

Н. Б. Шураєва

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Структура новели «Ворог» А. Любченка: семантика назви й амбівалентність персонажів

Шураєва Н. Б. Структура новели «Ворог» А. Любченка: семантика назви й амбівалентність персонажів. У статті подано структурно-семантичну інтерпретацію новели «Ворог» А. Любченка з використанням психоаналітичних методик, міфологічного аналізу. З огляду на специфіку структури твору доведено, що бінарність у новелі постає як засадничий принцип організації художнього матеріалу. Простежено амбівалентність персонажів та специфіку розгортання образів через їхню опозиційність на рівні бінарності засад зображення. Також розглянуто символічний підтекст та інформаційне поле образів новели; з'ясовано варіації семантичних смислів заголовка твору; проаналізовано провідні мотиви новели «Ворог» у контексті інших творів письменника.

Ключові слова: *структура, амбівалентність персонажів, заголовок, символіка, колористика, мотив, бінарні опозиції.*

Шураева Н. Б. Структура новеллы «Враг» А. Любченко: семантика названия и амбивалентность персонажей. В статье представлена структурно-семантическая интерпретация новеллы «Враг» А. Любченко с использованием психоаналитических методик, мифологического анализа. Учитывая специфику структуры произведения, доказано, что бинарность в новелле является основным принципом организации художественного материала. Проанализированы амбивалентность персонажей и специфика развёртывания образов через их оппозиционность на уровне бинарности принципов изображения. Также рассмотрены символический подтекст и информационное поле образов новеллы; выяснены вариации семантических смыслов заголовка произведения; раскрыты функции основных мотивов новеллы «Враг» в контексте других произведений писателя.

Ключевые слова: *структура, амбивалентность персонажей, заголовок, символика, колористика, мотив, бинарные оппозиции.*

Shurayeva N.B. The Structure of the short story "Enemy" by A. Lyubchenko: the semantics of the title and the ambivalence of the characters. The article presents the structural-semantic interpretation of the short story "Enemy" by A. Lyubchenko with the use of psychoanalytical methods and the mythological analysis. Taking into account the specific character of the structure of the work, it has been proved that the binarity in the short story is the main principle of the organization of the artistic material. The ambivalence of the characters and the specific character of the opening of the images by means of their opposition on the level of the binarity of the principles of the portrayal have been analyzed. The symbolic subtext and the information field of the images of the short story have also been considered; the variations of semantic meanings of the headings of works have been ascertained; the main motives of the short story "Enemy" in the context of other works of the write have been studied.

Key words: *structure, the ambivalence of the characters, heading, symbolism, coloristics, motive, binary opposition.*

Офіційне радянське літературознавство на багато десятиліть фактично викреслило ім'я А. Любченка з літературного процесу. Так, ще на початку 1930-х рр. творчість митця (як і він сам) стала об'єктом суцільної критики. У цей період спробу дискредитувати А. Любченка як автора художніх творів відображає полеміка, що розгорнулася в 1934 році на сторінках «Літературної газети» між А. Косіоновим [8] та А. Любченком [10], до яких потім долучається третій диспутант – Н. Каганович [5]. Хід цієї дискусії засвідчив небезпеку фізичної розправи для самого митця через обвинувачення в націоналістичних ухилах. Зрозуміло, що письменник переживав надзвичайно складний етап свого життя, адже, як відомо, уже наприкінці 1920-х рр. починається посилення політичних репресій. У письменницьких середовищах настає доба т. зв. викривання класових ворогів [14:7]. Тому, як і багато інших письменників на той час, А. Любченко намагався пристосуватися до обставин, оскільки авторів потрібно було бути обережним у стосунках із комуністичним режимом. У зв'язку з цим у 1930-х рр. виходять друком твори митця, написані в дусі соцреалізму («Танк» (1933), «Хліб» (1933), «Оповідання для малих» (1934), «Дружина» (1936), кіноповість «Тайна» (1936) та ін.). Відповідно й з погляду сьогодення вони не є художньо вартісними. З-поміж творів, датованих 1930-ми рр., новела «Ворог» вирізняється зовсім інакшим вирішенням художніх завдань, передусім – якісно відмінним.

Тож цілком закономірно, що новела «Ворог» (1930 р.), написана автором у складні часи політичних утисків та переслідувань, привертає увагу не тільки тим, що відображає загальні тенденції кінця 1920-х – поч. 1930-х років, але й розкриває складні психологічні колізії епохи, у яку жив і творив письменник. Тим більше, що на сьогодні можна говорити

про творчість А. Любченка 1930-х рр. не стільки як про етап конформізму, скільки як про етап творчої еволюції письменника. Надто – якщо взяти до уваги ті трансформації системи поглядів, що відбулися з моменту виходу його першої збірки «Буремна путь» (1925 р.). Власне кажучи, знакові твори цього періоду творчості А. Любченка («Кров», «Ворог», «Хліб», «Кострига») засвідчують відхід автора від захоплення революційною романтикою та перехід до доволі критичного осмислення наслідків історичних змін – зокрема, функціонування радянської системи. Проте водночас, з огляду на художню специфіку смислової структури творів, треба сказати, що критицизм А. Любченка мав виключно алюзійний характер.

При цьому варто зауважити, що А. Любченко – письменник, котрий перебував у постійному пошуку нових засобів художнього самовираження, навіть більше – мав схильність до езотеричності мислення. І тим прикметніше, що новела «Ворог» є максимальною алегоричним, асоціативним (і навіть химерним) твором, а відтак – і семантично поліфонічним. Тому метою цієї статті є з'ясування авторської концепції новели та розкодування прихованих змістів новели «Ворог» А. Любченка.

До того ж слід відзначити, що 1930-ті рр. в історії України є роками масової колективізації й розкуркулення [11]. Як уже доведено, це були дії радянської влади, спрямовані на нищення селянства та українського народу загалом [11]. У новелі «Ворог» А. Любченка йдеться насамперед про наслідки примусового розкуркулення. Тож у цьому сенсі даний твір, попри алегоричність мови письменника, буквально вражає читача своєю відвертістю, перш за все, у відтворенні психологічного стану українського селянина-господарника.

Окрім актуальності проблематики – розкуркулення селянства в Україні напередодні

Голодомору 1932–33 рр. – новела «Ворог» засвідчує й майстерність А. Любченка у творенні художньої форми та авторське обдарування у розкритті образів. Зрештою, вона є однією з найкращих у творчому доробку митця. Дане твердження переконливо доводять і доволі високі оцінки художньої вартості новели «Ворог» А. Любченка як діаспорних дослідників (Ю. Гаморак [2], Ю. Клиновий [7]), так і вітчизняних (І. Михайлин [12], Л. Пізнюк [13] та ін.).

Більшість із цих розвідок скерована загалом на відтворення авторської моделі художнього світу чи то в контексті «тваринної» тематики (Ю. Гаморак, Ю. Клиновий), чи то в контексті еволюції художнього мислення письменника (І. Михайлин, Л. Пізнюк). Тому на часі – розширити інтерпретаційне поле щодо новели «Ворог» А. Любченка шляхом аналізу структурно-семантичних особливостей даного твору.

З погляду на особливості структурної організації твору, новелу «Ворог» (1930) А. Любченка варто розглядати в контексті контрастних зіткнень (дня і ночі, світла та тіні, людської слабкості і сили, поразки і перемоги), з урахуванням і реалій доби 20-х–30-х рр. ХХ ст. Головний принцип побудови твору, за допомогою якого автор розкриває протиріччя розщепленої свідомості людини (заможного селянина), – це принцип бінарних протиставлень. Сюжет твору трагічний: персонаж переживає кардинальні зміни власного внутрішнього світу під впливом різноманітних випадкових ситуацій, які викликають співчуття, тривогу й страх, і які досягають кульмінації в катастрофі – загибелі молодого коня з волі свого хазяїна. Неприродність ситуації, що відбулася супроти істинного, справжнього бажання власника, втілена в опозиції «уявне – реальне». Яскравим відображенням першого є наскрізний художній образ штучної, уявної, надуманої істоти середнього роду («чорне, хиже, вертке» [9:398]), а другого – реальна, справжня загроза – ворожа людині держава. З огляду на це новела з такою ж відвертою назвою «Ворог» засвідчує не тільки «реалістичність» письменника, а й дозволяє навіть говорити про антирадянські погляди самого автора на той час.

Головними вимушено опозиційними персонажами новели є Коська (молодий кінь, улюбленець господаря) і його хазяїн. Перший – розгублений, він не розуміє поведінку свого власника (попри те, що має дар над-

природнього слуху), другий – «людина на межі», що «наче ворожий кіннотник, що між двох сил потрапив у пастку» [9:398]. Таке авторське порівняння хазяїна коня, безумовно, віддзеркалює складні передумови й особливості проведення конфіскації майна селян в Україні, що набирало обертів у 1930-х рр. Треба сказати, що масове розкуркулення українського селянства («ліквідації куркульства як класу»), окрім економічних, соціальних і політичних причин, мало ще й гостру психологічну складову – формування у свідомості населення образу «ворога народу» в особі «куркулів» та «підкуркульників» [11].

Та під час бігу-гонитви і господар, і кінь Коська стають єдиним цілим. У цей час хазяїн і кінь перебувають нібито в конкурентному двозначному союзі: господар водночас любить коня й ненавидить («злість – ніжність»), використовує його й захоплюється ним, панує над ним і дає повну свободу. Суперечливий спектр почуттів свідчить про вир емоцій та пристрастей у душі власника коня.

Другорядні опозиційні пари умовно можна виділити такі: «кінь – «воно» та «хазяїн – «воно» (умовний уявний фантастичний алегоричний образ переслідування: «горбате, кострубате, чорне» [9:394]). Абстрактний образ чогось чорного «невеличкого, хижого, верткого» («воно») є представником інфернального світу – темного, потойбічного. Автоматично герой, який бореться з цим «воно», перетворюється на міфологічну істоту. Тому в новелі кінь є представником світлих сил. У міфології – це символ вірності, відданості, швидкості, витривалості. Він – незмінний порадник свого господаря і служить йому до останньої хвилини [1:524]. Художній мікробраз зловісного «горбатого, кострубатого й страшного» [9:394] переслідує як хазяїна, так і коня.

На боці темних, злих сил діє «чорний, чіпкий» [9:395] вітер. Стихія вітру, виступаючи демонічною та руйнівною, є втіленням ворожості. Вітер – це несвідоме, загроза як для коня, так і для його власника. Від шаленства вітру, його вихорів «темної й буряної ночі» [9:399] вони потерпають разом. Недаремно у народній, міфологічній традиції бурхливий вітер – це результат дії диявольських сил, з вітром «літають душі великих грішників; сильний вітер означав чийсь насильницьку смерть» [1:78]. Причому хазяїн коня є господарем хати, садиби, тобто окресленого, закритого простору. «Воно» – це певна демоні-

чна істота, господар «за межами приватного», відкритого простору, де панує ворожий вітер. У тексті твору навіть наявна прозора опозиція у формі двох антитетичних речень, у яких автор наголошує на кожному слові, що відображає графічно:

Кінь ішов
незмінно
вільно
рівно.
А вітер лютував –
невтомно
запінено
хижо [9:396].

Заглибившись у психоаналітичний підтекст, можна стверджувати, що хата (жіноча архетипна символіка) – раціональний простір, ідентичний «своєму», а «за межами хати», де господар «воно» – ірраціональний простір, тобто «чужий». Як бачимо, структура просторового поля твору семантично реалізується в опозиціях «закритості – відкритості» («внутрішнього – зовнішнього»).

Головні сюжетні колізії новели відбуваються в середині зими у темну морозну і надзвичайно вітряну ніч. У домінуванні чорного кольору спостерігаємо навмисне згущення фарб твору: темні постаті на темному тлі. На відміну від новели «Кров» (1929), де темні фігури тварин є помітними на фоні яскравого білого снігу, у новелі «Ворог» (1930) констатується, що снігу вже майже немає в описуваний час, не зважаючи на зимову пору. Авторські пейзажні замальовки є рухомими й динамічними, передають вирування стихійних сил, які, зрозуміло, відтворюють підсвідомі переживання персонажів. Стан душі героїв і навколишньої природи зливаються, а часова опозиція «вчора – сьогодні» поглиблює стан межовості й страху: «Було середим'я. Саме така пора, коли сніг майже розтанув, на шляхах починало протряхати, але з півночі знову війнули морозні вітри, дедалі різкіші, нестримніші. Вчора вони тільки стелились, в'юнилися степами. Сьогодні вже рвучко шмагали по горбах, занурливо юхкали в долині, наскрізь пронизували термітні ліси й цілими бандами з посвистом і зойком вривались до селищ» [9:393]. Описуваний пейзаж яскраво доповнюють уявні темні, майже диявольські істоти – представники того ж інфернального світу, звідки походить і образ «хижого, верткого» «воно»: «Хвилинами здавалося, що вгорі пролітають божевільно-бистрі тисячні зграї кажанів чи якихось неві-

домих свистокрилих птахів» [9:393]. Психологічний пейзаж можна сприймати як алегорію картини радянської дійсності. За допомогою повторів та градацій авторові вдається дві речі, а саме: зафіксувати увагу читача на певних словах, посиливши їх значення та емоційний вплив, і поступовим нагнітанням епітетів підвищити їхню смислову значущість: «Безліч рук, безліч лап, вузлуватих, волохатих, опазурених, похапливо-хижих з розмаху чиркають по землі – чіпляються кігтями за дерева і на льоту нагинають їх, трясуть, куйовдять – чіпляються за дахи, за заслони і на льоту намагаються зірвати, скрутити, розтрити» [9:393–394]. У такий спосіб письменник досягає обраної мети – зображення атмосфери страху. Алегорична картина є такою: суспільство в боротьбі проти людини. Переслідування-гонитва героїв страшною потворою «воно» імітує зловісні, протиприродні дії злочинної влади та одурених нею людей, зокрема методи примусової колективізації. Порушення усталеного ходу історичних подій підкреслює незвичність та незручність конфліктної ситуації героїв. Напрямок руху («у той-таки бік – не до вулиці, до саду» [9:394]) коня і господаря, спрямований назовні, в ірраціональний світ, посилює передчуття трагічної розв'язки.

Внутрішня динаміка переслідування відбувається у формі гри, у якій є і потворні створіння злого світу (подібні до кажанів птахи, «воно»), і добрі (кінь). Відповідно, грайливе забарвлення має і лексика: «гуль-тій-вітер», «шибеник-вітер» [9:396], «шибай-галоп» [9:397]. Окрім того, образ вітру щонайкраще передає атмосферу ворожості в суспільстві, штучний пошук ворогів. Цей образ можна порівняти з образом «чортового, проклятого вітру» в поезії П. Тичини «Вітер з України» з посвятою М. Хвильовому. Обидва образи мають однакове емоційне забарвлення. Подорож-гра є небезпечною для кожного із учасників. Під час змагання-гри відбувається вивільнення прихованої пригніченої психічної енергії обох. Ніч, темрява, буря, шаленство вітру, переслідування зловісними потворами, афектний стан героїв, які не помічають ні конкретних предметів, не фіксують час подорожі, – усе це дозволяє виявити неусвідомлені бажання героїв, їхнє ество. Боротьба з абстрактними представниками темного світу («воно», вітер) імітує боротьбу з політичним устроєм радянської держави, що алюзійно виступає своєю «нечистою

силою». Фактично хазяїн зі своїм вірним супутником стають жертвами ворожих сил («совецької влади»).

До речі, пізніше, у нарисі «Його тасмниця» (1943 р.), той таки мотив подорожі (а точніше, мотив спогаду-подорожі про мандрівку, яку здійснив А. Любченко із М. Хвильовим по містах і селах України весною 1933 року) дозволив письменникові висвітлити проблему масових жертв голодомору в Україні внаслідок примусової колективізації та розкуркулення. На нашу думку, автор вкотре намагався наголосити на тому, що трагедія українського народу 1932–33 рр. – це «явище свідомо організоване» [9:432]. Тому в даному разі об'єктами авторської уваги стали найбільш кричущі й драматичні події тих років – збройний спротив колективізації, пограбування, людожерства, утечі, самогубства через відчай і т.п. Розмірковуючи далі у цьому напрямі, вважаємо, що, використавши саме художній прийом подорожі, автор зумів відтворити атмосферу штучного знищення української нації.

Образ же самого господаря в новелі «Ворог» є непростим. Амбівалентність душевного стану персонажа (роздвоєння, душевний розлам) автор передає через обігрування «світла – тіні» («вкупі з тінню» [9:392]). Світло від ліхтаря та зловісна тінь на стіні відбивають розщеплену свідомість власника. Тінь хазяїна коня виступає імпульсом щодо вияву його психічної несвідомої сутності (негативу), що перебуває у конфліктній ситуації зі свідомим (позитивом). Підсвідоме – темний бік душі героя – передається через порівняння зі страшним, злим, примарним птахом, який весь час лякає коня. Епітети, що їх автор вживає на позначення тіні, оживлює її, робить двійником душі: «крислата, трепетна тінь» [9:392]. Тому Тінь – це хазяїн як «інший», де-факто як інша особистість (друга особистість). Відмінність між ним та «іншим» є відчутною через вияв семантичних опозицій: «ніжність – грубість», «доброта – злість». Але, вважаємо, він є більше «іншим» через неприродну, стресову, афектну ситуацію. Почуття власності перемагає – й господар робить раціональний вибір (ні на чию користь, за принципом «не діставайся ж нікому!»). І в цьому виявляється пасивний спротив (який може дорівнювати за значенням хіба що відмові вступати до колгоспу). Хазяїн не має власного імені, що дозволяє сприймати описувані події як типове загальне явище. Адаже, йдучи з примусу до колгоспу, селянин

свідомо нищив власну худобу, майно, а решта, що потрапляла на колгоспний двір, часто гинула без належного нагляду [3:551].

Відзначимо також, що як у якості проєкції душевного роздвоєння самого А. Любченка слід розглядати подвійні протилежні почуття героя новели (господаря Коня), якот: «любов – ненависть», «ніжність – злість», «радість – сум». Подібні висновки можна зробити й щодо постаті головного персонажа іншої новели письменника 1930-х років – «Кров» – лідера, керманича, одинака. Власне, така особливість – розщепленість свідомості головного героя – є характерною для творчості А. Любченка кінця 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. загалом. Тому цілком умотивовано окреслюється певна обумовленість почуттєвої і світоглядної амбівалентності автора художніх творів та суперечностей доби. Зрештою, уся епоха ХХ ст. позначена граничними ситуаціями, у яких кожен мав робити вибір між чи то «ворогом – патріотом», чи то «своім – чужим» і т.п.

Поглиблює усвідомлення складності душевного вибору людини 30-х рр. ХХ ст. і заголовок твору, що є сильною текстовою позицією і, відповідно, ключем до авторського задуму. По суті, прозора назва новели вже робить неприхованою позицію автора. Семантика яскраво алюзійного заголовка новели «Ворог» акцентує увагу на тому, що радянська держава – ворог невидимий, уявний, але надзвичайно небезпечний і серйозний, зайвий раз концентруючи увагу реципієнта на таких «особливо насичених енергетичних словах» [4:352], як: ворожий, темний, злий, хижий. Тим самим демонізується образ усієї «советської» влади. Діючи вже по-антирадянськи, хазяїн-куркуль у стані афекту вигукує: «Хай багатіє совецька власть!» [9:406]. Якщо в цьому контексті пригадати новелу «Нечистий», написану 1925 року, то можна простежити еволюцію масштабів зображення: від демонізації окремого суспільного класу до набуття таких рис самою державою. Мотив ворожості розв'язується через бінарну опозицію «своє – чуже». З погляду сьогодення можемо витлумачити зображене у творі передусім як оповідь про те, як держава стає ворогом своїм же громадянам («якщо не колгосп, то на виселення» [11]). Прослідковується досить типовий для героїв А. Любченка еволюційний ланцюжковий ряд: відповідну характеру героя стійкість та незламність протистояння, яка переростає у злість, ненависть та

ворожість, хоча й приховану (так званий пасивний опір, спротив), щодо ситуації та режиму (наприклад, ні за яку ціну не підписати заяви про вступ до колгоспу [б: 65]).

Незважаючи на дихотомічність структури образної та просторової організації новели «Ворог» (подвійні опозиції між персонажами, «раціональний – ірраціональний», «зовнішній – внутрішній», «відкритий – закритий простори»), твір має прозору трирівневу структуру, що складається з трьох частин, які в часі умовно можна розподілити на «до, під час, після» нічної подорожі-зникнення хазяїна й коня. Події першої частини відбуваються вдома (на своїй території); події другої – у степу (на чужій ворожій малознайомій персонажам місцевості); події третьої – знову вдома (нібито знову на власній приватній території). Та коли хазяїн повертається на «свою» територію, вона набуває ознак «чужої». Спочатку господарська стайня з надвірним замком та засувом (як захисними перешкодами) є уособленням свого, нажитого власною працею майна. Сад, клуня, городи – це ще елементи власного господарства, які окреслюють «свою» територію. Водночас вони вже виступають проміжними етапами на шляху від свого до чужого простору (дорога від стайні до степу). Степ (рів, яр, гора) – ворожа територія. Дрібніші просторові елементи, такі, як просто щілина в заможницькій стайні (на початку твору) та двері (в кінці першої частини як вихід назовні), символізують отвір, який відмежовує «своє – чуже». Отже, мотив «свій – чужий» звучить протягом усієї оповіді – дороги на шляху між «своїм – чужим» хазяїна-куркуля та його коня, що експліцитно для останнього (коня) виявилася проміжним етапом між життям і смертю. Кінь врятував хазяїна-куркуля від нечистого (держави), а той рятує коня від нечистої, чужої влади. Зокрема, цей мотив є спільним для таких творів автора, як: «Не-

чистий» (1925), «Кров» (1929), «Хліб» (1933), «Кострига» (1933) та ін.

Загалом час новели є послідовним, лише з одним-єдиним екскурсом у минуле, який дещо перериває звичайний перебіг подій – згадка-натяк про події громадянської війни, учасником яких був герой, про втечу від переслідувань «червоних»: «десь там в даліні розбурхана уява ловила уривки незабутніх подій, коли ярилось повстання і коли він так само серед ночі божевільно летів на коні, а позаду невідступно летіли червоні...» [9:397]. Червоне одночасно виступає й синонімом чорного (темного), й символом інфернального світу, долучаючись до ірраціонального простору твору. Бо революція – це завжди хаос, руйнація усталеного світу. До того слід зауважити, що чорне й червоне – слова одного синонімічного ряду.

Отже, структурно новела «Ворог» не є складною, проте має глибокий психоаналітичний підтекст, що дозволяє А. Любченкові передати амбівалентність душевних станів персонажів твору. Відтак, кольорові, звукові, часопросторові, ігрові параметри виступають художніми прийомами поглибленого розкриття психології дійових осіб, зокрема відчуття «людини на межі» (приречена людина та її дії). У з'ясуванні змісту алюзійного заголовка елементи психоаналітичного дискурсу також є смисловим центром, необхідним для розкриття алегоризму та психологізму новели.

Тож можемо підсумувати, що, оперуючи категоріями структури, заголовка, мотиву, бінарних опозицій, ми запропонували власну інтерпретацію новели «Ворог» А. Любченка. Здійснений аналіз дозволяє зробити висновок про розвиток творчості письменника в руслі загальних модерних тенденцій. І насамкінець відзначимо: художня проза А. Любченка в контексті дослідження літературного процесу 20–30-х рр. ХХ ст. варта подальшого студіювання.

Література

1. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. — К. : Либідь, 2002. — 664 с.
2. Гаморак Ю. (Ю. Стефаник). Аркадій Любченко / Ю. Гаморак (Ю. Стефаник) // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : навч. посібник : у 4 кн. / Ю. Гаморак (Ю. Стефаник) / Колект. автор, упоряд. В. Яременко. — 2-ге вид., змін., дооп., доп. — К., 2001. — Кн. 2. — С. 576—580.
3. Д. М. Б. Україна між двома світовими війнами: Українські землі під большевиками // Енциклопедія українознавства: у 3 кн. / [за ред. В. Кубійовича] / Д. М. Б. — К. : Ін-т укр. археографії НАН України, 1995. — Кн. 2. — (репринт. вид. 1949 р.). — С. 543—555.
4. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: [посібник] / Н. В. Зборовська. — К. : Академвидав, 2003. — 392 с. — (Альма-матер).

5. Каганович Н. Тінь Салманасара II Лист до тов. А. Любченка / Н. Каганович // Літ. газ. — 1934. — № 13. — 24 квіт. — С. 2.
6. Качуровський І. Генеральна реконструкція українського села в роки 1929—1933 / Ігор Качуровський // Сучасність. — 2006. — № 1. — С. 54—70.
7. Клиновий Ю. Моїм синам, моїм приятелям: Статті й есеї / Юрій Клиновий. — Едмонтон-Торонто : Об'єднання укр. письм. „Слово” в Канаді, 1981. — 616 с.
8. Косіонов А. „Обеліски Салманасара” / А. Косіонов // Літ. газ. — 1934. — № 10. — 6 квіт. — С. 3.
9. Любченко А. Вибрані твори / Аркадій Любченко ; [вст. ст., упорядкув., прим., реком. л-ра Л. Пізнюк]. — К. : Смолоскип, 1999. — 520 с. — (Серія : „Розстріляне відродження”).
10. Любченко А. „Обеліски Косіонова” / А. Любченко // Літ. газ. — 1934. — № 11 — 12 квіт. — С. 2.
11. Масове розкуркулення українського селянства в 1930-1933 рр. : механізм творення голодомору / Електронний ресурс / <http://www.nbuv.gov.ua>
12. Михайлин І. Скарби слова Аркадія Любченка / Ігор Михайлин // Любченко А. П. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / Ігор Михайлин. — Х., 2005. — С. 3—24.
13. Пізнюк Л. В. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка : від „романтики вітаїзму до соцреалізму” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Пізнюк Леся Володимирівна. — К., 2002. — 16 с.
14. Соловей Д. Голгота України / Дмитро Соловей // Сучасність. — 1994. — № 11 (лист.) — С. 5—12.

УДК 821.111-312.2

О. И. Сердюкова Проблема свободы личности в романе Э. Берджесса «Механический апельсин»

Сердюкова О. І. Проблема свободи особистості в романі Е. Берджеса «Механічний апельсин». Виявлено, що антиутопічні романи Е. Берджеса не тільки продовжили розвиток жанру негативної утопії в ХХ ст., але й стали черговою, творчою віхою в осмисленні проблем можливого майбутнього людства, застереженням від пагубних помилок розвитку.

Ключові слова: роман-антиутопія, сатира, негативна утопія, роман-застереження, науково-фантастичний роман.

Сердюкова О.И. Проблема свободы личности в романе Э. Берджесса «Механический апельсин». Самый знаменитый роман-антиутопия Э. Берджесса «Механический апельсин», не только продолжил развитие жанра негативной утопии в ХХ веке вслед за основателями – Е. Замятиным, О. Хаксли, Д. Оруэллом, но и стал очередной, творческой вехой в осмыслении проблем возможного будущего человечества, предостережением от пагубных ошибок развития.

Ключевые слова: роман-антиутопия, сатира, негативная утопия, роман-предостережение, научно-фантастический роман.

Serdukova O.I. The problem of the individual freedom in E. Burgess's novel «A Clockwork Orange». It is underlined, that E. Burgess's antiutopian novels not only have continued development of a genre of a negative Utopia in the XX-th century, but also steels the next, creative mark in judgement of problems of possible future mankind, caution from fatal errors of development.

Key words: the antiutopia novel, satire, a negative Utopia, the novel-caution, the science-fiction novel.

Жанр антиутопии во второй половине ХХ века переживает свое второе рождение. Основной характеристикой этого периода стало отсутствие единого взгляда в решении уто-

пических проблем, отход от канонов жанра, наличие безмерного множества авторских подходов к видению и художественному воплощению будущего человечества. Одно из

первых мест в числе обсуждаемых проблем стала занимать проблема свободы личности в обществе, всегда волновавшая писателей-антиутопистов, но в шестидесятых годах прошлого столетия приобретающая особое звучание и актуальность на фоне усложнившейся политической обстановки внутри большинства развитых капиталистических стран. Особое место в осмыслении этих проблем занимает роман Э. Берджесса «Механический апельсин».

Целью данной статьи является рассмотрение проблемы свободы личности в романе Э. Берджесса «Механический апельсин».

Роман-антиутопия Э. Берджесса «Механический апельсин» («A Clockwork Orange», 1962) стал одним из наиболее ярких, дискуссионных произведений шестидесятых. Повышенный интерес к произведению был вызван удачной экранизацией романа выдающимся режиссером Стенли Кубриком в 1971 году. Фильм вызвал небывалую дискуссию в обществе и сделал роман самым востребованным чтением молодежи семидесятых-восьмидесятых годов. Следует отметить, что книга и сама по себе представляет интересный образец антиутопии второй половины XX века и использования искусственного языка, в данном случае русифицированного арго.

Небывалый рост насилия и молодежной преступности в Англии близкого будущего, а также попытки искоренить зло посредством «модификации поведения» (с помощью наркотика, вызывающего чисто физиологическое внутреннее подавление агрессии и сексуальности) представляют внешний сюжетный фон романа. Философский пласт книги целиком посвящен обсуждению таких проблем, как пенитенциарная система, ницшеанская «свобода воли», теория «жизненной силы» и питающей ее агрессии как имманентных свойств человеческой личности. Это произведение приобрело особую актуальность на фоне роста активности подростковых банд и распространение применения элементов бихевиористской теории Б. Ф. Скиннера в практике тюрем и других исправительных учреждений, психиатрических клиник и приютов.

Особый эффект воздействия книги на читателей и ее энергетическая насыщенность объясняется еще и тем, что Берджесс написал свой роман сразу после того, как врачи поставили ему диагноз опухоль мозга и заявили, что жить ему осталось около года. Позднее автор в интервью Village Voice говорил: «Эта чертова книга – труд, насквозь пропи-

танный болью... Я пытался избавиться от воспоминаний о своей первой жене, которую во время Второй мировой зверски избили четверо дезертиров американской армии. Она была беременна и ребенка после этого потеряла. После всего, что произошло, она впала в дикую депрессию и даже пыталась покончить жизнь самоубийством» [4:32]. Позже она тихонько спилась и умерла. Как видим, сюжет книги был навеян личной (семейной) трагедией писателя.

Как и в любом художественном произведении, название является важным фактором авторской реализации задуманной идеи. Название «Механический апельсин» (A Clockwork Orange) роман получил от выражения, которое когда-то широко ходило у лондонских кокни – обитателей рабочих слоев Ист-Энда. Кокни старшего поколения о вещах необычных или странных говорят, что они «кривые, как заводной апельсин», то есть это вещи самого что ни на есть причудливого и непонятного толка. Энтони Берджесс семь лет прожил в Малайзии, а на малайском языке слово «orang» значит «человек», а на английском «orange» – «апельсин». Кокни (англ. cockney) – пренебрежительно-насмешливое прозвище уроженца Лондона из средних и низших слоев населения; один из самых известных типов лондонского просторечия, на котором говорят представители низших социальных слоев населения Лондона. Английское слово «кокни» (cockney) произошло от «cock's egg», что означает петушиное яйцо. История названия такова: жители сельской Англии считали, что горожане плохо питаются и едят в основном «петушиные яйца». Имя это приклеилось к лондонцам из низов, особенно к жителям Ист-Энда.

Традиционно для английской антиутопии XX века (вспомним хотя бы «1984» Дж. Оруэлла) сюжет «Механического апельсина» разворачивается в Лондоне будущего, а языком романа есть так называемая «надцат» – смесь цыганского говора, русского, английского и американского сленга, изредка пересыпанная фрагментами сатирической прозы в духе «Бостонцев» Г. Джеймса. Примечательно, что сюжет романа был навеян поездкой автора в СССР (1961), где во время пребывания в Ленинграде писатель познакомился с жизнью так называемых «стиляг», ставших прототипами его героев.

Роман Берджесса «Механический апельсин» ставит ряд проблем не только злобо-

дневного характера, но и касается общечеловеческих проблем, актуальных в любые времена. Главный герой произведения Алекс является несовершеннолетним преступником, который насилует и убивает людей. В конце концов, его арестовывают и бросают в тюрьму, где он соглашается на своеобразное «промывание мозгов», которое должно изменить его жестокий характер и склонность к агрессии. Психиатрический эксперимент приводит к неожиданным результатам: Алекс выходит из тюрьмы безвольным, жалким существом, неприспособленным для нормальной жизни в обществе. Автор предлагает задуматься над альтернативой: сохранение свободы воли (даже если ею могут воспользоваться преступники) или преобразование общественно опасных людей в «добрых» граждан, которые, тем не менее, такой свободы не имеют. Знаменательно, что оригинальное (лондонское) издание книги завершается финальным разделом, в котором Алекс с оптимизмом смотрит в добропорядочное будущее. Вместе с тем американская версия романа имеет печальную концовку – Алекс, в конце концов, возвращается к своему естественному, злобному началу.

Роман заставляет задуматься над тем, как далеко может пойти общество (ради всеобщего спокойствия и благоденствия) подавляя отдельную личность. Намеренно-провокационно автор делает такую личность моральным уродом, но при этом акцентирует внимание, что даже такая личность не достойна того, что над ней совершает общество.

Анализируя роман Берджесса, приходим к выводу, что мир, созданный им, имеет много общего с предшествующей антиутопической традицией. На уровне проблематики чувствуется генетическое родство романа с классической антиутопией первой половины XX века. Если родоначальник жанра Е. Замятин опытно-экспериментальным путем создает общество возможного бесчеловечного будущего (общества реализованной утопии), О. Хаксли обеспокоен проблемой бездуховности в грядущем идеальном мире, Дж. Оруэлл стремится предупредить человечество о смертельной опасности тоталитаризма в ближайшем будущем, то прямой наследник их идей, современный исследователь проблемных зон все еще болеющего человеческого сообщества Э. Берджесс с изяществом подлинного мастера словесного искусства соединяет мотивы, присутствующие в про-

изведениях классиков в новый единый узор литературного ребуса, который решает каждый автор антиутопии – отношения между Личностью и Системой. Автор ставит проблему предельно допустимого вмешательства государства, общества в святая-святых – мозг человека с целью насильственного осчастливливания Личности (вполне утопическая задача). У Е. Замятина роман «Мы» завершался лоботомией главного героя (а затем и всех граждан) с целью предотвращения возможных бунтов, в дивном новом мире О. Хаксли эта проблема решается глобально на уровне всего общества: в процессе выращивания в пробирках человеку химическим путем удаляют тягу к возмущению, мир Дж. Оруэлла тоталитарным прессом выдавливает у человека даже малейший намек на бунт, Э. Берджесс предлагает читателю самому решить проблему возможности/невозможности «гуманного» перевоспитания человека путем лишения его черт индивидуальности. Отсюда традиционный для классической антиутопии конфликт между Личностью и Системой у Берджесса приоритетно ярко выражена моральную окрашенность.

Особого внимания заслуживает сюжетное построение романа, которое задано идейно-тематической направленностью. Причем, сюжет раскрывается не только и не столько как система событий, составляющая содержание действия, а как история возникновения, развития, становления характера и обновленного самосознания главного героя, переданная в конкретных событиях.

Роман состоит из трех частей (схожесть с «1984»). В первой автор вводит нас в страшный мир Алекса: «Перед вами, блин, не что иное, как общество будущего, и ваш скромный повествователь, коротышка Алекс, сейчас расскажет вам, в какой kal он здесь vliarpalsia» [1:5].

Все повествование в романе ведется от первого лица – главного героя Алекса. Его речь обильно пересыпана специфическим сленгом – смесью русских словечек и близких к словарю кокни. С подкупающей простотой он рассказывает нам о своей повседневной жизни, в которой нормальными вещами считаются издевательства над мирными гражданами, изнасилования, избиения, кражи и т.д. Как это обычно случается в бандитских группировках, его же собственные друзья его предают, и он оказывается в тюрьме по обвинению в убийстве.

Вторая часть является логическим следствием предшествующей жизни героя: Алекс попадает в тюрьму. Берджесс показывает невозможность исправить человека тюрьмой, Алекс по-прежнему рад любой возможности показать свою силу и излить на ком-нибудь свое недовольство миром:

Выше огненных созвездий,
Брат, верши жестокий пир,
Всех убей, кто слаб и сир,
Всем по morder – вот возмездье!
В зад пинай voniutshi мир! [1:85]

После того как Алекс отсидел два года, появилась возможность выйти на свободу: амнистию обещают любому, кто согласится провести над собой эксперимент. Алекс, не очень задумываясь над тем, что с ним собираются сделать, соглашается. А эксперимент состоит в следующем: Алексу «промывают» мозги, делая его неспособным не только на насилие, но и на половой акт. Даже музыка Бетховена причиняет ему боль. Подчеркнем, герой добровольно становится участником экспериментальной программы нетрадиционного воздействия на психику с целью перевоспитания правонарушителей, поскольку руководители программы обещают досрочное освобождение для добровольцев.

Третья часть романа посвящена мытарствам Алекса после освобождения из тюрьмы. Он выходит на волю действительно другим человеком – теперь всякое насилие внушает ему на физиологическом уровне чрезвычайно сильное отвращение. Его природа перекроена абсолютно, его новая сущность входит в полное противоречие с его натурой.

Далее автор проводит психологический эксперимент: поочередно Алексу встречаются на пути все его жертвы и отводят на нем душу. Берджесс подчеркивает их жестокость. Возможность надругаться над беззащитным тинейджером не упускают даже те, кто видит его впервые. После неудачной попытки доведения Алекса до самоубийства, у него случа-

ется сотрясение мозга, и после лечения все привитые ему рефлексy пропадают – Алекс снова выходит со своей бандой на улицу. Однако ему уже не хочется жить по-прежнему – он вырос.

Следует отметить, что и книга, и знаменитый фильм Стенли Кубрика с Малькомом Макдауэлом в главной роли шокировали публику, а в Великобритании этот фильм до сих пор запрещен к широкому показу. Больше всего в книге поражает, что в сознании и душе юного Алекса уживаются садизм и насилие с тягой к прекрасному, – он преклоняется перед Бетховеном, называет его любовно «Старый добрый Людвиг Ван». Садизм и эстетизм, поставленные рядом, – ключевое и шокирующее решение книги.

Подводя итоги, можно отметить, что роман стал настоящим откровением и культурным шоком для всех читателей, но он же явился и новой вехой в исследовании проблемы свободы личности, новым штрихом в осмыслении антиутопического конфликта Личности и Общества. Берджесс своим романом провозгласил необходимость большей свободы художника в решении проблем изображения будущего человечества: и в возможности отхода от канона жанра, заложенного Замятиным, Хаксли, Оруэллом, и провокационным характером постановки проблем в произведении, и незавершенностью решаемых вопросов, отходом от однозначных и единственно верных решений, открытостью всего произведения, дискуссионным характером повествования.

Писатель-гуманист Берджесс заставляет по-новому взглянуть на проблему свободы личности, на взаимоотношения личности и социума, на перспективы существования человеческого общества.

Дальнейшие исследования автора связаны с другими антиутопическими романами Берджесса и выявления его вклада в развитие жанра.

Литература

1. Берджесс Э. Заводной апельсин / Э. Берджесс . — С.-Петербург, 2001. — 230 с.
2. Безкоровайний Г. Берджес / Г. Безкоровайний // Зарубіжні письменники : [енциклопедичний довідник] : у 2 т. Т 1 : А—К / [За ред.Н. Михальської Б. Шавурського]. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. — С. 129—131.
3. Муравьев В. Берджесс Э. Наполеоновская симфония / В. Муравьев // Совр. худ. лит. за рубежом. — 1975. — № 3. — С. 12—18.
4. Coale S. Anthony Burgess / S. Coale. — N.Y., 2001. — 340 p.

УДК 821.161

Л. Г. Стороженко

Національний університет „Києво-Могилянська академія”

Художні особливості повістярської спадщини
М. Вінграновського

Стороженко Л. Г. Художні особливості повістярської спадщини М. Вінграновського. У статті розглянуто основні сюжетно-композиційні особливості та головні прийоми творення художніх образів середньої прози М. Вінграновського (на прикладах повістей „Кінь на вечірній зорі”, „Сироманець”, „Первінка”). Окреслено своєрідність новаторських пошуків митця щодо засобів вираження (використання описових порівнянь, метафор, діалогів, монологів, повторів слів тощо).

Ключові слова: *повість, сюжет, композиція, поетичність, художність, стиль.*

Стороженко Л. Г. Художественные особенности повестей М. Винграновского. В статье рассматриваются основные сюжетно-композиционные особенности и приемы создания художественных образов средней прозы М. Винграновского (на примере повестей „Конь на вечерней заре”, „Сироманец”, „Первінка”). Определено своеобразие новаторских поисков писателя касательно способов выражения (использование художественных сравнений, метафор, диалогов, монологів, повторів слов и др.).

Ключевые слова: *повесть, сюжет, композиция, поэтичность, художественность, стиль.*

Storozhenko L. G. Artistic features of narratives M. Vingranovsky. The article examines the main peculiarity of plot and composition as well as basic techniques of character creation in middle prose of M. Vingranovsky (by the example of such stories as „A horse in afterglow”, „Siromanets”, „Pervinka”). The article also outlines the author's original and innovative search of manner of expression (e.g. using descriptive comparisons, metaphors, dialogues, monologues, repeating words, etc).

Keywords: *story, composition, poetry, artistry, style.*

Звернення до теми зумовлено потребою об'єктивного дослідження повістярського набутку М. Вінграновського, розкриття головних прийомів творення художніх образів, з'ясування своєрідності новаторських пошуків та оригінальності Вінграновського-прозаїка.

В українському письменстві другої половини ХХ століття маємо цікаві зразки епічних творів, що вирізняються не тільки глибиною порушених моральних та філософських проблем, своєрідним жанрово-стильовим вирішенням, а й оригінальними сюжетно-композиційними особливостями. Сучасне уявлення про складність і розмаїтість літературного процесу вище зазначеного періоду було б неповним без усебічного осмислення письменницької спадщини Миколи Вінграновського (1936–2004 рр.).

Відбувшись, як поет, М. Вінграновський розкриває можливості свого таланту в прозі, що стала непересічним явищем української літератури. Епічний доробок митця, що є оригінальним і самобутнім явищем, максимально відповідає ідейно-естетичним, жанрово-стильовим та сюжетно-композиційним концептам української літератури другої половини ХХ ст.

Однак прозова спадщина М. Вінграновського і досі не знайшла належного наукового висвітлення. Попри значну увагу літературознавців (Ю. Барабаш, М. Слабошпицький, М. Ільницький, В. Моренець, Т. Салига) до митця, його творчий доробок здебільшого висвітлювався у площині поезії. Критика сприймає Вінграновського насамперед як поета. Прозові твори письменника серйозної уваги дослідників не удостоєні, їх розглядають як щось побічне у його художньому набутку. Побіжно оцінюючи їх, літературознавці розглядають письменницьке надбання митця крізь призму поезії, як „прозу поета”.

Дійсно, особливу увагу привертає спосіб поетичного мислення прозаїка, його манера оповідати, своєрідність кінематографічного сприйняття, що охоплює специфіку діалогів, лаконізм фрази, штриховість, деталь, а також його не завчене, а природне вміння жити в казці, у світі мрій, що органічно перевтілюється у світ реальний.

Микола Вінграновський, знайшовши оригінальну форму оповіді й оригінальні засоби проникнення у внутрішній світ героїв, виразно проводить свою авторську позицію, що виявляється у своєрідному вирішенні конфлікту, у виборі ідеї твору, проблематики, сю-

жетних колізій, образів, стилю, у ставленні до зображуваного світу. Митець шукає нового творчого бачення в кожній ситуації, вилучає з життя найбільш вражаючі факти.

Суттєвими ознаками композиції прози Вінграновського є ясність, чіткість, зрозумілість викладу художнього матеріалу. Такі особливості письма визначив його режисерський досвід. Монтажування кадрів, зорові ефекти, досконалий темпоритм – всі ці кінематографічні якості відчутні у прозі письменника. Дійсно, „коли вдивляєшся в картину, – як пише кінокритик О. Кондратенко, – нерідко бачиш ту манеру світовідтворення на екрані, яка властива і прозі М. Вінграновського, це передовсім вміння проникати в найпотаємніші душевні рухи людини, її світ кількома деталями, фразами, кількома словами змалювати цей світ, однією-двома яскравими, на перший погляд, другорядними рисами відтінити найголовніше, основне” [6:192].

Композиційно твори М. Вінграновського базуються на принципах гармонії, контрасту, монтажу художньо яскравих картин та вдалому доборі емних образних засобів, виразних штрихів. Відкриваючи нові масштаби, підказані філософсько-концептуальним осмисленням складних зв'язків людини зі світом, прозово-поетична концепція особистості М. Вінграновського акумулює визначальні духовні і моральні орієнтири свого народу. Вона створена у час, коли художній процес характеризується ускладненням концепції людини і дійсності; коли наша література збагачується й урізноманітнюється зображальними та виражальними засобами, коли зростає цікавість до історичної минувшини. Психологічно більш поглиблено досліджується внутрішній світ особи; письменник осмислює провідні морально-етичні цінності, ототожнює себе з героєм твору. Для підтвердження зроблених зауваг звернемося до повістей „Кінь на вечірній зорі”, „Сіроманець”, „Первінка”.

У повісті „Кінь на вечірній зорі” особливо зримо відчувається світосприйняття М. Вінграновського. Сам твір – розповідь дорослої, гартованої життям людини. Образ автора – композиційний стрижень згадуваної повісті. Прозаїк осмислює своє далеке дитинство, еднаючи його з майбуттям. У повісті чітко простежується два художніх плани:

– лірична сповідь зрілої людини (схвильовані роздуми про дитячі роки);

– дитинство маленького хлопчика та його однолітків, пізнання світу, злидні воєнного побуту, факти незламності людського духу.

Сповідь дорослого Микити є своєрідним обрамленням, що надає твору масштабності, глобальнішого бачення проблеми духовного становлення особистості, народної пам'яті. Відтворення подій у повісті у двох часових площинах дає змогу Вінграновському розкрити формування духовного світу дітей війни. Саме тому життя, зображене у повісті „Кінь на вечірній зорі”, не прикрашене, а таке, яким бачить його герой – реальне, хоча письменник і не зациклюється на побутових деталях та негараздах, адже пізнання світу забарвлене поезією відкриття, новизною, мрією.

Прозаїк ніби зближує своє авторське і колишнє дитяче „я”, через ґрунтовні узагальнення Микитки-дитини і Микити-дорослого. Вінграновський виявляє зв'язки, що їх еднають, розкривають розуміння дорослими психіки дітей, їх вікових особливостей та почуття відповідальності за духовність наступних поколінь. Повісті митця – віра малолітнього героя в добро; авторська думка про необхідність для дорослих пам'ятати своє дитинство для створення атмосфери повноцінного морального становлення особистості.

Заглиблюючись у психологію головного героя, Вінграновський ніби розкладає його життя і поведінку на ряд самостійних, але психологічно значимих елементів. При зображенні внутрішнього світу, почуттів та емоцій Микитки цілком природним є власне оповіді з прямими виявами душевного стану персонажа. При цьому письменник досягає належної психологічної переконливості, образної виразності художнього малюнка, засвідчує високу майстерність художницького проникнення в людську душу, вміння помітити і розкрити найтонші її порухи.

Повістяр знаходить свіжі і неповторні штрихи, деталі, що в художній белетристиці подібної тематики є унікальним. Кількома фразами, а подекуди кількома словами він відтворює промовисту ситуацію і таким чином фіксує почуття героя, його внутрішню сутність. Ці аспекти є найсуттєвішими для розуміння змістових і стильових пошуків митця.

Персонажі Вінграновського не саморозкриваються з півслова, півдії. Мала форма твору, його жанрова специфіка дає змогу через окремі епізоди розкрити нові духовні параметри героя; показати внутрішню суть:

я лежав на бур'яні, головою на мішечку, на автоматі, а поряд мостила собі гніздо мама. Я закрив очі і не знав, сплю чи ні, може, так і є насправді: по чистій прозорій кризі на ковзанах від мене тікає лисеня, оглядається, сміється... [4:94].

Форма оповіді від першої особи інтимізує виклад, надає повісті щирої схвильованості, що передається читачеві. Не вдаючись до широких портретних описів, значної уваги у розкритті характеру головного героя повісті Вінграновський надає поведінці.

Якраз у прямих зіткненнях підлітків із неправдою і злом найглибше розкривається сутність їх характерів; значна роль у даному випадку належить і відображенню зовнішніх проявів різних емоційних реакцій, жести:

Я вийшов з вокзалу і задерев'янів: людей – море, і всі ці люди, наче самі рідні родичі: обнімаються, цілуються, плачуть, і всі якісь наче помолоділи і навіть світяться... І ось я біжу по шпалах з Голти додому... Біжу й злизую морозиво, і ніяк не можу нализатися. От жаль, що Галі немає... [4:115].

Чуттєво-емоційний стан персонажа у важливий момент його життя показано через його ж таки власне сприйняття, що несе великий смисловий заряд. Кожне слово у митця вивірене, кожна думка доведена до логічного завершення. Це, в свою чергу, збуджує читачку увагу, закликає до співпереживання і роздумів. Саме такий стильовий прийом, відкриваючи широкі можливості економного, насиченого письма, надає оповіді динамічності, що є важливою визначальною рисою поезики прози 1960–1970-х років.

Період життя Микитки – героя повісті „Кінь на вечірній зорі”, викладається способом заміни розтягнутих описів влучними художніми деталями, лаконічною побудовою фрази.

Уміле володіння словом дає змогу повістятю достовірно змалювати дійсність в реалістичних фарбах, проте як щось піднесене, казкове. Ощадний, а то і скупий на слово М. Вінграновський виводить лаконічну ретроспективну оповідь головного героя, яка в поетично-прозовому світлі органічно поєднує реальні факти життя з елементами казковості.

Для Вінграновського головне показати духовне багатство людини. Ця думка і цементує композиційну структуру повісті. Заглиблений у дослідження психологічних мотивів поведінки людей і моделювання душі персо-

нажів, письменник нехтує гостротою сюжетів, проте саме це інтригує читача, заставляє задуматися. Для повістей Вінграновського характерний гумористично-іронічний тон, але гумор незлобливий, промовистий, з підтекстом. Смішне задля смішного письменника не вабить, натомість віддається перевага смішному як засобу, що психологізує ситуацію чи характер у творі. Гумор органічно переплітається з іронією.

Прихована іронія потрібна прозаїку для оцінювання певних фактів буття. Із життєвого виру безпомилково вибираються факти, випадки, сцени, здатні уособлювати дійсність у її типових проявах та найхарактерніших ознаках. Так, герої повісті „Кінь на вечірній зорі” мають іронічні прізвиська – Пуп та Гітлер; вони потрапляють у різні гумористично-іронічні ситуації (навчання у школі, кумедні випадки на річці та ін.).

Вінграновський не претендує на якісь сюжетні відкриття, він звертається до морально важливих думок, розкриваючи та поглиблюючи їх; синхронно рухаючись до вирішення центральної проблеми твору – проблеми духовної краси людини. Кожна ситуація повісті продумана, відшліфована, достовірно змодельована, і, таким чином, створюється своєрідна хроніка життя.

„Кінь на вечірній зорі” відзначається послідовно витриманою стильовою єдністю. Наявність стислої характеристики, багатозначності фрази, красномовної паузи тощо є доказом художньої досконалості прозової спадщини митця. „Не часто в нашій прозі зустрінеш таку витриманість стильової концепції, зрештою, обов'язкову в будь-якому справді художньому творі” – слушно зазначає критик Г. Сивокінь [8]. Ознакою композиційно-стильових особливостей М. Вінграновського є заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, розкриття характеру в процесі руху і змін. Все це зумовлено не спробами письменника поставити певні мистецькі експерименти, а прагненням творити у душі нових віянь. Поетика прози письменника розкривається у двох напрямках. З одного боку, М. Вінграновський продовжує використовувати традиційний сюжет, з іншого – вдається до більш складних форм художньої умовності, зокрема до розкриття характеру через внутрішні душевні процеси.

Звертаючись до відомих проблем, М. Вінграновський виробляє свій глибокий психологічний підхід, збагачуючи українську літера-

туру новими образами, сюжетними та стильовими пошуками, оригінальним вирішенням конфлікту та композиційним задумом. Прозаїк пробує вести розповідь у двох планах – про світ дітей і світ тварин („Сіроманець”).

Моральні колізії і конфлікти емоційно „озвучуються” виразним авторським співпереживанням; гуманістичний пафос посилюється глибокою душевною реакцією головного героя твору – Сашка, який аналізує реальні обставини оточуючої атмосфери, уроки сьогодення. Розширюючи „межі” художнього бачення героя повісті, прозаїк перш за все, ставить перед собою завдання осмислювати сучасність. В. Марко зазначає, що в „кожному конкретному творі на передній план можуть виходити певні складники змісту” [7:17]; у даному разі на передній план виходить зображення дійсності не просто в її проблемно-тематичному вирішенні (взаємозв’язок людини і природи), а і в індивідуально-особистісному, морально-психологічному, що підкріплюється ліричною основою повісті. Ліризм і романтичне піднесення – це атмосфера, в якій живуть і діють герої твору. У повісті опоетизоване все: природа, люди, дійсність.

Блок О. зазначає, що художник – це той, для кого світ прозорий, хто дивиться на життя очима дитини; „той, хто навіть незалежно від себе, за самою природою близький до думок і почувань дитячих” [1:123]. Ці слова цілком відповідають характеристиці творчої особистості М. Вінграновського. Прозаїк справді показує нам світ, побачений очима дитини, адже для неї він завжди розкривається у своїй первинності. Вплітаючи в канву архетипного сюжету твору душевні переживання малолітнього героя та вираження „сутності” Сіроманця, митець активізує увагу читача, готує до вирішення важливої проблеми гармонії людини і природи. Ідейний задум автора підкріплюється його естетичною оцінкою зображуваного.

Виразною ознакою сюжетно-композиційної структури повісті є біографізм. Твір написаний в оповідальній формі. Має рацію М. Слабошпицький, коли пише, що не завжди можна з певністю ототожнити оповідача і автора, проте саме у прозі Вінграновського відстань між ними скорочена до мінімуму, „часто вони зливаються в одне „я” [9:176]. Оповідальне „я” автора увібрало в себе багато сторонніх фактів, подробиць, проте все це конкретні реалії.

Так, поєднання реального світу людини і світу звірів, птахів та рослин допомагає боротися зі злом, з тими, хто є їх руйнівником. Це боротьба проти бездуховності та морального виродження людини.

Етюдні замальовки у повісті позначені фрагментарністю розповіді:

Свиснула синиця. Її порожній осінній свист не сподобався Чепіжному. Посіявся дощ... [3:167].

Такі описи стимулюють слухове та зорове сприймання.

Відомий у критиці вислів “проза поета” точно характеризує Вінграновського, оскільки його творам властива метафоричність, образна лексика. Початок повісті „Сіроманець”:

Уночі прийшла осінь, і вовк хмукнув на сухий листок ожини, хмукнув і сказав: „Ого-го!” Тоді він підняв лапу і вмився. Потім вовк заспівав. Він співав тихим старим голосом, і така дорога лежала за ним, що аж за Одесою і за Єгиптом виднілася кожна бадилля... [3:196], –

яскраво свідчить про це.

Повісті Вінграновського відзначаються значною кількістю поетичних подробиць, барвистим спектром емоцій. Та при „легкості”, вседозволеності тону оповіді й усїєї атмосфери твору – скільки побаченого й пережитого.

Прозаїк не фіксує абсолютно все. Він вилучає з життя основні ідейно значимі моменти, ніби показує на практиці, що у прозі, як і в будь-якому іншому виді мистецтва, повинен існувати особливий спосіб художнього трактування світу речей, виражатись авторська позиція на рівні індивідуально-творчого „я”, мусить бути власне авторський стиль.

Для стилістичної манери М. Вінграновського характерне використання описових порівнянь. Вони цікаві передусім тим, що митець порівнює елементи природи з внутрішньою суттю людини (дитини). Характер головного персонажа Сашка, як і характери інших героїв повісті, розкривається не відразу, а у ряді справ та вчинків, які мотивуються попереднім розвитком сюжету (від знайомства з Сіроманцем до сцени останньої зустрічі з вовком). Таке розкриття характеру через дієвість властиве саме середньому епічному жанру.

Вінграновського не цікавить традиційна розстановка сил конфліктної ситуації, динамічно вибудована фабула, гострота колізій.

У його повістях – „істинний сюжет, сюжет нервів, вболівань, радості” [9:176].

У центрі повісті небагато героїв; подібно до гуманістів епохи Відродження головну роль митець відводить людині, яка є центром подій, що відбуваються. Вінграновського цікавить не вигадана чи зідеалізована особа, а звичайна дитина, зі своїми думками, переживаннями й неодмінно у типових обставинах.

Особливістю творчого почерку повістяря є уміння проникнути у внутрішній світ героя. Митець єднає способи побудови дії, прийоми та засоби розкриття характеру в художнє ціле, що дає читачеві об’ємне й емоційно насичене відчуття. У повісті відсутній напружений зовнішній сюжет, натомість в основі внутрішнього відкритого сюжету домінує мотив сприйняття дитиною реального світу, відтворення письменником духовної сутності хлопчика.

Психологічно поглиблюючи образ, Вінграновський показує свого героя у такі моменти життя, коли необхідно зробити певний моральний вибір. Сашко діє відповідно до обставин. Незважаючи ні на що, малий герой повісті рятує вовка, замкненого в кузні:

...затріщало під ножом мерзле мотуззя,
тріснув брезентовий пояс, і вовк піднявся
на зомлілі лапи” [4:131].

Характер персонажа детермінується обставинами, що склалися; у той же час у характері проявляються все нові риси, зумовлені сюжетно-композиційними аспектами формування дійсності у творі.

Людська доброта і людська бездушність загострюють погляд маленької особи на світ, роблять її готовою протестувати проти зла, жорстокості. Як стверджує В. Фащенко, „в сюжеті повинен бути мотив граничної зосередженості на даному явищі, на певному питанні. Без „цієї націленості” повість одразу ж набуває внутрішньої невиразності” [10:220].

У повістях М. Вінграновського цей мотив зосереджується на почуттях, думках, переживаннях дитини, її поведінці, зв’язках з іншими людьми, з оточуючою дійсністю. Цьому сприяє орієнтація прозаїка на усний монолог, внутрішнє мовлення героя, психологічні деталі.

Розкриваючи душевне багатство образу Сашка, автор моделює картину гармонійного співіснування хлопчика і вовка, вдаючись до ліризації героя, як елементу психологічного впливу на читача.

М. Вінграновський – тонкий психолог, який чітко знає і розуміє закономірності психічних процесів (свідомих і несвідомих) своїх героїв. У його творчості „істотною стороною невичерпності художнього образу є психологізм, як діяльність і душевний склад створений словом у мові людини” [10:218].

Вінграновський творить людину, творить характер; дитяча душа – чистий аркуш паперу, на якому можна записати будь-який зміст.

Малолітній герой прозаїка Сашко перебуває у стані психологічного перенапруження, що є характерним для жанру повісті та є рушійною силою сюжету, коли дія розвивається у конфліктній чи передконфліктній ситуаціях. Автор відповідно до розгортання внутрішнього і зовнішнього сюжетів творить внутрішній (душевний стан хлопчика) і зовнішній (взаємозв’язок Сашка з оточуючою дійсністю, людьми) конфлікти, які розкриваються за допомогою діалогу та монологу, інтенсивна роль яких зумовлена тим, що у повісті, на відміну від роману, автор прагне на порівняно меншому відрізку дії показати всю гостроту проблеми, протиріччя дійсності. Діалог стає дією, двигуном сюжету. Монологи, за своєю суттю, сприяють психологізації, розкриттю внутрішнього світу персонажів.

Повтори слів, що суттєво впливають на стильовий малюнок прозаїка, виконують не тільки важливу сюжетно-композиційну функцію; визначають психологічну основу твору, а й мають вагоме художньо-етичне значення: сприяють вихованню почуттів читача, розвитку в нього розуміння прекрасного. Повторювальний прийом використання слова у загальній системі твору має також зображувальне значення, деталізація дій творить зорову картину. Одне й те ж слово, будучи в іншій позиції, мовби доповнює само себе. Особливо це стосується описів природи.

Природа – одна з найактивніших дійових осіб прози Вінграновського, вона виступає невід’ємною частиною людини, тому і наділена людськими якостями: „низький туман застелив город. З городу над картоплинням стирчали самі лише мокрі макові голови... Над білою гречкою гундосив безхатній, видно, джміль. Сонця на землі не було, але у небі жайворонки були вже золотими” [3:329]. Така персоніфікація поетизує повість, є важливим змістотворчим і стилеутворюючим компонентом у прозі митця.

Новаторство М. Вінграновського полягає не тільки у художньо-мовних особливостях

відтворення душевного конфлікту („сказово”-оповідний та народно-розмовний стиль викладу), а й в умінні збудити в душі адресата відчуття гармонії людини з дійсністю, що зумовлено моделюванням епізодів, позначених яскравими подробицями, у двох сюжетних вимірах: внутрішньому (світ роздумів, переживань) та зовнішньому (контакти з оточуючою дійсністю, іншими персонажами). Виняткова точність і правдивість – найсуттєвіші ознаки прозової фрази М. Вінграновського. У досягненні художньої правди прози воєнної тематики письменник випробовує різні підходи і способи вираження. Дію „рецептора правди” митця слід розглядати, виходячи з творчого буття автора, самого тексту повістей. У прозі Вінграновського правда постає як своєрідне перекодування (коди автора і коди читача утворюють спільний простір самопізнання; для письменника вирішальним є момент самовираження, для читача – самоусвідомлення). Отже, перетин осі автора і читача відбувається у площині правди.

Для самого письменника правда уособлює мистецький імператив, що дає можливість говорити про ще одну функцію рецептора правди – кореляцію жанрової свідомості. Саме у повістях воєнної тематики відбивається та буттєва напруга, якої прагне автор. Жанр повісті дає можливість письменникові поєднати правду з естетичною значимістю у конкретному сюжеті. Ідейно-тематичному змісту підпорядковується і динаміка розгортання подій у повісті, напруженість розповіді створюється фрагментарністю сюжету, уривчастістю окремих його ліній, людських доль, що в свою чергу дає змогу розгорнути правдиву історію життя окремої людини.

Так, повість „Первінка” відзначається оригінальністю сюжетних ліній і творенням характерів персонажів. Із перших сторінок твору Вінграновський знайомить читача з головним героєм – Миколкою. Цей маленький хлопчик є стрижневим образом повісті, навколо якого і розгортаються події. Вчинки та переживання малолітнього героя стають життєвим матеріалом твору.

Вдаючись до авторської розповіді, М. Вінграновський змальовує внутрішню сутність хлопчика-підлітка, що прийшов на базар купити корову. Процес купівлі власне і є зав’язкою твору. Проте картина базарного торгу постає перед читачем не одразу, а після переліку низки подій, що відбуваються з головним героєм повісті. Такий ідейний задум автора

(накопичення різних ситуацій, в які потрапляє Миколка – зустріч з полоненими німцями, випадок у перукарні тощо) сприяє загостренню уваги і цікавості читача до образу і долі хлопчика. Фрагментарністю викладу створюється напружений подальший сюжет. Вінграновський, вкрай чутливий до найменшої фальші, на передній план виносить найнапруженіші, найдраматичніші моменти життя героя, коли його почуття проявляються особливо сильно, зокрема у зовнішніх реакціях.

Письменнику властиве точне відчуття жесту, руху, а „мимовільний жест більше вводить спостерігача в розуміння чужого внутрішнього світу, ніж найретельніше вивчення нерухомої зовнішності, ніж найпатетичніший монолог, що, звичайно, не розкриває душу, а одягає її у непроникний покрив брехні” [2:380].

Миколка „почав уважно придивлятися до машини, до „тигрів”, що чорніли з хрестом у яру, і до самого ліжка – ніде нікого... Миколка подув на руки, прив’язав Первінку...” [4:166] – перед нами постає реалістичний образ в дії.

Прозаїк вводить невелику кількість персонажів, що зумовлює мінімальний вияв зовнішнього конфлікту. Натомість, як і в розглянутих вище повістях, спостерігаємо конфлікт внутрішній. Герої повісті „Первінка” відзначаються тонкими переливами душевних настроїв, переживань; ліризмом; активним виявом авторського чуття.

Уривчастість окремих сюжетних ліній призводить до швидкої розв’язки: кінець війни, сімба, в якій бере участь Миколка разом з Первінкою.

Динамічний сюжет невеликої оповіді прозаїка сприяє відчуттю читачем характерів і доль людей у їхній повноті і нескінченості.

Для Вінграновського нехарактерне використання прологу, епілогу. Як правило, це традиційний композиційно-сюжетний малюнок, складники якого мають оригінальну побудову. Митець вимогливо працює над словом, дошукуючись точності вислову, всієї повноти правди конкретної проблеми, що відповідають значущості пережитого його героями.

Повісті М. Вінграновського – багатомірні, глибокосюжетні. Багатогранність – це „знакове поняття 60–70-х рр., це багатомірність характерів, конфліктів, “стереоскопічність” об’єктивного зображення” [5:51], і це чи не найголовніша особливість творчості митця.

Письменник виробляє свій глибокий соціально-філософський підхід, збагачуючи літературу новими образами, оригінальним вирішенням художнього конфлікту, компо-

зиційно-сюжетними та стильовими пошуками, що дає можливість говорити про твори митця, як про оригінальне явище в українській прозі другої половини ХХ ст.

Література

1. Блок А. Об искусстве / А. Блок. — М., 1980. — С. 123.
2. Білецький О. Зібрання праць: В 5-ти томах/ Редкол.: М.К.Гудзій (голова) та інші. - К. : Наукова думка, 1966. — Т. 3. — С. 380
3. Вінграновський М. Вибрані твори / Микола Вінграновський / передм. І. Дзюби. — К. : Дніпро, 1986. — 463 с.
4. Вінграновський М. П'ять повістей: повісті / М. Вінграновський. — К. : Дніпро, 1987. — 166 с.
5. Дончик В. Зупинені миті: статті, спогади, полеміка / В. Дончик. — К. : Рад. письмен., 1989. — 351 с.
6. Кондратенко О. Мужність. Людяність. Ліризм / О. Кондратенко // Режисери і фільми. — К., 1980. — 192 с.
7. Марко В. І вічна таїна слова / В. Марко. — Кіровоград, 1990. — С. 17.
8. Сивокінь Г. Довга дорога: стиль роману / Г. Сивокінь // Літ. Україна. — 1979. — 14 серпн.
9. Слабошпицький М. Сюжет нервів, вболівань, радості / М. Слабошпицький // Вітчизна. — 1986. — № 11. — С. 176.
10. Фашенко В. У глибинах людського буття / В. Фашенко. — К. : Дніпро, 1981. — 279 с.

УДК 82-2

О. В. Когут

Національний університет

водного господарства та природокористування, м. Рівне

Мотив самогубства в сюжетах сучасної української драматургії

Когут О. В. Мотив самогубства в сюжетах сучасної української драматургії. У цій статті Когут О. В. розглядає суїцид як основу образності в сюжетах сучасної української драматургії. Для аналізу обрано п'єси С. Щученка «Зачаровані потвори», Неда Нежданой «Самогубство самоти», І. Липовського «Скочмен». Автор досліджує архетипні коди, здійснює психоаналітичну інтерпретацію драм.
Ключові слова: самогубство, образ, гра, сюжет, архетип.

Когут О. В. Мотив самоубийства в сюжетах современной украинской драматургии. В этой статье Когут О. В. рассматривает суицид как основу образности в сюжетах современной украинской драматургии. Для анализа избрано пьесы С. Щученка «Зачарованные чудовища», Неды Нежданой «Самоубийство одиночества», И. Липовского «Прыгмен», «Три патрона». Автор исследует архетипные коды, осуществляет психоаналитическую интерпретацию драм.
Ключевые слова: самоубийство, образ, игра, сюжет, архетип.

Kogut O. V. The Motif of Suicide in the Contemporary Ukrainian Drama. In this article O. V. Kogut investigates suicide as the basis of figurativeness in the plots of modern Ukrainian dramaturgy. The plays "Bewitched monsters" by S. Shchuchenko, "Solitude's suicide" by N. Nezhdana and "Scotchman" by I. Lytovskiy are chosen for literary analysis. The author investigates archetype codes, effects psychoanalytic interpretation of the dramas.
Key words: suicide, plot, character, play, archetype.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена популяризацією теми самогубства. Звернення митців до цієї проблеми, вочевидь,

має на меті не лише аналіз причин і способів виходу з цього стану, адже це царина психології та психіатрії, радше художню превен-

цію (профілактику). Програвання на сцені таких помежівних станів, згідно теорії психоаналізу (за Лаканом) сприяє розірванню онтологічних зв'язків причин, умови і мети суїциду. Відчужене мовлення, насичене здоровою самоіронією, почасти і чорним гумором, супутні вчинки зовсім не знакового чи каруючого характеру уречевлюють особистісні сценарії «безвихідних ситуацій», вибудовуючи при цьому антисуїцидальний бар'єр.

Мета нашого дослідження – розглянути суїцид як основу образності в сюжетах сучасної української драматургії.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

– дослідити архетипні коди аналізованих драм;

– здійснити їх психоаналітичну інтерпретацію.

Інформаційне суспільство формулює й диктує власні правила співжиття його членів. Американський філософ-постмодерніст Ф. Джеймісон вбачає специфічність сучасного стану суспільств у візуальному характері сприйняття. Саме візуальність, кінематографічність (а, можливо, й віртуальність) становлять собою «базовий модус існування культури пізнього капіталізму [11:13]». Припустимо, що саме цей чинник спричинив актуалізацію в сучасній українській драматургії сюжетів з подвійною візуалізацією («театру у театрі»). В п'єсах С. Щученка «Зачаровані потвори», Неди Нежданой «Самогубство самоти», І. Липовського «Скочмен», обраних для аналізу, дійство розгортається як реаліті-шоу, з тією лише відмінністю, що в одній ситуації дійові особи свідомі цього, тому сприймають усе як належне, а в іншій шоковані несанкціонованою присутністю глядачів. Архетипне «життя – гра, всі люди в ній – актори», перекодифіковується в напрямку ресоціалізації особистості.

Врешті, гра постає засадничим поняттям у процесі художнього комунікування, тому, спостерігаючи за реаліті-шоу, кожен індивід як такий самий біологічний чи психологічний «піддослідний матеріал» відчуває свою причетність до того, що відбувається, долучається в такий спосіб до цієї інтерактивної гри.

Н. Корнієнко, аналізуючи внутрішні медійні сюжети популярних нині реаліті-шоу, фіксує «дефіцит: Дому, Сильної особистості (переважно чоловіків), Романтики, Незахищеності жінки, Родини, Матері, Статусу, Любові, Незради, Краси, Прозорості табуїова-

них зон [10:124]». Слідом за Бодріаром дослідниця вказує на домінування імітацію, підміну самого життя, появу в культурі моделей-двійників, дублерів, що «вводить експеримент з цінностями у більш широкі горизонти. Моделі-дублери мають відповісти на тест про масив цінностей в актуальній реальності, який відповідає потребам переважно масового реципієнта. (Це теж один з сегментів масової, маргінальної, межової культури). Експеримент полягає у виокремленні пріоритетних для цього цінностей «методом» введення у широкі соціально-психологічні горизонти своєрідних розвідників – провокаційних сюжетів-сценаріїв. Сценарій працює матрицею [10:126]».

У п'єсі С. Щученка «Зачаровані потвори» блазнювання постає як принцип Конкурсу самогубців за право отримати Ліцензію на смерть, такий собі сучасний рімейк середньовічної індульгенції (виправдання чи то пак відкуплення гріхів, точніше, право на їх здійснення). Не забуваймо і про морально-матеріальну компенсацію для родичів у золоті, еквівалентну вазі самогубця. Так колись продавали на невільничих ринках людей, якщо ті були особливо цінним товаром. Фактично відбувається прилюдне продавання душі, санкціоноване добропорядними співгромадянами, одягнуте в рамки законності, отже, легітимне і здійснене згідно обопільно прийнятого вердикту про «непотріб» у людській подобі, знову ж таки сором'язливо «причесане» висновком журі про незапотребуваність їх суспільством. Адже, як стверджує Жан Бодріяр, «капітал ніколи не був пов'язаний угодою із суспільством, над яким він панує. Він – закляття суспільного відношення, виклик суспільству, і йому необхідно відповісти як такому. Він – не скандал, що його слід викривати відповідно до моральної чи економічної раціональності, він – виклик, на який слід реагувати відповідно до символічних правил» [4:26]. Отже, сучасні глядачі нічим не відрізняються від стародавніх римлян, які виносили вирок гладіаторам, обертаючи великого пальця руки вниз чи вгору. Вони так само визначають особу, котра не приносить жодної користі суспільству, тобто не є цінною, яка нікому не потрібна, тому отримує дозвіл вчинити самогубство.

Характери головних дійових осіб (Андрій, Семен, Олена, Деззі) наче списані із щоденника практикуючого психіатра. Адже кожен з них наче учасник окремої гри за

Е. Берном – Невдахи, Принцеси, що хоче бути жабою, та жаби котра вперто пнеться в королівни [3]. Учасники шоу самогубців: Андрій – недолюблена, зайва дитина батьків-алкоголиків; Олена – бренд добропорядної заможної родини, але ніхто не бачить її самої; Семен – чоловік який загубив себе, так і не зумів відбутися, змарнував найбільше благо, бо він умів любити. Троє фіналістів – число роковане і християнське, їхні ролі співвідносні до масок жертв і ката, остання доволі амбівалентна, адже притаманна не лише жорстокій і мстивій Деззі, але й суспільству, та, як це не парадоксально, самим кандидатам на той світ. Жан Бодріяр стверджує, що «через самогубство індивід чинить суд над суспільством і виносить йому вирок у власній формі, міняючи місцями інстанції судді й підсудного, – він відновлює оберненість там, де вона цілком зникла, і таким чином бере гору» [5:288]. Фактично шоу демонструє бажання людей по той бік екрану убити. Це як поховання наживо. Якщо у середньовічних містеріях виносились знаряддя катувань Сина Божого, то тепер на сцені кандидати (яких у нас тільки нема «кандидатів»), якесь слово – апокаліптичне для соціуму) в самогубці тримають свої «знаряддя» – акваланг, петлю, кермо, пістолет і т.д.

У психології за аналізу суїцидів диференціюють причини, умови і мотив. Їх співвідношення почасти збігається із сюжетно-образною структурою драми. Причини (найскладніший комплекс соціально-психіатричних проблем, який викликає і зумовлює суїцид), умови (ті обставини, що передують становленню і розвитку суїцидальної поведінки), мотив (випадкова подія, не пов'язана причинно-наслідковими відносинами, але є спонукою до дії [2]). За А. Абрумовою і В. Тихоненко (1978), пресуїцидальна фаза – передумова суїцидального акту, вирішальне значення для якого має конфлікт, утворений різновекторними тенденціями та співвідноситься як бажання (потреба людини) та чинники, що перешкоджають її задоволенню, і є реальним, для суб'єкта [2].

Так, у власний день народження Андрій розіграє виставу навколо святкового столу, де виголошує діалоги, імітуючи матір і батька. Він так добре знає їх, що, коли ця сцена повторюється за їхньої участі, звучать практично ідентичні репліки. Протягом 25 років він мужньо виконував роль буфера між батьком і матір'ю, запобігаючи родинним конф-

ліктам. Але тепер він хоче для себе іншої ролі, кілька разів він намагався змінити вектори свого життя, однак усі вони виявилися марними. Трагедія, свідком якої він був, сталася з його другом у дитинстві, спричинилася до вибору професії – рятувальника. Однак іронія долі в тому, що за усі роки йому так і не вдалося нікого урятувати, до того ж він живе у безрадiсному і похмурому місті, де завжди йде дощ. На підсвідомому рівні він прагне сонця й життєвої гармонії, які ладен шукати навіть на дні океану.

За спостереженням Е. Шнейдермана, метою суїциду є віднайдення рішення. «Самогубство не є випадковою дією. Воно ніколи не здійснюється безцільно. Воно є виходом з утвореного становища, способом розв'язки життєвої проблеми, дилеми, обов'язку, скрутного стану, кризи або нестерпної ситуації» [17:293]. Олена вирішує вчинити самогубство в день власного весілля. Шлюб із розрахунку – тема давня й оглянута із усіх сюжетних ракурсів, починаючи від «Наталки Полтавки» І. Котляревського і до «Молодої крові» В. Винниченка та «Станції» О. Вітра. Бажання героїні незрозуміле для оточення, але резонанс, що його викличе ця подія у суспільстві, а головне, як зреагує на це капітал родини, більш, як очевидні. Вони бояться осуду з боку громадськості не через сам вчинок доньки, а вболівають радше за майно, престиж, врешті свій соціальний статус, адже її смерть – вирок їх благополуччю. Життя Олени підігнане у рамки чужого світобачення – це полон, у якому заручником стають, мрії, надії, сподівання, все регламентоване дбайливими батьками, у яких головна прерогатива – капітал. Адже, як слушно зауважує Жан Бодріяр, «заборона самогубства постала з освяченням закону цінності. ... Й оскільки кожен індивід є часткою капіталу (як і кожен християнин, що є душею, котру належить врятувати), то він не має права знищувати себе. Проти цієї ортодоксії цінності і повстає самогубець, знищуючи ту частину капіталу, котра йому належить» [5:288].

Дівчина почуває себе самотньо і відчужено у власній родині, адже колись вона вже спробувала звести порахунки із життям, втративши коханого. Вона фактично стала об'єктом латентної агресії з боку люблячих батьків. Сьогодні доволі поширеною є форма соціального сирітства, коли батьки в гонитві за статками, практично забувають про дітей, уводять їх у свій реєстр як необхідне капіта-

ловкладення (дати освіту, купити житло, укласти шлюб), не бачачи поза цим реальної, справжньої особистості, котра потребує звичайних людських стосунків: живого батьківського слова, а не програмової промови «треба», материнської ласки, а не дорогої сукні і запевнень: «це ж усе заради тебе». Інтенсивна вітальна туга дівчини, при виразному меланхолійному синдромі (упокорене існування під домашнім арештом, де єдині, хто тебе розуміють – бобри) акцентує на самоповищенні, яке обирає як спосіб відходу в інший світ Олена.

Інша життєва історія Деззі, такого собі чортика у коробочці. Самотня сирітка (родина не в змозі була утримати ще одну дитину, тому й підкинула її під двері кав'ярні, де вона працює одночасно і офіціанткою і ведучою телешоу і катом за сумісництвом), але і братик і батьки, наче у мильній опері, знаходяться в фіналі. Симулякр матриці абсурдистської п'єси почасти нівелюється тиражованою мелодраматичною солодкавістю. «У певному цілком визначеному та емпіричному сенсі, пише Маслоу, – людині необхідно жити в красі, а не у потворному, точно так само, як їй потрібна їжа для голодного шлунку або відпочинок для стомленого тіла. Я насмілюся стверджувати, що насправді ці буттєві цінності є смислом життя для більшості людей, хоча багато навіть не підозрює, що вони мають такі метапотреби» [14:111]. Вочевидь відсутність краси й добра в житті Деззі (спрофанований ангел смерті) спровокували її трансформацію у фінансову аферистку, котра не гребує кривавими грошима, сміливо переступаючи межу, де вбивство – засіб досягнення мети, що його виправдовує.

Н. Зборовська стверджує, що «самогубство з погляду онтогенезу означає також, що насильство спрямоване проти інтроєктованого об'єкта, тобто Его прагне вбити свої погані внутрішні об'єкти і зберегти свої улюблені об'єкти (зовнішні та внутрішні) [7:293]». Семен – єдиний, хто свідомо втілює прийняте рішення про самогубство, наче намагається вбити одночасно всі невдачі, що переслідували його протягом життя. Навіть втілена мрія (він став пілотом) і любов до сина Іванка та дружини Ніни не зупиняють його. Е. Берн пропонує два головні правила для людей, котрі думають про самогубство: «батькам не можна вмирати, поки молодшій дитині не виповниться вісімнадцять років. Дітям не

можна вмирати, поки живий хоча б один з батьків [3:281]».

Як Андрій, так і Олена та Семен втратили «рефлекс мети», що за І. Павловим – «є основною формою життєвої енергії кожного з нас. Життя тільки для того красиве і сильне, хто все життя прямує до мети, якої постійно прагне, але не може досягти, або з однаковим запалом переходить від однієї мети до іншої... Навпаки, життя перестає прив'язувати до себе, як тільки зникає мета [2]». Серед причин (за А. Султановим) головні це дезадаптація, порушення у процесі соціалізації – незбіг домагань особистості та реального стану речей; конфлікт з сім'єю (неприйняття системи цінностей старшого покоління); алкоголізація [2]. Цей перелік причинно-наслідкових чинників, що руйнують суїцидальний бар'єр, притаманний героям усіх аналізованих п'єс.

Так у фіналі Андрій і Олена знаходять кохання, сенс свого існування – почуття та спільна шкала духовних цінностей повертає їх до життя, вони навзаєм рятують один одного. Хоча рефлекс мети – звичайне, нормальне життя, без гонитви за грошима, кар'єрою й соціальним статусом, ситуація парадоксальна, іронічна і трагічна водночас. Вони закохані один в одного, оселяються у трьохповерховому склепі на острові посеред Атлантики де «жодних ілюзій [18:269]». Природа людини така, що жодного кроку вона не зробить, коли це не вигідно чи не потрібно їй, тому усі пояснення в ім'я чогось чи когось, м'яко кажучи, вже давно піддані ревізії добою неопозитивізму. Ж. Ліповецьки вказує на сучасний тип людини, новий персонаж онтологічного театру – cool-людину, архетип Нарциса, котрий не є ні «песимістичним декадентом Ніцше, ані пригнобленим трудящим Маркса; він радше нагадує телеглядача, який намагається «гортати» одну за іншою вечірні програми, споживача, що наповнює свого кошика [12:68]». Інформаційне суспільство – творець споживацьких цінностей, натомість духовність – ознака психічного здоров'я – витіснена на маргінес. Ще одна спільна риса «художніх самогубців» – *dolorosa psychica* – (душевний біль), що проймає кожну клітинку їхнього єства.

На думку Л. Андрєєва «у філософії сюрреалізму ключове місце посідає «випадок»[1:8]», натомість постмодерна традиція творить філософію плану – дії – наслідку (навіть у ситуаціях і речах, котрі не піддаються

«чужій сценаристиці»), відкидаючи випадок як привід (чи естетичну категорію) для побудови художньої системи твору, врешті, сюжету. Н. Неждана в п'єсі «Самогубство самотності» грає у випадок, дивні збіги обставин, як-от жінка на даху, чоловік, тіло, два коти, суїцид і т.д., а у розв'язці це «реаліті-шоу» – «Останній герой суїциду» з призом у десять тисяч для рятувальника. Парадокс, але насправді ірреальні речі відбуваються тоді, коли «плановий сюрреалізм» виконав своє завдання – стрибок у фіналі з парашутом залишає безліч запитань відкритими.

Авторка означає жанр п'єси як трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння. Така характеристика притаманна радше структурі твору, трансформованій фабульно-подієвій схемі, що почасти перегукується із драмою бароко, де сцена мала три рівні: пекло, землю, рай. Драматична дія розгортається на даху висотного будинку (десь між небом і землею) – урбанізоване містичне місце, де приймають доленосні рішення (аналогічний простір для своїх героїв обрав І. Липовський у п'єсі «Скочмен») та звичний прихисток для котячих побачень. Дійові особи абстраговані й символічні водночас – це Він і Вона, Тіло, Кіт та Киця, котрі віддзеркалюють, резонують людську поведінку. Водночас це й префігурації: Вона – любов; Він – надія; Кіт – хвацький чоловік; Киця – романтична жінка. Варто пам'ятати, що кіт – тварина містична, вважалася сакральною в Стародавньому Єгипті й була залучена в містеріях; у Європейській традиції – незмінний супутник відьом і кур'єр між реальним і потойбічним світом. Може скластися хибне враження, що у драмі зміщено номінативні значення, наче у сценарії поганого ігрового кіно, де режисер-Бог, чоловік-Ангел рятують заблукалу душу жінки-самогубці, або ж полюють на неї. Фактично відбувається передублювання, накладання рольової семантики, твориться симулякр фарсової ситуації, адже сповідальні монологи Її та Його втрачають правдивість, істинність трагізму через актуалізацію уявних телеглядачів, а відтак присутність і співучасть цілком реальних глядачів у залі. Середньовічний театр смерті – Аутодафе [9:163–167] користувався неабиякою популярністю в мешканців міст. Зацікавленість людьми сценами мук і кровопролиття, смерті лягла в основу сценаріїв сучасного кіно (тріллери, бойовики, детективи). Психологічна патологія підглядання, спостереження за людиною в реаль-

ному житті, гонитва за справжністю баченого, відчутого спонукало до популяризації реаліті-шоу.

Розповідь жінки про обставини, що привели її на дах, можуть видатися на перший погляд не суттєвими, як врешті про це й говорить чоловік, водночас вона уся просякнута ангедонією (безрадісністю), стан, коли домінує не так бажання померти, як небажання жити. Відчуття самотності і непотрібності постає як тотальне й всеохопне.

Форма реаліті-шоу не випадкова, адже чимало самогубців прагне на підсвідомому рівні бути врятованими, а публічність цього акту дає шанс саме на таке розв'язання внутрішнього духовного конфлікту. Врешті, сам вчинок, у свідомості людей, котрі зважаються на це, передбачає відповідну реакцію, вони так чи інакше «пишуть» сценарій після цієї події, сподіваючись на певну реакцію у людей, через яких він стався. Однак, як доводить реальність, усе часто має не такий пафосний і романтично-караючий вигляд, власне, на це і вказує Він у своїх іронічних репліках. Його зауваження стосовно зовнішнього вигляду жінки: «Ви вдягнули гарну вечірню сукню – вам дуже личить, справді. І туфлі на підборах... Напевно, і білизну в тон... [15:202]» аналогічні як у драмі С. Кисельова та А. Рушковського «Єврейський годинник», які оповідають містично-кітчеву історію самогубства Бізнесмена, котрий теж прагне звести порахунки з життям у вишуканому дорогому костюмі та шарпетках в тон, виключно з меркантильних міркувань – «Не хоче, а треба», бо інакше вб'ють, за борги, невідомо як, де і коли, а от так, надійніше. Повія руйнує емоційно-піднесений стан вішальника-бізнесмена натуралістичною оповіддю про те, що буде після: загіджені власним лайном штани та фірмові не дешеві туфлі, котрі обов'язково вкрадуть, а на той світ доведеться мандрувати з брудними ногами. Отож, маємо не так елемент естетизації самої смерті, як от гарне вбрання чи зручне місце падіння у випадку героїні Неди Нежданої, а уявне «проживання» суїцидентами власного сценарію цього вчинку до та після нього.

Згідно архетипізованих сценаріїв самогубства, що утвердились у людській свідомості, Він вимагає від Неї передсмертної записки. Як стверджують психіатри, один з шести суїцидентів залишає її (М. Гельдер, Д. Гет, Р. Мейо, 1997). За даними D. Lecomte і P. Fornes (1998) вона була знайдена біля тіла в 40%

випадків [2]». У драмі С. Щученка «Зачаровані потвори» Андрій залишає повідомлення про свої наміри записаними на магнітофонній стрічці, а Олена – класичну записку.

Чоловік і жінка (Він і Вона) знаходять тіло, злякавшись, намагаються обґрунтувати найнеймовірніші версії його появи. Зачинені двері, які не дають їм змоги залишити дах – спонука до розв'язання ситуації, котра зміщує семантичні вектори з самогубці до вбивці, згодом виявляється що це лише манекен. Вона просить чоловіка вбити її, бо хвилюється що ж буде, коли виявиться, що все-таки існує життя після смерті, і душа за порушення цього закону вічно каратиметься у пеклі. К. Бреле-Руеф, зазначає, що «будь-яка криза буття кожного разу ставить під сумнів як реальність світу, так і присутність людини у світі: загалом кажучи, криза буття має «релігійний» характер, оскільки на цьому рівні культури буття ототожнювали із священним [6:353]. Є чітка залежність кількості суїцидів від світогляду: у католиків вони зустрічалися рідше, дещо частіше – у протестантів і ще частіше – невірних. Суїцидні спроби украї рідкісні або зовсім відсутні у корінного населення Індонезії, Нігерії, Єгипту, країн, що мають стародавні традиції, суттєво відмінні від інших культур [2].

Стосовно авторської вказівки про одне падіння, то варто зацентувати на характері чоловіка, адже Він уже давно стрибнув, адже фактично перебуває поза межами буденного життя. Його вважають божевільним фантазером, вченим-невдахою, тому Вона – шанс на щасливий фінал його життєвої історії, можливість реваншу, коли жінка не розглядається як особистість, а просто засіб для досягнення поставленої мети – власної дослідної лабораторії. Він прагне довести свою теорію про інопланетян, однак, для того, щоб переконати когось, необхідно статися самому, відбутися бодай для себе. Його небуття, викресленість з почуттєвого реєстру руйнує жива жінка,

здатна кохати по-справжньому. Суїцидні спроби зчиняються зазвичай в уранішній час, саме тоді стрибають з даху багатопверхівки Він і Вона, занурюються в океан Андрій та Олена, летить у безвість Семен.

У драмі І. Липовського «Скочмен» бажання головного героя стрибнути з даху сприймається як декларативне. Інтенсивність його намагань стрибнути перетворює це фатальне рішення на щоденний ритуал, виставу, де незахищеність, свого роду оголеність творчої душі чоловіка – вражає. Бодай у такий спосіб він намагається докричатись до людей унизу. Про нього знають усі присутні на виставі, його «стрибки» циклічні, точніше, нереалізованість їх. Згодом він сам визнає, що це все – звичайне позерство, і саме тоді киється униз, коли усі відкинуть його ідею «чистого мистецтва». Цікавим є образ Жінки-антени, в якому знищено у принципі саме поняття жіночності, натомість безликий і безмовний метал, що втілює ідеал самки, демонструючи латентну сексуальну агресивність Скочмена.

А. Камю, розмірковуючи над філософським питанням про самогубство, розглядає його в контексті міфу про Сізіфа, робить висновок: «Вбивають себе тому, що життя не варте зусиль бути прожитим, – ось та безсумнівна, хоч і безплідна істина... Люди, які забирають у себе життя, слідує по низхідній своїх почуттів до кінця... Завзятість і завбачливість є упривілейованими глядачами того нелюдяного ігрового дійства, під час якого репліками обмінюються абсурд, надія і смерть» [8:75]. Серед безглуздя самої гри людською долею в п'єсах С. Щученка «Зачаровані потвори», Н. Нежданой «Самогубство самоти», І. Липовського «Скочмен» викристалізовується «інший» драматичний характер героїв, коли мотив суїциду вже стає не самоціллю, а засобом до переродження, бажанням втримати себе «справжнього», хоч і на межі паралельних світів.

Література

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм / Л. Андреев. — М. : Гелеос, 2004. — 352 с.
2. Асоціація молодих медиків України. Життя є! [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.life.fmmu.org.ua/014>.
3. Берн Е. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений ; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. — Минск : Прамеб, 1992. — 384 с.
4. Бодрияр Ж. Симулякри і симуляція. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 230 с.
5. Бодрияр Ж. Символічний обмін і смерть / [пер. з фр. Л. Каноновича]. — Львів : Кальварія, 2004. — 376 с.

6. Бреле-Руеф К. Божественна параноя // Історія світової релігієзнавчої думки : [хрестоматія] / [авт. та упор. В. І. Лубський, В. М. Козленко, Т. Г. Горбаченко]. — К. : Тандем, 1999. — С. 350—355.
7. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія]. — К. : Академвидав, 2006. — 504 с.
8. Камю А. Міф про Сізіфа // Історія світової релігієзнавчої думки : [хрестоматія] / [авт. та упор. В. І. Лубський, В. М. Козленко, Т. Г. Горбаченко]. — К. : Тандем, 1999. — 408 с.
9. Клековкін О. Ю. Блазні господні : Нарис історії Біблійного театру. — К. : «АртЕк», 2006. — 356 с.
10. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Неллі Корнієнко / [Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса]. — К., 2008. — 246 с.
11. Куцепал С. В. Французька філософія другої половини ХХ століття : дискурс із префіксом «пост-» : [монографія]. — К. : Вид. ПАРАПАН, 2004. — 324 с.
12. Липовецьки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / [пер. с франц. В. В. Кузнецова]. — СПб. : Владимир Даль, 2001. — 332 с.
13. Липовський І. Скочмен / І. Липовський. —
14. Маслоу А. Самоактуалізація // Психологія личности : Тексты. Сборник — М., 1982.
15. Неждана Неда Самогубство самотності / Неда Неждана // Страйк ілюзій : Антологія сучас. укр. драматургії. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 197—245.
16. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. — К. : Вид-дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. — 531 с.
17. Шнейдерман С. Эдвин. Душа самоубийцы / [пер. с англ.] / С. Шнейдерман. — М., 2001. — С. 264.
18. Щученко С. Зачаровані потвори. Трагікомедія у трьох діях / С. Щученко // Сучасна українська драматургія : [альманах]. — К. : Укр.письменник, 2006. — Вип. 3. — С. 226—271.

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ XX СТОЛІТТЯ

УДК 826.161.1/82-1

Н. И. Ильинская

Херсонский государственный университет

Мифологема Агасфера в русской поэзии XX века

Ильинская Н. И. Мифологема Агасфера в российской поэзии XX ст. Предметом дослідження є художнє втілення мифологеми Агасфера як архетипу безсмертя в культурній пам'яті поезії XX століття. У статті представлені трансформації мифологеми у творчості Н. Мінського і Ю. Кузнецова. Виходячи з ідейно-тематичного «ядра» легенди, виявлені типологічні подібності, проаналізовані відмінності, пов'язані з жанровою природою творів і авторською мифотворчістю.

Ключові слова: мифологема, алюзія, мотив безсмертя, блукання, екзистенційна самотність, індивідуалізм, секулярна свідомість

Ильинская Н. И. Мифологема Агасфера в русской поэзии XX века. Предметом исследования является художественное воплощение мифологеми Агасфера как архетипа бессмертия в культурной памяти поэзии XX века. В статье представлены трансформации мифологеми в творчестве Н. Минского и Ю. Кузнецова. Исходя из идейно-тематического «ядра» легенды, выявлены типологические сходжения, проанализированы отличия, связанные с жанровой природой произведений и авторским мифотворчеством.

Ключевые слова: мифологема, аллюзия, мотив бессмертия, блуждание, экзистенциальное одиночество, индивидуализм, секулярное сознание.

Ilyinska N. Ahasver's mythologem in Russian poetry of the XX th century. The subject of research is artistic incarnation of Ahasver's mythologem as archetype of immortality in cultural memory of the 20th century poetry. In the article mythologem transformations in creative work of N. Minsky and Yu. Kuznetsov are presented. Proceeding from idea-subject "nucleus" of the legend, typological similarities are brought to light and differences related to genre nature and authorial mythicizing are analysed.

Key words: mythologem, allusion, motive of immortality, wandering, existential loneliness, individualism, secular consciousness.

Духовно-философские искания в русской поэзии типологически сближают переходные рубежи XX века. Художественно они воплощаются в различных неомифах, в индивидуальных поэтических мирах, отражая как универсалии, так и онтологические, культурные запросы своего времени. Другое дело, что в результате семидесятилетнего господства атеизма как государственной религии многие духовные проблемы приходится «открывать» заново.

О «вековечных» вопросах: есть ли Бог, бессмертна ли душа, думают и спорят не только «русские мальчики» Достоевского. Большинство мифологий и религий мира уверены в том, со смертью все не кончается. Отсюда возникают вопросы иного плана: что такое жизнь вечная, возможно ли бессмертие и является ли оно для человека Абсолютным Добром? Одной из первых на них отвечает Библия, рассказывая о двух видах бессмертия

(речь идет о смертных, а не о Богочеловеке). В первом случае избежать смерти удастся ветхозаветным пророкам-праведникам Илии и Еноху, которые дожидаются эсхатологической развязки. Во втором – на вечные скитания со знаком проклятья на лбу обречен братоубийца Каин. Аналогичному наказанию подвергается Пиндола из буддистской легенды. Но его Будда приговаривает к бессмертию за его заносчивость, сказав: «Пока существует мой закон, ты не попадешь в нирвану» [9].

Мотив бессмертия находит яркое воплощение в апокрифической легенде об Агасфере. Существует несколько ее вариантов, отражающих преимущественно изменения национальной топики при общей фабуле. Легенда повествует, как по пути на Голгофу смертельно уставший от тяжести креста Иисус хочет остановиться возле дома Агасфера для кратковременного отдыха. Однако он

оскорбительно приказывает Господу идти дальше. В наказание Агасфер, названный Вечным Жидом, обречен скитаться из века в век, дожидаясь Второго Пришествия Христа, поскольку только Он один может снять с него этот зарок [6:34]. Этот небольшой сюжет порождает самые различные трактовки.

Одна из них сводится к мести божества человеку, против него согрешившему, в результате чего он осужден на вечное скитание или вечные муки. Мотив этот отражает мировоззрение патриархально-родового строя, когда богам приписываются те же обычаи и нравы, что царят среди людей. В этом контексте близкими к Агасферу являются мифы о Прометее, Сизифе, легенды о Тангейзере и Летучем голландце. По-видимому, легенда об Агасфере также несет в себе следы двоеверия. Следовательно, присущие мифологическому сознанию «типы бессмертия» в самом общем виде можно свести к двум основным: награда за праведность (в христианстве – «жизнь вечная») и месть / наказание за грехи. В художественной литературе мифологема бессмертия значительно усложняется.

Как представляется, секрет особенной притягательности во всех смыслах «бродячего» сюжета о Странствующем Жиде заключается, во-первых, в его архетипичности. Широко известны слова К. Юнга о том, что не называясь он Агасфером, «все равно возник бы под другим именем» [14:296]. Во-вторых, авторов привлекает структурный принцип легенды, названный С. Аверинцевым «двойным парадоксом». Суть его в том, что «темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий в данном случае оборачивается проклятием, а проклятие – милостью (шансом искупления)» [6:34]. Начиная со второй половины XVIII столетия и заканчивая новейшей литературой конца XX – начала XXI века, образ Вечного Жида занимает воображение самых различных авторов. В зависимости от их творческой индивидуальности предлагаются просветительские, преромантические, романтические, модернистские, постмодернистские его интерпретации.

В нашей работе остановимся на специфике мифологема Агасфера в русской поэзии XX века в творчестве таких непохожих авторов, как Николай Минский и Юрий Кузнецов. Задача исследования – выявить типологические особенности художественного воплощения мифологема Агасфера в поэзии

XX века, исходя из основного «ядра» легенды; проанализировать отличия, связанные с жанровой природой произведений и авторским мифотворчеством.

Несколько слов о степени изученности проблемы. Она различная. А. Е. Нямцу, рассматривая традиционные структуры и сюжеты, вводит понятие «агасферовского комплекса», под которым понимает «такое нравственно-психологическое состояние бессмертного индивидуума, при котором обладатель вечной жизни проходит через бесконечно повторяющееся количество однотипных ситуаций и состояний, вследствие чего они полностью утрачивают свою поведенческую и эмоционально-психологическую новизну. <...> В результате этого вечная жизнь начинает восприниматься как мучительное наказание: бессмертный оказывается изолированным от мира людей, обреченным на одиночество, и как следствие – перестает ценить будущее, живя в замкнутом, постоянно повторяющемся настоящем» [7:127]. Как представляется, в поэзии XX века этот «комплекс» значительно сложнее и стереоскопичнее.

Наиболее полно исследован образ Агасфера в лирике Н. Минского. Он рассматривается в традиционной ее постановке: в контексте еврейской темы в русской литературе первого рубежа XX как обобщение еврейской судьбы в истории и культуре [8]. Интерес Н. Минского к образу Агасфера увязывается с кризисом исторического христианства и духовными поисками в русле теорий персонализма (монография Людмилы Павловны Щенниковой «Русский поэтический неоромантизм 1880–1890-х годов. Эстетика. Мифология. Феноменология. [12]). Известным славистом А. Ханзен-Леве каталогизированы в поэзии раннего («диаволического») символизма мотивы блуждания, бесцельности и бесконечности, «вечной жизни» как проклятия, связанные с образами Агасфера и Каина [13]. Образ Агасфера в поэзии Ю. Кузнецова не исследовался вовсе.

В поэзии Н. Минского образ Вечного Жида представлен в восьми стихотворениях, которые литературоведы традиционно называют циклом об Агасфере (см., например, монографию А. Ханзен-Леве [13:122]). Насколько нам известно, цикл не является авторским. Стихи, в него входящие, не объединены одним заглавием, отсутствует эдиционная оформленность (нумерация текстов, графические особенности). Тем не менее,

есть все основания согласиться с этим жанровым определением. Как представляется, можно зафиксировать следующие признаки циклизации: присутствует лирический персонаж в роли объединяющего / концептуального начала (образ Вечного Жида); единая сквозная тема (персоналистические поиски Бога в ситуации, когда Бог умер и остался один человек); система переплетающихся инвариантных мотивов (мотив бессмертия как проклятия, экзистенциального одиночества, мотив бесцельного блуждания; эсхатологических пророчеств; утраты идеалов и святынь; деструктивного влияния прогресса, мотив тоски и скорби, обретение надежды на «свет»).

Как известно, к циклообразующим элементам относятся смысловые трансформации повторяющегося слова или образа (так называемые «ключевые слова» или, по образному высказыванию А. Блока, «слова-звезды», «слова-острия»). В данном случае можно выделить ряд сквозных образов, лексем и словосочетаний, составляющих тематические «гнезда». Например, показателен семантический ряд, передающий через эмотивно окрашенную лексику духовное и душевное состояние Агасфера: это тоска, печаль души могучей, скорбь, стон души, отчаяние, жалость, души тревога, страстный дух, измученный надеждой и тоской, страдания неземные и т.д. Или, скажем, тематические «гнезда», которые охватывают пространственно-временные координаты, фиксирующие передвижение Агасфера «по горизонтали» (пространство) и «по вертикали» (трансцендентность и время): пустыня, глухое распутие времен, порог, века скитаний, бесцельный круг, бег «из края в край», бездна немая, безбрежная вселенная, перепутье дорог, безмолвье тюрьмы.

Акцентируем один весьма существенный момент. Как известно, представление о жизни как о пути / дороге в противовес бесовскому кружению / блужданию широко распространено в различных мифологических и религиозных традициях. Все многочисленные передвижения Странствующего Жида через века, эпохи, тысячелетия, космические и географические пространства имеют негативные коннотации бесцельного движения (эта особенность детально проанализирована А. Ханзен-Леве), кроме двух ситуаций, в которых передвижение называется «путем», то есть оценивается положительно как имеющее

определенную цель. Одна из них – аллюзия на библейский сюжет из жизни Святого семейства – бегство в Египет («Перед сфинксом»); вторая – сон Агасфера на «перепутьи дорог», то есть в ситуации выбора.

В первом случае Агасфер напоминает сфинксу о той ночи, когда к нему пришли

жена и муж с Младенцем Чудным, / Их звезды яркие вели / Путем далеким и безлюдным. / В ту ночь прохладой тихих крыл / Пустыни зной оваян был. На небе метеор все ярче разгорался / У ног твоих Младенец весь в лучах. / Жена и муж над ним молились в слезах. / А ты, загадочный, глядел и улыбался («Перед сфинксом»).

То, что дивная картина «освящения» вселенной, вызванная присутствием младенца Иисуса, создается визионерством Агасфера, показывает амбивалентное отношение автора к данному персонажу.

С одной стороны, поэт сочувствует страданиям Вечного Жида, его тоске по идеалу, неумемному стремлению отыскать «правды рай недостижимый», экзистенциальному одиночеству. Автор наделяет Агасфера непокорной бунтарской натурой, противоречивой и мятежной, склонной к самоанализу и скепсису. В его образе просматриваются такие черты романтического героя, как эгоцентризм, презрение к толпе, избранность, мировая скорбь, которые перекликаются с общими настроениями эпохи 1880–1890-х годов XIX века. Как известно, «организующими» настроением и эмоциональное состояние восьмидесятников становятся грусть, печаль, страдания, уныние, определяющие общий минорный тон их мироощущения.

Оксюморонное совмещение отчаяния и надежды, любви и скептицизма, богоискательства и богоборчества становится доминантой образа Агасфера:

Я тот, кто, всех любя, всем стал невольный враг, / Чья грудь полна молитв, а речи отрицанья, / Кто водрузил сомнений черный стяг / На всех вершинах мысли и познания («Я тот, кто осужден без отдыха идти...»).

Богатый жизненный опыт позволяет ему трезво оценивать человечество, которое во все времена довольствуется незатейливыми радостями, легко поддается соблазнам и порокам, малодушно зависит от случайностей и без особых угрызений совести переходит от прославления Бога в радостях к Его порицанию в неудачах. Отличие Агасфера в том, что

он стойко несет свой крест, что он «сам своя судьба, и вечен оттого» («Ты хочешь повесть знать моих морщин глубоких...»). Если его собрат по «коротанию веков» сфинкс взирает на человечество с равнодушной загадочной улыбкой, то Агасфер страстная натура. Печать греха как назидания дает ему право выступать в роли обличителя лживости людских кумиров, «громко ищущих Бога» («Сон Агасфера»).

С другой стороны, Странствующий Жид «человеко-демон», который противопоставлен Богочеловеку. Хотя Агасфер и тяготится своей раздвоенностью «меж колыбелию пустою и гробом, ждущим похорон», участью быть вечно гонимым во враждебном ему мире, все же такое наказание он считает чрезмерным:

Мое бессмертие растет / С моим отчаянием вместе. / Он распят был лишь раз.
Меня ж Голгофа ждет / Во всякий час, на всяком месте («Сон Агасфера»).

А. Ханзен-Леве называет Агасфера «диаволически извращенным мессией», несущим несомненные черты лермонтовского Демона» [13:314]. С западным русистом солидарна Л. Щенникова, которая считает, что «в отличие от лермонтовского Демона, другого скитальца, давно отвергнутого Богом, Агасфер Минского дважды отверг Божию Благодать: впервые, когда отвернулся от Христа «с венцом терновым на челе», второй раз, когда не захотел уразуметь красоту мира Божьего» [11:153]. Если с первой частью высказывания мы полностью согласны, то со второй хочется поспорить. Один из аргументов приведен нами выше, когда речь идет о красоте Божьего мира, освященного присутствием Чудного младенца, которая подается в восприятии Агасфера. Второй – его сон, в котором «гений разрушенья» рисует апокалипсическую картину гибели земли, в результате которой «окончится тысячелетний плен» героя. Получить искупление от мук такой ценой бессмертный Агасфер не хочет – он в ужасе просыпается от такого видения. В скобках заметим, вещие сны поднимают Агасфера над среднестатистическим уровнем, поскольку являются человеку посвященному, чаще всего пророку.

Циклообразующий лейтмотив – поиски небесной истины как условия восстановления утраченной гармонии, возможности избавиться от проклятия бессмертия и обрести

«желанный сон могилы» – кроме лексического и образного уровней поддерживается автосамоцитациями. Так, строки из первого стихотворения «Агасфер», принадлежащие Спасителю: «За то, что ты отверг небесную святыню, / Ищи святыню на земле» повторяются в «Сне Агасфера». Они напоминают о судьбоносном событии в жизни иерусалимского башмачника (дне, «навекы незабвенном»), воскрешая в «памяти его тот страшный час», когда он в гордыне отвернулся от Бога. В отличие от легендарного Агасфера, который меньше всего задумывается над трансцендентными проблемами (по одной из версий, он просто решил покрасоваться перед соплеменниками рвением и благочестием), Вечный Жид Н. Минского наделен интеллектом и сознанием современника. Он весьма скептически отзываясь о позитивистских теориях прогресса, утверждая, что цивилизация не способствует духовному просветлению людей, что в их сердцах по-прежнему царит «тьма гробницы» («Сон Агасфера»). Он четко понимает различие «правды земной» и «правды небесной». Можно утверждать, что в образе Агасфера поэтом зафиксирован процесс «отчуждения» интеллектуально развитого человека от исторически сложившейся и мощно питавшей многие века христианской духовной парадигмы. Примечательно то, что отчаяние совмещается с «каждой жгучею святынь» и надеждой на обретение нового связующего мир Начала, которым есть Бог. Яркое доказательство – восстановление духовной вертикали между Богом и странником – с небес спускается Книга книг, которая станет ему отчизной и приютом: «В начале там прочтешь: «В начале». И хотя стихотворение «Видение Агасфера» заканчивается осколочной цитатой из Евангелия от Иоанна, читатель без труда ее восстановит в памяти: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Осудив Агасфера, Иисус дает себя в замену смерти. Мир для вечного странника становится книгой Благовестия, в которой Христос есть путь, Истина и Жизнь.

Как представляется, финал судьбы Агасфера подсказывается как русской религиозно-философской традицией, так и характерологическими чертами, которые можно проследить в именовании персонажа. Автор называет его гордым, человеко-демоном, скитальцем, скитальцем страстным, стариком, усталым, бессмертным и единым, неутоми-

мым, покорным грозной силе и т.д. Среди лексем с коннотациями неприкаянности, опустошенности, тотального одиночества обращает внимание его название странником, а его передвижений странничеством. И это весьма симптоматично. Как представляется, в сфере авторского отношения к персонажу актуализирован «вечный концепт духовного странничества» (Ю. Степанов), неоднократно отмеченный как одна из констант народной веры и русской ментальности (Н. Бердяев, Г. Федотов, Г. Флоровский). В аспекте нашего исследования плодотворны идеи Ю. Степанова. В семантическом поле концепта духовного странничества семиотик сосредоточивает внимание на таких его компонентах, как перемена мест (физическая или ментальная); крест / судьба (в двух формах: спокойной – уход из мира; и трагической, неканонической, раскола – бегство в скиты и вольные земли); скитальчество (компонент этически двойственный, предмет как воспевания, так и порицания); и, наконец, духовное странничество = беспокойство в значении, засвидетельствованном в неоднократно цитированном высказывании из «Исповеди» Блаженного Августина:

...Ты создал нас для Себя, и не знает покоя сердце наше, пока не успокоится в Тебе [1:53].

Таким образом, «беспокойный» – это «ищущий пути к Богу» и не знающий покоя, пока не найдет Его и не соединится с ним» [10:40].

Решение участи Агасфера на пути созидательной идеи христианской веры свидетельствует о преемственности поэта раннего символизма с поэзией русского романтизма. Так, В. Жуковский в неоконченной поэме «Агасфер – Вечный Жид» («Странствующий Жид») показывает перерождение героя, который становится христианином после встреч с мучеником Игнатием, взгляд которого напоминает ему глаза Христа, и апостолом Иоанном Богословом, крестившим Агасфера на Патмосе.

Сохраняется ли эта традиция у последующих авторов? Чтобы ответить на поставленный вопрос, обратимся к поэме Ю. Кузнецова «Сошествие в ад», в которой трансформация мифологемы Агасфера решается в русле концепта духовного странничества.

Лироэпические поэмы «Путь Христа» и «Сошествие в ад» написаны Ю. Кузнецо-

вым в начале второго тысячелетия от рождения Христа. Это его «закатные» произведения, в которых он подводит итог своей творческой и земной жизни:

Отговорила моя золотая поэма, / все
остальное – и слепо, и глухо, и немо.

В поэме Ю. Кузнецова «Путь Христа» модифицируются жанровые признаки «современного апокрифа». Сюжетообразующей является мифологема Пути: земного пути Иисуса, включающего Его крестный путь на Голгофу и Воскресение, и пути трансцендентного – лирического субъекта ко Христу, реализованного в концепте духовного странничества.

Духовное странничество отражает реконструкцию различных форм религиозного опыта, одной из которых является скитальчество, ставшее скоро «на Руси двусмысленным – как формой подлинной религиозности, так и формой ипокритства, тунеядства» [10:31]. В поэме «Сошествие в ад» мотив скитальчества раскрывается в знаковой для европейской культуры (как христианской, так и секулярной) фигуре Агасфера. Образ Вечного Жида упоминается дважды: в эпизоде крестного пути Иисуса и в монологе воскресшего Сына Человеческого у могильной пещеры. Ю. Кузнецов в основном сохраняет топику и фабулу христианской легенды, однако из двух вариантов ее развязки (раскаяние и примирение или проклятие и наказание) автором выбирается более жесткий и расставляются несколько иные, по сравнению с Н. Минским, акценты относительно вины Агасфера. В художественной реальности поэмы Вечный Жид обречен на вечное скитальчество и ему никогда не получить искупления своих грехов:

И разглядел Агасфера Христос, и прощенья / Не дал ему: Ну так жди Моего
возвращенья!

Или:

Кровь будет пить он по капле, не зная
прощенья, / И всякий раз ожидать Моего
возвращенья.

Как представляется, в мифотворчестве Ю. Кузнецова образ Агасфера может быть идентифицирован в парадигматике индивидуалиста Нового времени, лишённого национальной «привязки» носителя секуляризованного сознания. Это личность, оторвавшаяся от небесно-земного согласия в эпоху Воз-

рождения, своего рода воплощение и итог развития европейской культуры «фаустовского типа» (О. Шпенглер). Опустошенность рационализмом («Будет пищать его разум, как злобный комарик»), позитивистское стремление во всем, в том числе и в вере, обрести систему доказательств: «

Если докажешь, что ты настоящий Христос, / Я утолю твою жажду», –

выступает доминантой такого мировосприятия. В образе Агасфера воплощен кризис безблагодатного сознания, неспособного никогда выйти за пределы самого себя и построить духовную вертикаль взаимоотношений с Богом в силу убогости разума и мелочности сердца, одинаково маркированных автором уничижительным сравнением со «злобным комариком»:

Станет молиться, и сердце молитвой засалит,
Горько заплачет, и землю слезами ужалит.
Хоть упадут его слезы, как Божья роса.
Он никогда не поверит, что есть Небеса [4:21].

Продолжая решать дихотомию «вера / разум» в пользу веры: «Вера – самая неподходящая область для рациональных рассуждений» [2], Ю. Кузнецов снова обращается к сквозному мотиву своей художественной системы – евангельскому колодцу воды живой, из которого Агасферу никогда не дано напиться. Скитальчество Вечного Жида, на протяжении веков задающего единственный вопрос: «Вы не видали в пути человека с крестом», представляет собой кружение в модусе

«дурной бесконечности». «Чаша бессмертья», которую он украл, а не удостоился спасения по вере и Божьей благодати, обернулась вечным проклятием: «Плачьте, народы, рыдайте о Вечном Жиде». Таким образом, концепт духовного странничества в поэме Ю. Кузнецова содержит две антитетичные компоненты с диаметральной аксиологией и оценочными характеристиками: «скитальчество» маркировано автором крайне негативно, аналогом богооставленности, в отличие от другой его ипостаси – «беспокойства», исполненного высокого сакрального смысла Богопознания и Богоискательства в свете последних времен.

Таким образом, в национально-религиозном сознании Ю. Кузнецова образ Вечного Жида лишен амбивалентности или сочувствия, характерного для поэзии модернизма (К. Бальмонт «Разлука! След чужого корабля»; Ф. Сологуб «На нем изношенный кафтан»; «Возроптали иудеи»; И. Коневской «И путник я под солнцем, на распутьи»; М. Цветаева «Был Вечный Жид за то наказан...»), в нем нет привлекательности авантюрного или романтического героя (В. Жуковский, Э. Сю). Более того, в обрисовке современного поэта он не только одномерно негативен: циничный, жестокий, он еще и вор, укравший священную чашу Грааля. Таким образом, автор создает свой миф об Агасфере с сохранением основного «ядра» и структур мифологического мышления, но иной идеологической наполненностью.

Литература

1. Августин А. Исповедь / [пер. с лат. М. Е. Сергеенко ; общая редакция и статья А. А. Столярова] / Аврелий Августин. — М. : Канон + ОИ «Реабилитация», 2000. — 464 с.
2. Кузнецов Ю. «Отпущу свою душу на волю... / Юрий Кузнецов // Литературная Россия. — 1995. — 1 сент. — С. 10—11.
3. Кузнецов Ю. Путь Христа / Юрий Кузнецов // Наш современник. — 2001. — № 2. — С. 3—24.
4. Кузнецов Ю. Сошествие в ад // Наш современник. — 2002. — № 12. — С. 15—46.
5. Ранние символисты : Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы / [вступ. ст., подг. текста, состав., примеч. А. Кобринского и С. Сапожкова]. — Пб. : Академический проект, 2005. — 698 с. — (Новая Библиотека поэта).
6. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. — М. : Рос. энциклопедия, 1997.
7. Нямцу А. Е. «Бессмертный странник в человеческом мире» / К проблеме литературного функционирования легенды об Агасфере в контексте христианской аксиологии / А. Е. Нямцу // Нямцу А. Е. Легендарные образы в литературе. — Черновцы : «Рута», 2002. — С. 127—164.
8. Самсонова О. Н. Творчество Н. М. Минского: феномен этнокультурного самоопределения писателя : автореф. дисс. канд. филол. наук / Самсонова О. Н. — Тюмень, 2009. — 16 с.
9. Скуратовский В. Агасфер – вечный жид / В. Скуратовский // Чайка. — 2001. — № 2 (2) от 16 мая. — С. 24—30.

10. Степанов Ю. С. Концепт «духовного странничества» в России XIX и XX века Ю. С. Степанов // Русское подвижничество / [сост. Т. Б. Князевская]. — М., 1996. — С. 29—43.
11. Щенникова Л. П. О культурно-историческом значении русской поэзии 1880—1890-х годов (С. Надсон, Н. Минский) / Л. П. Щенникова // Известия Уральского государственного университета. — 2003. — № 25. — С. 145—167.
12. Щенникова Л. П. Русский поэтический неоромантизм 1880—1890-х годов. Эстетика. Мифология. Феноменология / Л. П. Щенникова — М. : Серебряный век, 2010. — 479 с.
13. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве — СПб. : Академический проект, 1999. — 512 с.
14. Юнг К. Г. Бессознательное рождение героя / К. Г. Юнг // От Эдипа до Осириса. — М., 1998. — С. 238—308.

УДК 821.121.1-4 Белый. 09

Т. Л. Капинус

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Критические статьи Андрея Белого 1903–1905 гг. как неомифологические тексты русского символизма

Капинус Т. Л. Критичні статті Андрія Белого 1903–1905 рр. як неоміфологічні тексти російського символізму. У статті досліджується неоміфологічний аспект критичної прози раннього Андрія Белого. Доводиться, що міф про особистість є структуротворчим у критиці 1903–1904 рр. Особистість у статтях Белого представлена як становлення, відповідно її внутрішній шлях формує сюжет міфу. Основні мотивні комплекси критичної прози співвідносяться із триетапною сюжетною структурою персоналістичного міфу. У статті виявляються особливості неоміфологічних символістських текстів, властиві критиці Белого: співвідношення плану втілення і плану змісту, множинність міфів-шифрів, що інтерпретують статті, тощо. Робиться висновок про новий тип критики, що виникає на межі століть.

Ключові слова: *неоміфологізм, критична проза, міф про особистість, міфи-шифри, мотив, символізм.*

Капинус Т. Л. Критические статьи Андрея Белого 1903–1905 гг. как неомифологические тексты русского символизма. В статье исследуется неомифологический аспект критической прозы раннего Андрея Белого. Доказывается, что миф о личности является структурообразующим в критике 1903–1904 гг. Личность в статьях Белого представлена как становление, соответственно сюжетом мифа является преодолеваемый ею внутренний путь. Основные мотивные комплексы критической прозы соотносятся с трехэтапной сюжетной структурой персоналистического мифа. В статье выявляются особенности «неомифологических» символистских текстов, присущие критике Белого: соотношение плана выражения и плана содержания, множественность мифов-шифров, интерпретирующих статьи и т.д. Делается вывод о новом типе критики, возникающем на рубеже веков.

Ключевые слова: *неомифологизм, критическая проза, миф о личности, мифы-шифры, мотив, символизм.*

Kapinus Tetiana L. The critical articles by Andrei Bely of 1903–1905 as neomythological texts of the Russian symbolism. The neomythological aspect of the critical prose by early Andrei Bely is researched at the current article. It is proved that the myth of the personality is a structure-formed one in the criticism of 1903–1904. The personality in Bely's articles is presented as a formation and its internal path forms a plot of the myth. The basic complexes of motifs of the critical prose are correlated with a three-unit structure of the personalistic myth. The features of the neomythological symbolist texts that are inherent in Bely's criticism are revealed in the article. The critical prose has a special correlation between the mode of expression and the mode of content, the set of myths interpreting the articles, etc. It is concluded that Bely's critical prose is a new kind of criticism appeared on the turn of the century.

Key words: *neomythologism, critical prose, myth of the personality, myths-codes, motif, symbolism.*

Возникновение неомифологизма как культурного явления ХХ века связано, в первую очередь, с творчеством русских симво-

листов. Специфическая ориентация на миф, характерная для прозы и поэзии Д. Мережковского, Ф. Сологуба, А. Белого, Вяч. Ива-

нова и других представителей как старшего, так и младшего символистского «крыла», рассмотрена З. Г. Минц [7]. Внимание исследователя сконцентрировано на художественных текстах, в первую очередь, романах, поэтому вопрос о том, применимы ли выводы З. Г. Минц к критическому творчеству русских символистов, остается открытым. К проблеме мифа как смыслообразующего начала в «нехудожественных» текстах молодого Белого ранее обращался А. В. Лавров [6], однако главным объектом внимания ученого были не статьи, сколько парадигма жизни и творчества первой половины 900-х в целом, включая даже письма. Между тем представляет интерес, что в работе В. Н. Крылова, посвященной символистской критике, неомифологизм указывается в числе перспективных аспектов в изучении поэтики критических статей [5:4–5]; но в силу обобщающей направленности исследования конкретного анализа «неомифологической» природы статей того или иного автора не предполагается. Нам представляется плодотворной попытка рассмотрения критической прозы А. Белого первой половины 900-х гг. сквозь призму концепции символистских «текстов-мифов».

Программные статьи, написанные Белым в 1903 г. («О теургии», «Символизм как миропонимание»), помимо общей теоретической проблематики, имплицитно и особый мифологический нарратив, формирующий сюжетную структуру поэтизированных фрагментов текста. В основе сюжета этих статей нам представляется особенно важным тот внутренний путь, который преодолевает самосознующая личность художника. Окончательной целью пути для Белого является преобразование – появление Богочеловека, что является результатом обожествления личности [4:251]. Проблема богочеловечества в критике 1903 г. снимает оппозицию между индивидуальным и универсальным, поэтому в персоналистический миф интегрируется миф об эволюции всего человечества. «Исторический процесс, по Гартману, не бесцелен, – пишет Белый. – Его цель – обнаружение всеединого духа. Ницше выдвигает целью исторической эволюции проявление *всеединой личности, сверхчеловека. Вопрос же о проявлении в личности всеединого духа указывает истории путь к богочеловечеству*» [4:245].

Характерное для Белого понимание личности как становления, подобного историческому процессу, обуславливает некоторые

особенности хронотопа статей. Пространственная организация критической прозы имеет трехчленную структуру, основанную на выделении Белым так называемых «зон» («зон понимания», «стадий понимания»). Как отмечает З. Г. Минц, организация мифологического нарратива в текстах русских символистов подчиняется восходящему к Вл. С. Соловьеву представлению о трехэтапности всякого развития [7]. Три зоны в критической прозе Белого маркируют основные стадии внутреннего пути: 1) кризис рациональности, 2) борьба с хаосом, открывшемся в глубинах бессознательного, 3) организация хаоса и преобразование личности. Таким образом, миф о личности, подобно «миру-мифу», имеет сюжетную структуру, основанную на законе «триады» (Гегеля – Шеллинга – Соловьева), где первый этап – теза, экспозиция сюжета личностного развития, второй – антитеза, коллизии персоналистического мифа, третий – синтез, кульминация и развязка. Стоит также отметить, что в статье «Символизм как миропонимание» критик устанавливает связь между данной мифопоэтической структурой и вопросами символистской теории: наличие «зон», согласно Белому, является признаком символизма как такового («Ницшеанство, как **всякое учение** с выходами в **символизм**, имеет несколько зон понимания») [4:250].

Таким образом, реализация символизма как миропонимания и как утопического в сущности своей проекта становится возможным лишь посредством мифотворчества. В 1903 г. Белый еще не теоретизирует о проблеме мифа, хотя в поэтике его статей неомифологическая составляющая является одной из ключевых.

Итак, на визуальном уровне миф о становлении личности представлен как мифологема пути. Первый этап внутреннего пути – стадия пессимизма, ощущение глобального аксиологического кризиса, сокрушения привычных устоев, – у Белого, как правило, наиболее лапидарный, так как рассматривается он скорее в качестве исходной позиции, с которой начинается внутренний путь. Для этого этапа характерна оппозиция спящие (сонные) / пробудившиеся. Белый подчеркивает элитарность, эзотеричность пути – тех, кто «проснулся» и осознал возможность новых путей совсем немного.

Переход ко второму этапу сюжета реализуется посредством мотива бездны, внезапно открывшейся перед человеком. В статье

«Символизм как миропонимание» второй этап назван «стадией трагизма», в статье «О теургии» – «зоной хаоса». При описании этой стадии логико-понятийный дискурс сменяется образным. С зоной хаоса соотносится определенный комплекс мотивов, которые в разнообразных вариациях присутствуют во многих статьях периода 1903–1905 гг. Все эти мотивы имеют семантику катастрофичности: мотив глубины, ужаса, чудовищ, крика или рева, мутных волн. Как правило, в этот комплекс входит мотив сокрытия или обмана, вариантом которого являются мотив маски и масочности и мотив занавешивания окна. Хаос в понимании Белого – промежуточная стадия внутреннего пути, которую необходимо пройти, чтобы не остаться в плену ужаса и безысходности. «Тем, кто не может идти все вперед и вперед, нельзя проникать дальше известных пределов, – пишет Белый в статье «О теургии». – В результате – ощущение нуменального греха, странная тяжесть, переходящая в ужас. Прозрения вместо окрыления начинают жечь того, кто не может изменить себя» [3:112]. С зоной хаоса Белый последовательно связывает творчество того или иного писателя или поэта (в данном случае, М. Ю. Лермонтова), тем самым включая его в систему собственных мифопоэтических представлений. Миссия искусства и истинного художника – быть проводником на пути становления личности, в соответствии с этим Белый рецензирует творчество композитора Н. К. Метнера в статье «О теургии»: «Прислушиваясь к тому, что звучит нам в произведениях г. Метнера, мы невольно разбираемся в наших чувствованиях, пользуясь идеями композитора, как своего рода духовным руководством. Такая интенсивность в выражении грядущих к нам идей есть признак глубокого и самобытного таланта; и мы невольно приветствуем появление новой звезды в русском музыкальном мире» [3:114–115]. Миф о личности, переплетающийся с мифом об искусстве, оказывается шифром-кодом, проясняющим смысл специфической рецепции объектов критической прозы. Согласно З. Г. Минц, наличие такого кода является признаком неомифологических текстов [7].

Третий этап пути «личности-мифа» в статье «Символизм как миропонимание» назван стадией теургизма. Важнейшую роль в переходе к этой «зоне» мифопоэтического пространства играет мифологема Вечной Женст-

венности. Соответственно, поэзия Вл. Соловьева рассматривается Белым как пример победы космоса над хаосом и, таким образом, включается в заключительный этап личностного мифа («Какая радость звучит в ниже-следующих строчках одного из стихотворений Соловьева, начинающего видеть, как отступают мутные волны, как побежденный хаос просветляется, и визг метели уже звучит не криками злобы, а первыми февральскими, священными, весенними славословиями Вечности» [3:119]). София в статьях Белого выступает в первую очередь как портал в высший мир, не зря одной из ее ипостасей у символистов является Дева Радужных Ворот. Вечная Женственность сопровождается символами окна или двери («Необыкновенно характерно ощущение, сопровождающее это прохождение в дверь, как бы сквозь Ту, Которую Соловьев определяет гностическим термином: *«Дева Радужных Ворот»*. Это наступление необычайного могущества») [3:122]. Пространственный континуум зоны космоса представляет собой неизведанное воздушное пространство, в связи с чем актуализируется мотив полета, вариации которого – мотивы неба, окрыленности, ласточки.

Таким образом, заключительный этап мифа о внутреннем пути визуально представляется как прохождение по воздуху в небо («...этот путь ведет прямо в небо через воздушно голубое пространство – голубое, мировое» [3:120]). Такое представление символизирует, с одной стороны, полное отсутствие каких-либо рациональных оснований, земной опоры и, с другой стороны, появление новых, доселе неизведанных возможностей. В мотивный комплект третьего этапа персоналистического мифа входят мотивы радости, мягкости, легкости, мотив перерождения или обновления и близкий к нему мотив детей, а также мотив острова, символизирующий целостность личности, приблизившейся к Абсолюту. Таким образом, в статьях 1903 г. персоналистический миф является структурообразующим; ему подчиняется мотивно-образная система и пространственная организация статей.

В критической прозе Белого с помощью мифологеми пути конституируется даже такой жанр, как лирическая рецензия. Так, в рецензии на недавно переведенную «Драму жизни» К. Гамсуна совмещение трагизма и теургизма изначально задается критиком в качестве атрибута эстетически значимого

для символистов художественного произведения. Поэтому Г. Ибсен, в творчестве которого, согласно Белому, отсутствует это соединение, уступает К. Гамсуну («...того, что звучит нам в балладе Грига, что видится в «Пане» (роман Гамсуна), – Ибсен дать не может: в нем нет совмещения высочайшего напряжения с вечным покоем, бурного трагизма с тихой радостью, радостью как бы сквозь сон») [1:170]. «Высочайшее напряжение» и «бурный трагизм» характеризуют зону хаоса, «тихая радость» сигнализирует о теургизме.

В рецензии не только герои Ибсена и Гамсуна рассматриваются сквозь призму мифа о пути: в текст вкрапляются импрессионистические фрагменты авторской речи, содержанием которых является миф о личности: «Падает ласковый снег... Останавливаешься. Закрываешь глаза. Пусть весь мир пронесется, умчится – мягко, мягко. И это настроение провожает **сквозь ужасы в ласковую тишину**. А ужасов не мало. Плещутся оргийные волны жизни... Сумеречные тени рвутся со всех сторон и грозят вечным концом... Белесоватое сияние едва мерцает... Сквозь ураган к неподвижному северному сиянию» [1:171]. Мотивы бури, ужаса, теней относятся к зоне хаоса, которую необходимо преодолеть. Северное сияние, в данном случае, замещает солнце, а мотивы мягкости и ласковости сигнализируют о моменте преодоления катастрофичности трагизма.

Внутри основополагающего мифа могут возникать и другие мифологемы. В частности, в некоторых статьях и письмах А. Белого возникают мифологемы, связанные с фигурой Ф. Ницше: Ницше как апокалипсическая «звезда» (вариант – метеор), Ницше как пионер воздухоплавания и Ницше как духовный руководитель, белый старец. В первом случае появление мифологемы – результат интерпретации «дионисийства» Ницше сквозь призму апокалипсического мифа. Открытие духа Диониса как бездны в статьях Белого коррелирует со знаменем Апокалипсиса: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладезя бездны: она отворила кладезь бездны» (Откр. IX, 1, 2). Дионисийство коррелирует с зоной хаоса, само название «стадия трагизма» отсылает к работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».

При этом сама фигура Ницше рассматривается Белым не только в соотношении с зоной хаоса, но как попытка преодолеть его. На

это указывает наличие мотивов легкости, мягкой грусти, отступления бури: «Но если не опустит глаза перед Ницше и выдержит первоначальную жуткость образов, неожиданный, освежающий ветерок – ласково-бархатный, грустно-мягкий – обвеивает робкой надеждой. Рев хаоса слагается в бархат вкрадчивой песни. То, что ужасало, грозило сжечь огнем, закидать обломками, затопить лавой, оказывается только стороной прошедшей грозой» [4:251]. По Белому, Ницше прошел вторую стадию пути, но в прохождении третьей – «воздушной» стадии – потерпел неудачу. Так появляется мифологема Ницше-Либиентала, пионера воздухоплавания, погибшего во время полета.

Мифологема духовного руководителя, с которой соотносится Ницше, представлена в статье «Маска», один из разделов которой имеет соответствующий заголовок – «Фридрих Ницше». Здесь, как и в «Символизме как миропонимании», отчетливо проступают две стадии пути, при этом в заключительной, наряду с вышеназванными мотивами ребенка, покоя, радости, следует отметить мотив обретения нового лика, что соответствует преобразению в теургической концепции («Сквозь трагический лик его, разорванный в клочки, выступает новый лик, обретенный навеки – лик ребенка, успокоенного на том берегу, – лик, глядящий на нас с улыбкой мягкой грусти» [2:10–11]). Несмотря на то, что в данной публикации Белый ни разу не упоминает слова «теургия», миф о конце искусства продолжает функционировать. Поэты, художники, композиторы – те немногие, кому доступно созерцание бездн [2:10]. Однако, по Белому, одного изображения образов, пришедших из неизведанных глубин духа, недостаточно, от художника требуется пройти весь путь становления личности, который составляет основу персоналистического мифа. Художник, решившийся на такое путешествие, уже перестает быть просто художником, становясь духовным руководителем. В мифологеме духовного руководителя, ранним вариантом которой является мифологема теурга, опосредовано постулируемое младосимволистами слияние искусства с жизнью: «Искусство перестает удовлетворять. Вместо бездонных образов душа просит бездонной жизни» [2:10].

Статьи 1905 г., большинство из которых впоследствии вошли в сборники «Символизм» и «Луг зеленый», структурируются в первую

очередь уже не персоналистическим, а космологическим мифом Вл. Соловьева. Наиболее показательным примером является статья «Луг зеленый», в которой сконцентрированы все характерные признаки неомифологических текстов русского символизма.

«Зеленый луг», символизирующий здесь космическую гармонию, является и начальной, и конечной точкой эволюции. Россия – первозданный зеленый луг, находится в плену механистической городской цивилизации и нуждается в освобождении. Современная цивилизация машин – промежуточная стадия развития мира – соотносима с зоной хаоса в мифе о личности. Функцией искусства в таком случае является напоминание о мировой гармонии и о возможности снова ее обрести. В таком ключе Белый описывает в данной статье выступление Айседоры Дункан, которое состоялось в январе 1905 г.: «И она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она – о несказанном. В ее улыбке была заря. В движеньях тела – аромат зеленого луга. <...> Да, светилась она, светилась именем, обретенным навеки, являя под маской античной Греции образ нашей будущей жизни – жизни счастливого человечества, предавшегося тихим пляскам на зеленых лугах» [4:330]. Характерно, что в описании зеленого луга, который просматривается сквозь хореографическое представление, фигурируют те же мотивы, что и в стадии теургизма: мотивы легкости, детскости, радости.

Статья «Луг зеленый» обладает еще одной характерной особенностью неомифологических текстов: множественностью мифов-шифров. Помимо центрального «мира-мифа» в данной работе апокалипсический (Зверь и Жена), античный (Орфей и Эвридика, дионисийские пляски), фольклорный (Змей Горыныч и царевна), историософский (Россия и Запад). Литературные тексты в критике Белого также обретают статус мифов и рассматриваются наряду с другими. В статье «Луг зеленый» таким мифом является повесть Н. В. Гоголя «Страшная месть». Его герои, пани Катерина и колдун, также проецируются на центральный космологический миф. В результате взаимодействия различных кодов, которые сопоставляются по ассоциативному признаку, возникает мотивно-образная система статьи. Белый создает ряды символов: спящая пани Катерина – спящая Россия – зеленый луг – Мировая Душа – Жена, облеченная в солнце; «казак в красном

жупане» – урбанистическая цивилизация – Змей Горыныч – апокалипсический Дракон. В статье «Апокалипсис в русской поэзии» к этим рядам добавляется еще один миф – Брунгильда и охраняющий ее дракон Фафнер. Однако мифом-инвариантом по-прежнему является борьба Хаоса и Космоса за Мировую Душу. Таким образом, окончательная гармонизация мира рассматривается сквозь призму эсхатологии.

Как отмечает З. Г. Минц, в неомифологических текстах план выражения «задается картинами современной или исторической жизни или историей лирического «я», а план содержания образует соотношение изображаемого с мифом». [7]. Историческая реальность начала ХХ в. достаточно часто фигурирует в статьях Белого: русско-японская война, падение Порт-Артура, гибель пионера воздухоплавания Лилиенталя, обретение мощей св. Серафима, рождение наследника престола, гастроль Айседоры Дункан, не говоря уже об издании или переводах значимых литературных произведений. Однако в отличие от традиционных журнальных статей и рецензий, в критической прозе А. Белого изображение и анализ событий и явлений (не важно, текущей жизни или литературного процесса) является не целью, а средством или «планом выражения» (здесь уместно вспомнить высказывание критика в статье «Символизм как миропонимание»: «Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного*» [4:246]). Содержанием же оказывается не последствия событий, не актуальные проблемы, имеющие к ним отношение, и даже не авторская точка зрения, а космологический или персоналистический миф. Для критика важнее не описать концерт певицы М. Олениной-д'Альгейм, а включить его в миф о внутреннем пути; рождение царевича интересует не само по себе, а в качестве одного из эпизодов «сюжета» развития мира.

Соотнесение с мифом, выявление в любом рассматриваемом художественном тексте мифологической основы – одна из основных особенностей метода Белого-критика. В статье 1905 г. «Апокалипсис в русской поэзии» эсхатологический (в данном случае, апокалипсический) миф является основным структурообразующим фактором. Обзор творчества классиков русской литературы и современных поэтов как таковой для Белого не имеет самостоятельной ценности, поэтому он мифологизирует лите-

ратурный процесс XIX – начала XX вв. Критик включает наиболее значимые, на его взгляд, тексты в определенную «схему», «конфигурацию», сущность которой составляет апокалипсический и космологический миф. С помощью апокалипсического мифа Белый по-своему интерпретирует творчество А. Пушкина, Ф. Тютчева, Ф. Достоевского, В. Брюсова и других представителей русской словесности: миф объясняет те или иные особенности их текстов, но и сами тексты в то же самое время объясняют миф. Такое

двойное объяснение, чередование плана выражения и плана содержания, согласно З. Г. Минц, также является особенностью неомифологических текстов.

Таким образом, критическая проза наряду с художественными произведениями может быть включена в группу неомифологических символистских текстов. Неомифологическая критика является новым типом критики, возникшим на рубеже веков, поэтика которого сближает его с поэтикой текстов художественной литературы.

Литература

1. Белый А. Кнут Гамсун. Драма жизни / Андрей Белый // Новый путь. — 1903. — № 2. — С. 170—172.
2. Белый А. Маска / Андрей Белый // Весы. — 1904 г. — № 6. — С. 6—15.
3. Белый А. О теургии / Андрей Белый // Новый путь. — 1903. — № 9. — С. 100—123.
4. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый, Л. А. Сугай. — М. : Республика, 1994. — 528 с. — (Мыслители XX в.).
5. Крылов В. Н. Русская символистская критика (1890—1910-е гг.) : генезис, типология, жанровая поэтика : автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Крылов Вячеслав Николаевич. — Казань, 2007. — 43 с.
6. Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» / А. В. Лавров // Миф — Фольклор — Литература / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — Л., 1978. — С. 137—170.
7. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов [Электронный документ] / Минц З. Г. // Блок и русский символизм : Избранные труды : в 3 кн. Кн. 3 : Поэтика русского символизма. — СПб., 2004. — С. 59—96. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>.

УДК 821.112.2 + 821.161.2

І. І. Бондаренко

Харківський гуманітарно-педагогічний інститут

Концепт природи у драмі Лесі Українки „Блакитна троянда” в контексті модерністських пошуків західноєвропейської драми fin de siecle

Бондаренко І. І. Концепт природи у драмі Лесі Українки „Блакитна троянда” в контексті модерністських пошуків західноєвропейської драми fin de siecle. У статті аналізується концепт природи у драмі Лесі Українки „Блакитна троянда” в контексті західноєвропейської драматургії. Проблема концепту природи розкривається крізь призму природи людини в фізіологічному та біологічному аспектах, а також гендерному. Наводяться паралелі на сюжетному, ідейно-тематичному, художньо-образному рівнях, насамперед, з „Привідами” Г. Ібсена.

Ключові слова: концепт природи, модернізм, контекст, західноєвропейська драматургія.

Бондаренко І. І. Концепт природи в драмі Лесі Українки „Блакитная троянда” в контексте модерністських пошуків західноєвропейської драми fin de siecle. В статье анализируется концепт природы в драме Лесі Українки „Блакитная троянда” в контексте западноевропейской драматургии. Проблема концепта природы раскрывается через призму природы человека в физиологическом и биологическом аспектах, а также в гендерном. Наводятся паралели на сюжетном, идейно-тематическом, художественно-образном уровнях, в первую очередь, с „Привидениями” Г. Ибсена.

Ключевые слова: концепт природы, модернизм, контекст, западноевропейская драматургия.

Bondarenko I. I. Concept of nature in the drama of Lesya Ukrainka "Blakitnaya Troyanda in the context of the modernist quest Western drama fin de siecle. This article analyzes the concept of nature in the drama of Lesya Ukrainka "Blakytne Troyanda" in the context of Western playwrights. The problem of the concept of nature is revealed through the prism of human nature in the physiological and biological aspects, as well as gender. Induces parallels to the plot, ideological-thematic, artistically-shaped levels, primarily with the "Haunted" by H. Ibsen.

Key words: *concept of nature, modernism, the context, the Western European drama.*

Межа XIX і XX століть є часом переосмислення світоглядних позицій, переоцінки цінностей, характеризується духовною кризовістю, що зумовлена суспільно-політичною, історичною, економічною та соціальною ситуацією того періоду. Пошук виходу з кризи вводить літературу в філософську площину. У зв'язку з цим виникає відмова від традиційної просвітницької думки про те, що людину й світ можна пізнати виключно через рацію. Народжуються нові підходи до тлумачення моделі „людина – світ”, в яких важливе місце посідають проблеми психології, підсвідомого і несвідомого. У центрі уваги модерністського мислення знаходиться людина та її екзистенція.

Природа стає у культурі зламу століть з'єднувальним чинником між людиною і трансцендентною сферою, вона допомагає подолати кордони людського пізнання, зрозуміти вічність, нівелює поняття часу.

Значний внесок у розгляд питання взаємозалежності природи й людини та їх гармонійного співіснування здійснила своєю творчістю Леся Українка.

Незважаючи на багаточисельні дослідження (В. Агеєвої, А. Бичко, О. Білецького, П. Волинського, А. Гозенпуда, В. Гуменюка, Т. Гундорової, М. Драй-Хмари, І. Журавської, Н. Зборовської, А. Костенка, М. Кудрявцева, Р. Кухаря, Л. Мірошниченко, А. Панькова у співавторстві з Т. Мейзерською, Я. Поліщука, О. Рисака, Л. Скупейка, О. Ставицького, С. Хороба та інших), творчість Лесі Українки залишається в певних аспектах недостатньо вивченою.

Сюди належить і висвітлення драматургії Лесі Українки у світовому контексті. Власне контекст, як наголошує С. Хороб, якнайправдивіше дає належну оцінку феномену української літератури зламу минулих століть, визначаючи і рівень творчого побутування різних типів художньої авторської свідомості, різних систем поетики, і своєрідність їх існування як у структурі окремих творів, так і в моделі загального ідейно-естетичного явища [див.:8].

На актуальність даної проблематики вказує і Д. Наливайко у доповіді „Стан і завдання українського порівняльного українознавства”, проголошеній на IV Міжнародному конгресі українців, де однією з нагальних проблем української компаративістики він називає „проблему інтертекстуальності драматургії Лесі Українки” [4:50].

Безперечно, творчість Лесі Українки, зокрема її драматургія, у світовому контексті була об'єктом вивчення вітчизняних та зарубіжних літературознавців (Ю. Бойко-Блохіна, Е. Веделя, З. Генік-Березовської, І. Журавської, М. Ігнатенка, А. Кіпи, М. Кудрявцева, Р. Кухаря, Л. Скупейка, М. Неврлого, Є. Ненадкевича, Я. Поліщука, С. Хороба, М. Якубіса), але проблема концепту природи у естетико-філософських драмах Лесі Українки у зіставленні з аналогічними явищами світової літератури залишилася поза увагою науковців. Дослідники розглядали це питання лише у драмі-феєрії „Лісова пісня”, оминаючи аналіз феномену природи у інших драмах письменниці.

У нашій розвідці вперше робиться спроба дослідити концепт природи у драмі Лесі Українки „Блакитна троянда” в контексті західноєвропейської драматургії, що зумовлює новизну й актуальність роботи.

Підкреслимо, що при аналізі творів ми будемо досліджувати концепт природи більшою мірою не у його вузькому значенні – як органічний і неорганічний світ, а у широкому значенні – як фізіологію, психологічні особливості людини, її вдачу, характер, здібності та нахили тощо.

Звернімо увагу, що в останні десятиліття XIX століття проблема спадковості як у дарвінівському природознавстві, фізіології, медицині, так і в літературі стає актуальною і навіть модною. Натуралізм робить акцент на детермінованості характеру людини біологічними, спадковими чинниками.

Відомі західноєвропейські письменники зосереджуються на проблемах генетичної запрограмованості хвороб, зокрема божевілля, неврозу: Г. Ібсен „Привиди”, Г. Гауптман

„Перед сходом сонця”, Е. Золя „Ругон-Маккари” тощо.

Апогеєм канонічних виявів неврозу в українській літературі того часу, безперечно, можна вважати першу драму Лесі Українки „Блакитна троянда”.

У творі Лесі Українки біологічні виміри людської особистості безпосередньо поєднані з вимірами духовними, поєднані значно тісніше, ніж у п'єсах „Привиди” Г. Ібсена чи „Перед сходом сонця” Г. Гауптмана. Уявлення головної героїні – Любові – про свою спадкову хворобу й пов'язане з ним прагнення затаїти палку пристрасть та обмежитись ризикованою любов'ю часів „блакитної троянди”, крихка надія на можливість щастя, а потім саможертвна відмова від кохання, врешті від життя – злиті воєдино тут біологічні й духовні чинники становлять основу провідного у драмі внутрішнього конфлікту, в якому розкривається стражденний і високошляхетний світ Любові.

Створюючи образ Любові Гощинської авторка звертається до контрасту, зображуючи її сильною, вольовою і разом з тим слабкою і безпомічною. Т. Щербакова порівнює головну героїню „Блакитної троянди” з „бурхливим океаном, що своєю силою здатен розірвати усі кайдани, але натикаючись на нерозуміння, ця сила губиться” [9:79]. Дівчина не боїться нічого, окрім своєї непередбаченості, безупинної свободи своєї природи, яку вона не може контролювати і повністю зрозуміти:

От не вірю я в жодні передчуття, але так все здавалось, немов щось має статись недобре у нас, чи з тіточкою, чи що... Я пішла собі понад річку. От сама не боялась іти, бо я не того боялась, що навколо мене, а якось самої себе страшно, того, що в мені. Мені здавалось, що от-от я мушу чогось закричати не своїм голосом і всіх вжахнути. Я довго стояла над річкою, було так темно, і в ній немов щось ворухилось, росло ... і раптом мені подумалось: ах, се ж зо мною самою буде нещастя... [6:59].

Звернімо увагу на те, що образ річки, води тут не випадковий. Як зазначає М. Фуко, поняття безумства й води у літературі зближуються:

...одне безперечно: у сприйнятті європейця вода надовго пов'язується з безумством [6:33].

Схожу алюзію спостерігаємо ще в поезії Лесі Українки „Хотіла б я уплисти за водою...” циклу „Ритми”:

Хотіла б я уплисти за водою,
немов Офелія, уквітчана, безумна.
За мною вслід плили б мої пісні,
хвилюючи, як та вода лагідна... [5:248].

Подібне семантичне навантаження, на нашу думку, має образ води і в „Привидах” Г. Ібсена, де теж порушується проблема спадкової хвороби. Протягом усієї дії твору іде дощ, навколишній ландшафт оповитий густим туманом:

Durch die Glaswand sieht man die
Umrisse einer düsteren, in gleichmäßigen
Reden getauchten Fjordlandschaft [13:99].

Головний герой п'єси Освальд постійно скаржиться, що протягом свого перебування вдома не бачив жодного проблеску сонця. І лише у кінці твору, коли божевілля вже оволоділо розумом Освальда, сходить сонце.

Повертаючись до образу Любові Гощинської, зазначимо, що то майже виокремлена із довколишньої дійсності особистість, яка тільки іноді вступає зі світом у взаємини. Через образ головної героїні сама невблаганна космічна сила протестує проти свого статусу відчуженості від людини, байдужості до її долі. „Не тільки людина прагне гармонії з Долею, з Вічністю, а й навпаки – Вічність болісно переживає свою відчуженість від людини” [11:65].

Прагнення Любові бути з коханим і разом з тим не бути з ним – то страх перед невблаганними законами природи. Леся Українка дає можливість головним героям повністю збагнути весь фаталізм їхнього життя, нездійсненність особистого щастя через вроджену недугу. Схоже питання ставить перед собою і головний герой однойменної п'єси Г. Ібсена „Бранд”:

Wo ist ein Anfang unserer Verantwortung
dafür, das über Erbe übergehen? [12:129].

Українська письменниця також прагне вивершити палке взаємне бажання закоханих до такого щастя, за яке треба відповідати.

„Спадок – се фатум, се – мойра, се – бог, що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого ж він наложить важку руку, той мусить пам'ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатить страшною ціною. Се, панове, така відповідальність...”, – говорить Любов [6:18].

Простежуючи подібний мотив у „Привидах” Г. Ібсена, зазначимо, що німецький письменник безпосередньо виступає проти тих,

хто відмовляється нести відповідальність за свої вчинки, не усвідомлюючи присуду долі. Натомість Леся Українка зовсім не категорична щодо героїв своєї драми. У центрі їх буття – екзистенційне поняття „тотальної свободи”, в основі якої – вибір.

Аналізуючи проблему внутрішньої свободи особистості у драматургії Лесі Українки, Л. Демська окреслює два основні підходи до трактування свободи: позицію Марбурзької школи неокантіанства – воля людини є першим джерелом свободи, яке породжує цінності; це свобода етична; і позицію Баденської школи (В. Вундт, Б. Йодль, Ф. Паульсен) – почуття є джерелом цінностей і свободи; це свобода естетична [див.:3].

У „Блакитній троянді” маємо зіткнення двох свобод, одна з яких до того ж тривалий час перебуває у внутрішніх конфліктах.

Орест між почуттям і відповідальністю вибирає почуття. Люба поставлена у набагато складніші обставини: або втратити коханого чоловіка, або наділити спадковою хворобою своїх дітей. Її вибір обмежується „свободою іншого”. Вона не може прирікати на страждання кохану людину й вибирає відповідальність. Л. Демська робить висновок: „Немає виходу у „прекрасне”, оскільки герой стає заручником обставин життя. Вибирається розум чи нелюбов, що в кінцевому результаті знищує обох закоханих” [3:55].

Звернімо увагу на те, що головна героїня безсила не тільки перед невідворотністю долі, спадковими факторами, генетичною запрограмованістю, вона анемічна й безпомічна у суспільстві, що унеможливує вільний розвиток особистості, обмежує його різноманітними „табу”, особливо, якщо йдеться про жінку.

Представниця англо-американської школи феміністичної критики Е. Шовальтер назвала період між 1870 роком та першою світовою війною „золотим віком істерії” як хвороби, буквально нав’язаної тогочасною психіатрією, а згодом психоаналізом, насамперед, представницям жіночої статі, особливо тим, які мали зухвалість втручатися у чоловічу царину, займатися літературою, мистецтвом, творчістю [див.:15]. Істерію Е. Шовальтер називає „хворобою дочки”, адже лікарське переконання в тому, що „переважаючою є тенденція матерів передавати нерозумність своїм дітям жіночої статі було однією з найважливіших причин переважання жінок серед пацієнтів психіатричних лікарень” [15:123]. Тому лікарі-дарвіністи забороняли жінкам

інтелектуальну працю, обмежуючи їх існування майже до рослинного.

„Блакитна троянда” акцентує якраз на ситуації нав’язування хвороби. Головна героїня – товариська, діяльна, із задоволенням бере участь у всіх молодіжних розвагах. Її поведінка зовсім не вказує на успадкування хвороби матері. Але тітка постійно опікується Любою, консультується з лікарями з приводу стану її здоров’я, тим самим весь час нагадує про тягар спадковості. Сама Олімпіада Іванівна вказує на соціальну, а не фізіологічну причину Любиної фобії:

Як я казала одразу братові: „Дай мені Любу, я її завезу так, щоб вона, не чула про матір. Не послухав, а тепер Бог зна, що з того буде [6:48].

Тобто, якби Любов постійно не думала про генетичну запрограмованість „хвороби дочки”, все могло б бути інакше. Навіть лікар весь час говорить, що ніхто не може стверджувати про неунікненість спадкової хвороби. Але Люба читає книжки з психології та психіатрії, намагаючись осмислити свій стан та взяти відповідальність щодо можливих наслідків.

На думку ж лікаря Проценка, читати дівчатам шкідливо:

Ех, панночки, панночки! Бідовий народ! Прочитає останнє слово науки і думає, що вже всю мудрість глинула. По-моєму, чим менше панночка книжок читає, тим краще, їй же Богу! [6:49].

Його підтримує й тітка:

Я завжди казала, що ті книжки її до добра не доведуть...[6:47].

Подібне ставлення до читання жінками наукових книжок спостерігаємо і в „Привідах” Г. Ібсена. Пастор Мандерс говорить фрау Алвінг:

Fühlen Sie denn, daß Sie besser oder glücklicher werden durch Lektüre dieser Art?[13:110].

А на її запитання чи сам він читав книжки, які засуджує, пастор відповідає:

Liebe Frau Alving, es gibt gar manche Fälle im Leben, wo man sich auf andere verlassen muß. Das ist nun einmal so hier auf der Welt und das ist gut. Was sollte auch sonst wohl aus der menschlichen Gesellschaft werden? [13:110].

Тобто, навіть не проникаючи у суть справи, засуджується все, що не відповідає зага-

льноприйнятій ролі, поведінці жінки у патріархальному суспільстві.

У драмі Лесі Українки єдина загальноприйнята роль, яка пропонується дівчині, єдині ліки від усіх її неврозів – одруження. Дівчина, „панночка” сприймається у драмі, за виразом В. Агеєвої, як „певна функція усталеного кодексу поведінки, вона не особистість, не індивідуальність, і здобути якийсь статус може лише через шлюб” [1:102]. Дослідниця розрізняє у „Блакитній троянді” кілька варіантів жіночих ролей, які здобуваються через одруження [див.:1].

Один варіант – це тип добродушної, спокійної, люблячої, але повністю залежної, безпорадної у будь-яких справах, недалекої й обмеженої вдови-домогосподарки. Цей тип репрезентує Любина тітка – Олімпіада Іванівна.

Інший варіант – тип фанатично люблячої матері, яка занастала долю своєї дитини. З цього приводу Сімона де Бовуар зазначає: „Так само часто подибується й інше ставлення до дітей, яке також завдає їм шкоду, – це мазохістська відданість... Ціною цих, як їм здається, добровільних жертв вони здобувають право відмовляти дітям у будь-якій незалежності” [2:150]. У творі це пані Груїчева, яка весь час деспотично опікає дорослого сина, втручаючись в усі його справи, тим самим руйнуючи особисте щастя і життя власної дитини.

Оресте! – говорить вона. – Я маю право на тебе. Я тебе викохала, виростила, тобі все життя віддала, нема такої жертви, якої б я для тебе не принесла [6:68].

Ще один варіант – тип жінки, яка вдало вийшла заміж. Це подруга Любові Олександра. Вона добре засвоїла науку про шлюб як вершину жіночого успіху й долі і, одружившись з нелюбим чоловіком, посідає шанова-

ний статус у суспільстві, відповідаючи патріархальному ідеалу.

Любов Гощинська не хоче і не може відповідати жодному з цих типів жіночих ролей. Вона „ніяк не може допевнитися ситуації, в якій з’явився б шанс зостатися вірною собі, самодостатньою, продовжувати бути жінкою з усіма інстинктами, цінностями, тілесними й духовними потребами – і водночас відповідати уже існуючому та апробованому в культурі ідеалу прекрасної дами” [1:100].

Невирішення цієї проблеми стає причиною неврозу Любові. Адже невроз, за К. Юнгом, є саме спробою індивіда розв’язати у собі самому всезагальну проблему, до того ж спробою невдалою. Його позитивний зміст полягає в тому, що він є спробою синтезу життя, це зародки, котрі не вдалися через несприятливі обставини зовнішньої та внутрішньої природи [див.:10]. Р. Веретельник підкреслює, що Любов Гощинська фактично втікає у божевілля, майже з власного бажання обирає хворобу, не знаходячи для себе як для жінки інших ролей [див.:16].

Таким чином, у „Блакитній троянді” проблема концепту природи розкривається крізь призму природи людини в фізіологічному та біологічному аспектах, а також гендерному. Через образ головної героїні Леся Українка акцентує увагу на проблемі генетичної запрограмованості психіки людини та проблемі „вторинності”, „підлеглості” жіночої статі в патріархальному суспільстві.

Незважаючи на типологічну близькість „Блакитної троянди” на сюжетному, ідейно-тематичному, художньо-образному рівнях, насамперед, з „Привидами” Г. Ібсена, твір української письменниці – цілковито оригінальний і не має принципових запозичень в Г. Ібсена.

Література

1. Агеєва В. Жіночий голос у любовному дискурсі. Вікторіанська мораль і жіноче божевілля / Віра Агеєва // Агеєва В. Поетеса зламу століть : творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — К. : Либідь, 1999. — С. 91—112.
2. Бовуар Сімона де. Друга стаття // Сімона де Бовуар : твори у 2 т. Т. 2. / [пер. з фран. Н. Воробійової, П. Воробійова, Я. Собко] / Сімона де Бовуар. — К. : Основи, 1995. — 390 с.
3. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи Лесі Українки / Леся Демська // Слово і час. — 1998. — № 7. — С. 54—57.
4. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного українознавства / Дмитро Наливайко // Літературознавство. Доповіді та повідомлення : [IV міжнародний конгрес україністів]. — Кн. 2. — К. : Обереги, 2000. — С. 42—50.
5. Українка Леся. Зібр. творів : у 12 т. Т. 1 / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1975. — 356 с.
6. Українка Леся. Зібр. творів : у 12 т. Т. 3 / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1976. — 396 с.

7. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. — СПб. : Алетей, 1997. — 148 с.
8. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ : Плай, 2002. — 413 с.
9. Щербакова Т. Інтерпретація теми божевілля в драмі Лесі Українки «Блакитна троянда» / Т. Щербакова // Актуальні проблеми вивчення літературних родів : Зб. наук. праць. — Дніпропетровськ, 2001. — Вип. 4. — С. 77—82.
10. Юнг К. Психология бессознательного / Карл Юнг. — М. : Издательство Канон + ОН Реабилитация, 2001. — 400 с.
11. Ятченко В. Український неоромантизм і західноєвропейський модернізм: діалог трагедій і сув'язь культур / В. Ятченко // «Кассандра» Лесі Українки і європейський модерн. — Остріг, 1998. — С. 21—25.
12. Ibsen H. Brand / Henrik Ibsen // Ibsen H. *Hämliche Werke*. — Berlin : S. Fischer Verlag, 1907. — В. 2. — S. 245—421.
13. Ibsen H. Gespenster / Henrik Ibsen // Ibsen H. *ämtliche Werke*. — Berlin : S. Fischer Verlag, 1907. — В. 4. — S. 97—181.
14. Nevrlly M. Zu Lesia Ukrainkas Dramen / Mykola Nevrlly // Lesia Ukrainka und die europäische Literatur. — Köln ; Weimar ; Wien ; Böhlau Verlag, 1994. — S. 105—112.
15. Showalter E. The Female Malady. Women, Mandness, and English Culture. 1830—1980 / Showalter E. — London : Penguin Books, 1987. — 156 p.
16. Weretelnky R. Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas / Weretelnky R. — Ottawa : University of Ottawa, 1989. — 80 p.

821. 161. 2—2 Винниченко. 09

А. М. Дудка

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Суїцидогенний конфлікт: психологічний механізм розвитку

Дудка А. М. Суїцидогенний конфлікт: психологічний механізм розвитку. У статті зроблено спробу на матеріалі п'єс В. Винниченка «Закон», «Брежня», «Пригвожені» проаналізувати психологічний механізм розвитку суїцидогенного конфлікту, оскільки в центрі уваги митця експеримент із життям, фіналом якого є відхід за буття (фізичний – «Брежня», «Пригвожені»; моральний – «Закон»). Текстуальний аналіз здійснювався посередництвом вивчення психологічних чинників мотивації суїцидогенної ситуації: пресуїцид – суїцид.

Ключові слова: *психологічна драма, поведінкова модель, характер, темперамент, суїцидальний синдром.*

Дудка А. М. Суицидогенный конфликт: психологический механизм развития. В статье предпринята попытка на материале пьес В. Винниченко «Закон», «Ложь», «Пригвожденные» проанализировать психологический механизм развития суицидогенного конфликта, поскольку в центре внимания художника эксперимент с жизнью, финалом которого является уход за грань бытия (физический – «Ложь», «Пригвожденные»; моральный – «Закон»). Текстуальный анализ осуществлялся посредством изучения психологических факторов мотивации суицидогенной ситуации: пресуицид – суицид.

Ключевые слова: *психологическая драма, поведенческая модель, характер, темперамент, суицидальный синдром.*

Dudka A. N. Suicidal conflict: psychological mechanism of development. In this article there was an attempt to analyze: psychological mechanism of the suicidal conflict on the base of material of Vinnichenko's plays "The Law", "The Lies", "Pinned down", because the focus of artist's attention is on experiment with life, the end of which is the departure for the being (physical – "The Lies", "Pinned down"; moral – "The Law"). The textual analysis was made through the studying of psychological factors of motivation of the suicidal situation: presuicide – suicide.

Key words: *psychological drama, behavioral model, character, temperament, suicidal syndrome.*

Драматургія В. Винниченка, на думку багатьох літературознавців [2; 4; 10; 11], вирізняється роздумами над вічними проблемами буття, психологізмом. Чимало п'єс побудовано за принципом парадоксу, де вияви людської природи, психіки доведені до критичної межі, що дозволяло митцеві по-своєму переосмислити моральні й духовні цінності людини, носіями яких є його «герої-експериментатори». Однак ніхто з наших попередників не ставив за мету спеціально дослідити психологічний механізм суїциду, що і визначило мету статті.

Смерть: фізична чи моральна – саме така трагічна розв'язка аналізованих нами п'єс В. Винниченка «Закон», «Брехня», «Пригвожені», персонажі яких вигадують теорії, загрозливі для всіх (у тому числі й для адептів), хто опиниться у полі їх дії.

Здавня ставлення до суїциду, визначення його причин було тісно пов'язане з тим, як певне суспільство, його культура тлумачать поняття смерті. Наприклад, іудеї розглядали життя як акт співтворчості Бога і людей, тому самогубство – заперечення творчого сприйняття життя – суворо заборонялося Торою. Так само в ісламі самогубство вважалося найтяжчим гріхом і заборонялося Кораном. Гріхом вважає самогубство й християнська церква, не дозволяючи ховати суїцидентів на цвинтарі. Натомість у японській культурі самогубство набуло ритуального забарвлення. Також у всіх релігійно-філософських системах Давньої Індії методом «звільнення» від ланцюга народжень (карми) і злиття зі світом Брахми – останньої основи світобудови – нерідко був суїцид [19].

У філософських словниках подаються такі дефініції смерті: незворотне припинення життєдіяльності організму, неминучий кінець існування живої істоти [17:451]. Оскільки ж людина – єдина з істот, хто усвідомлює свою смертність, «смерть постає для неї конститивним моментом світогляду» [16:35].

З біологічної точки зору смерть – це загибель індивідуума як відокремленої живої системи, що супроводжується розкладанням білків та інших біополімерів, які є основними матеріальними субстратами життя; незворотне припинення всіх життєвих функцій організму (кровообігу, дихання, функцій центральної нервової системи) [14:235].

За медично-біологічною класифікацією, смерть буває природна (фізіологічна) й неприродна.

За соціально-юридичними обставинами її настання класифікується як ненасильницька (раптова, нагла) й насильницька (вбивство, самогубство, надзвичайна ситуація). Відтак самогубство розглядається як юридичне поняття, пов'язане з умислом, ступенем вини [14:213].

Головні персонажі досліджуваних нами п'єс кінчають життя самогубством: фізичним («Брехня», «Пригвожені») чи моральним («Закон»). Це рішення вони сприймають як єдино можливий вихід зі складної ситуації, яку, проте, самі ж і спровокували.

Причиною самогубств є особистісно-сімейний конфлікт: «перешкода до задоволення актуальної ситуаційної потреби» [7:154]. Для Наталі Павлівни («Брехня») – це втрата сімейного спокою через викриття брехні; для Родіона («Пригвожені») – неможливість через його хворобу утворити «союз рівних, творящих людей»; для Інни («Закон») – втрата дитини як надія на порятунок сімейного гаразду, запоруки існування справжньої сім'ї. Диференційним психологічним маркером поведінки персонажів стають особливості їх темпераменту, характеру, оскільки, на нашу думку, вони найвиразніше демонструють особливості перебігу пресуїциду («періоду від виникнення суїцидальних думок до спроб їх реалізації» [7:274]) та самого акту самогубства.

Суїцидогенний конфлікт, який провокує формування суїцидальних проявів, зокрема, у п'єсі «Пригвожені», виникає несподівано для головного персонажа Родіона, який збирається почати «хороше, потрібне діло», тобто одружитися з Калерією, переборовши ревності й сумніви за допомогою «пробного шлюбу», адептом якого є. Проте незабаром довідується від батьків про власну погану спадковість – вірогідність захворіти на шизофренію. Шукаючи підтвердження (або в глибині душі – спростування) цього, згадує сестер, Олімпіаду й Марію, відтворює деталі їх і власної поведінки, і, зрештою, усвідомлює, що він приречений.

Родіон, який за темпераментом меланхолік, дуже вразливий навіть до слабких подразників, а тому така новина глибоко вражає його психіку, що провокує емоційний сплеск, прокоментований ремаркою:

схоплюється і майже бігає по хаті [1:459].

Хоча персонаж намагається опанувати свої емоції, однак досягти рівноваги уже не вдається, натомість афект обертається апатією, безсиллям, безпорадністю, незахищеністю, що також засвідчують численні ремарки: безглуздий, розгублений вигляд, загальмованість рухів і дій,

жалібно, криво, страдницьки посміхається [1:461].

Відтак Родіон ніби «випадає» з реальності, абсолютно сконцентровує увагу на внутрішньому світі, перетворюється на спостерігача саморуйнування, адже мрії про щасливе подружнє життя з «перевіреною людиною» перекреслено однією страшною новиною. Тому й заспокійливі слова батькам насправді породжені прагненням заспокоїти самого себе.

Відповідно до свого меланхолійного темпераменту йому властиво приховувати від оточення свої почуття, проте «подібні переживання можуть спровокувати появу невротичних розладів» [8:90]. Наступні сцени засвідчують це: на самоті обдумуючи ситуацію, що склалася, Родіон виявляє неспокій, нервовість, у нього з'являються галюцинації. Останні стали для персонажа неспростовним доказом на користь хвороби, яка на цій стадії проявляється, як засвідчує спеціальна медична література, у «позитивних симптомах»: галюцинації, незвичайна поведінка, відсутність зв'язку у мисленні» [12:800].

Надалі невротичний стан прогресує: постійний, невмотивовано піднесений настрій, безпричинний штучний сміх, неконтрольовані рухи, запевнення оточуючих, що їх думки про його можливе самогубство хибні (стеження за Родіоном Антиповича). Поступово визріває думка про самогубство, бо не хоче повіритися по лікарнях і бути посміховиськом, а ще більше – викликати жалощі.

Непередбачуваним є суїцидогенний конфлікт у п'єсі «Брехня». Наталя Павлівна, вигадуючи теорію «щасливого шлюбу», побудованого на брехні, не задумувалася про неминучий трагічний кінець. Свої стосунки з оточуючими вона вже звикла будувати на брехні: одруження через жалоці з Андрієм Карповичем, щоб дати людськості нові цінності; любовний зв'язок із Антіном Михайловичем; психологічна гра з Іваном Стратоновичем, випадковим свідком розмови Наталі Павлівни з коханцем. Тепер він непомітно забирає їх любовні листи, починає шантажувати героїню розповіддю про все її чоловіко-

ві. Щоб виплутатися із ситуації, Наталя Павлівна звертається до перевіреного способу – брехні: демонструючи неабиякі акторські здібності, вона зізнається в коханні Івану Стратоновичу, причому заплутує його так, що той не в змозі розібратися, де правда, а де брехня.

Психологія поведінки Івана Стратоновича зумовлюється його садистськими схильностями, що виявляється, в тому числі, й зовні: він завжди суворий і похмурий (має прізвисько «Хмара»), як характеризує його Наталя Павлівна:

Такий завжди суровий, слова не почуєш від нього [1:171];

часто конфліктує з Антіном Михайловичем. Він ненавидить Наталю Павлівну через те, що кохає (парадокс), бажає відплати їй за нерозділене кохання: спочатку «поставити мат», пред'явивши вексель, потім описати майстерню Андрія Карповича, знищивши його морально любовними листами дружини. Його гасло:

Хай гинуть усі, але й ти підеш з нами! [1:170].

Він не вірить зізнанням Наталі Павлівни, доки та не пропонує як доказ власну смерть. І хоча Іван Стратонович спочатку ніби сприймає цю заяву як гру, жартома пропонуючи жінці зараз же кинутись із третього поверху або обіцяє дістати з лабораторії цінний калій, але насправді уже спланував сценарій майбутнього самогубства: ніби навмисне переплутати лаврово-вишневі краплі з отрутою. Так автор сполучає жарт і смерть, використовуючи оксюморон як адекватний засіб виявити суть центральних дійових осіб: брехня – щастя, шантаж – кохання. Однак швидко легкість гри обертається складністю рішень і дій.

У «Законі» конфлікт вибудовується як висхідна градація з поступового накопичення негативних емоцій і почуттів. Інна стверджує, що її родина «померла під операційним ножом» [1:547], бо вона не може повноцінно жити, якщо не відчує щастя материнства, відтак, щоб заповнити свій духовний світ, прагне працювати в оперетковій трупі. Письменник акцентує увагу на нецілісності ества героїні: розуміючи, що за суттю ідея сурогатного материнства абсурдна, бо на роль такої матері обирається людина, яка не здогадується про своє призначення, однак за будь-яку ціну прагне її (ідею) реалізувати. Інна пока-

зана в момент найбільшого психічного збудження: докори чоловіка, який у свій час на поліг на тому, щоб позбавити їх дитини заради можливості пожити для себе, а тепер демонстративно грається з чужими дітьми, переживання власного непевного становища, бо розуміє неповноцінність, несправжність бездітної родини, внутрішня боротьба, коли спостерігає, як поступово Панас закохується в Людмилу, відчайдушна спроба отруїти ту, від якої сподівалася вирішення власних проблем. Це своєрідні міні-кульмінації, які накопичуються аж до моменту відмови Людмили віддати дитину. Звідси – безпорадність, нестерпний душевний біль, що провокує появу суїцидних думок. Можна припустити, що, вигадуючи неймовірний план: отримати дитину, зачату її чоловіком і переписувачкою Людою, Інна підсвідомо обирає на роль маріонетки свого чоловіка Панаса, який і надалі завдає Інні моральних і психічних страждань:

А Інні, думаєте, не болить, що ви от з чужими дітьми граєтесь? що ви безплідною її зробили? [1:538].

Початок реалізації цього задуму розпочинає відлік поступового вмирання духовного світу героїні, яка заперечує аморальність свого вчинку, виправдовуючи це «чистою метою»:

Ніякої тут розпусти немає, в нас є наша велика, чиста ціль [1:564].

Ці запевнення (і в цьому також парадокс) можна віднести до пресуїцидальних, оскільки в них від початку за пафосним «ми», «наше» стоїть Іннине «я», її бажання, а швидше ідея-фікс, нереалізація якої може спричинити суїцид.

Після етапу особистісного усвідомлення суїцидогенного конфлікту суїцидальна поведінка Родіона («Пригвожені») та Наталі Павлівни («Брехня») свідчить про їх справжній, а не удаваний намір здійснити самогубство.

Підготовка до «істинного суїциду» є тривалою за часом: «суїцидент довго аналізує причини і можливі наслідки самогубства, розглядає різноманітні способи і оцінює їх ефективність і надійність, сплановує сценарій суїцидальної дії» [19]. Підтвердженням цьому слугує і термінальна поведінка обох персонажів (за якої, зазвичай, «людина «упорядковує» своє життя: віддає борги, просить пробачення у ворогів і т.п.» [19]). У «Пригвожених» – це прощальний лист Родіона до Прокопенкової, попередження нареченого Ліми – Голубця про її хворобу, прохання ба-

тка підписати вексель сестрі Насті, який раніше був призначений для нього. У «Брехні» така поведінка головної героїні виявляється наприкінці п'єси: бажання зібрати усіх докупи, поцілунки, ніби прощання, прагнення зробити цю мить урочистою.

Лише наодинці з собою персонажі розкривають свій справжній психічний стан. Вночі Родіон неспокійний, розмовляє з привидами, кличе на допомогу маму, що, з одного боку, засвідчує прогресування хвороби, а з другого, – вкотре підтверджує суїцидальні наміри. Центральною деталлю подібних сцен є каламарчик з отрутою, який Родіон тримає у себе в столі під замком, дістаючи його лише вночі, щоб зміцнити свій намір. Наталя Павлівна стискає голову руками, іноді вибухає неконтрольованим гнівом на Івана Стратоновича, що видно з ремарок, зрештою, її хворобливий стан, бліде обличчя помічають й інші персонажі.

У подвійному емоційному стані від початку експерименту перебуває й Інна («Закон»): як видно з ремарок, вона сміється і жартує з приводу підозр Тами щодо стосунків Панаса і Люди. Проте насправді це штучні емоції, про що свідчить репліка Круглика:

Цікаве явище: от вуста ваші сміються, а в очах видно біль [1:561].

Те, що це удавана веселість, підкреслено й ремарками: вона постійно відчуває тривогу, неспокій, слідкує за Панасом із Людою; залишаючись наодинці, «тісно стулює вуста», «сідає на канапу з болючою посмішкою» [1:555]. І все ж «примушує» Панаса зробити задумане нею. Цей учинок також демонструє сильні, вольові риси характеру героїні, оскільки вона могла й відмовитися від задуманого, в цьому її підтримував і чоловік, не постраждала б і невинна людина, Люда. Проте Інна «переступає через себе», одержима манією.

Нервові напруження не спадає і коли Люда вже чекає на дитину. І хоча зовні це та ж веселість, награність, її все одно помічають оточуючі, наприклад, Марія Андріївна, яка не знає справжньої причини, зауважує:

Марніє, а сміється. Ох, боюсь я, боюсь! І їх загубить, і себе. І всіх [1:569].

Виявилось, що пережити зраду складно, навіть якщо вона спровокована власноруч.

«Каталізаторами» суїцидальних дій стають другорядні персонажі. У «Брехні» – це Іван Стратонович, який приходить із пляшечкою отрути в руці. Коли ж Наталя Павлівна

пересилює свій жах і намагається удавати, що все гаразд, навіть просить усіх співати, Іван Стратонович удруге нагадує про її обіцянку, пропонуючи заспівати «Як умру, то поховайте».

Таку ж роль відіграє і зізнання Андрія Карповича у тому, що для нього «краще смерть, аніж обман».

У «Пригвождених» – це прихід до Родіона Калерії, її слова про кохання, одруження не «через жалощі», спроба «одвоювати» його; але вона розділила намір і рішення: слова, що Родіон «саме той», з яким вона хоче прожити своє життя, убивають надії «як-небудь, але жить» [1:470].

Можемо припустити, що головні персонажі названих п'єс ще плакають надії на те, що можна обійтися й без самогубства. Так, сангвініка Наталю Павлівну характеризує «високий опір труднощам», вона може проявити «реакцію лева»: боротися за нормалізацію обстановки [8:88], крім того, у сім'ї вона виконує чоловічу роль – забезпечувача.

Для Родіона «рятівним колом» стає відмова від Калерії, оскільки він вирішує, що та його не кохає.

Марні надії на щасливий фінал плекає й Інна («Закон»), навіть виганяючи свою власну матір, яка вважає те, що відбувається в домі, проявом Інниного божевілля.

Ці своєрідні передкульмінаційні мініретардації демонструють такий тип суїцидальної поведінки, як «суїцид з вираженим амбівалентним ставленням до смерті: суб'єкт обирає самогубство, хоча й зберігає надію на інший спосіб реагування» [13:15].

Проте інші передкульмінаційні моменти в усіх п'єсах свідчать про неминучий трагічний фінал.

Після приходу Калерії у Родіона вмирає остання надія «як-небудь, але жить». Емоційна напруга тут і найвища, і враз спала, оскільки відбувається остаточне розмежування сторін і було прийнято рішення. Відомо, що людина найбільше нервує, доки не обере для себе лінію поведінки, після чого приходить заспокоєння. Для Родіона це рішення – убити себе, адже він не може бути «дегенератом», «падлюкою» і у них не вийде «союзу рівних, творящих, будуючих свою любов» [1:470], як того вимагала вигадана ним теорія «щасливого шлюбу». Порівняймо з психологічним портретом суїцидента. Для нього характерна низька самооцінка, потреба в самореалізації; це сенситивна, емоційна людина зі зниже-

ною властивістю терпіти біль, високою тривожністю, песиміст зі схильністю до самозвинування, звуженого мислення, уникнення вирішення проблем [13:90].

Психічний стан Родіона має хвилеподібну динаміку: від поступового накопичення негативних емоцій, зрештою, нервового зриву до відчуття заспокоєння, апатії, що засвідчують репліки персонажа, які він промовляє то тихо, унапівголоса, то зриваючись на крик; та ремарки, які супроводжують репліки (тихо – сказано, сміється – хапає за руку Прокопенкову – кричить – «зразу опадає, немов оутившись від власного крику» [1:472]). Квінтесенцією самохарактеристик є наступна:

Я ніби трісочка на хвилях. То зносить угору, на самий гребінь, і все блискає в душі, кричать від радості хочеться. То шпурляє тут же вниз, в сіру ковбаню [1:473].

Наталі Павлівні дає зрозуміти зізнання Андрія Карповича, що її кінець стає невідворотним. Поступово в ній згасають усі емоції, вона втрачає волю, занурюється в апатичний стан, на що письменник вказує ремарками: «стоїть непорушно й задумливо на місці, потім стріпується, глибоко зітхає...» [1:186], дивиться на пляшечку з отрутою.

Проте не витримує і психіка самого Івана Стратоновича, який вирішує віддати вексель, листи Наталі Павлівні й «скінчити комедію». Але добре знаючи натуру Івана Стратоновича, Наталя Павлівна розуміє, що

я завжди в твоїх руках і без листів [1:187].

Безпосередньо перед здійсненням суїциду емоційний стан різних за темпераментом людей є однаковим – афект, спричинений поступовим накопиченням негативних емоцій і який характеризується «дезорганізацією поведінки і порушенням перебігу психічних процесів» [12:129]. У драмі «Пригвождені» психічний стан Родіона пояснюється ремарками, які вказують на внутрішній стан персонажа (від заспокоєння до збудження, спалаху гніву), портретними деталями («лице здригається з мукою, одчаєм»); порушенням свідомого контролю над вибором тієї чи іншої дії («помалу підводить голову і вмиє зо всієї сили б'є себе рукою по лицю» [1:476]). Це зрештою вивершується не-свідомим емоційним вибухом, коли Родіон уже не контролює свої дії, зосереджуючись лише на одній нав'язливій ідеї – вбити себе, що він і робить, випиваючи отруту й бурмочучи: «Ні-

ні-ні...». Це прочитується нами як гіпноізуюче нагадування собі, бо ні в якому разі він не хоче бути «дегенератом», а отже, – до кінця залишається вірним своїй теорії, ставши, по суті, її заручником.

У п'єсі «Закон» повідомлення про те, що Люда не в змозі відмовитися від материнства, для Інни означає одне:

Свою любов, гордість, честь топтала,
бруднила, ганьбила свою матір, понижувала [1:587],

тому тепер спрацьовує «захисна реакція»:

Вона відбирає в нас життя. Ми маємо
боротись [1:589],
Я вб'ю її! Я горло їй переріжу [1:588].

Навіть бачачи, як Тама підливає смертельні краплі в каву, призначену для Люди, не перешкоджає цьому, навпаки, почувається нетерпляче, напружено. Але вражена зворотною емоційною реакцією Люди, коли та цілує її руки і просить прощення, випускає з рук каву. Тепер Інна духовно мертва, «застигає, сидить непорушно» [1:595]. Афективний вибух люті перед її від'їздом із Кругликом є швидше проявом безпорадності і може кваліфікуватися як фрустрація психологічних проблем, отже, і сам від'їзд є лише спробою втечі, «егресією» («нависне прагнення уникнути місця, де людина пережила нещастя» [13:273]). Таку поведінку героїні ми називаємо суїцидальною, і, ймовірно, вона завершиться актом самогубства (фізичної смерті), бо духовна вже відбулася.

Наталя Павлівна («Брехня») з великим внутрішнім хвилюванням дізнається, що мотор здано, а її місія – «дати людськості нові цінності» – виконана, отже, «тепер кінець» [1:189]. Цей «вирок» «вдаряє їй у голову», провокує істеріку: вона жартує, хоче співати, впивається шампанським. Така атмосфера нездорової радості передається оточуючим (з ремарок: «рухи робляться нервові, одчаяні, веселі» [1:201]). Героїня вже не контролює свої вчинки, виголошуючи думки, які заповнили її підсвідомість: закликає випити «за все, що дає радість»:

брехня, правда, любов, ненависть, хвороба... і навіть смерть [1:203].

Потім заспокоюється, «твердо й рівно йде в кімнату» [1:206], випиває отруту. Але і в стані агонії хвилюється за Андрія Карповича, притуляючи до його скронь мокрий рушник, нагадує Тосю про його обіцянку мовчати, а за декілька секунд дає і «доказ» Івану Стратоновичу.

За класифікацією В. Тихоненка і В. Полдингера психологічний смисл суїциду головних персонажів можна кваліфікувати як: у «Пригвождених» – «протест» (реакція проти певної ситуації) або – «уникнення страждань» [13:277], бо все своє шлюбне життя Родіон буде страждати, знаючи, що він – дегенерат; у драмі «Закон» – «відмова» (бажання померти) [13:277], оскільки, хоча й фізичної смерті немає, але питання залишається відкритим: чи зможе Інна надалі повноцінно жити, будучи духовно уже мертвою. Самогубство Наталі Павлівни є «псевдожертвоністю», оскільки її «жертва» від початку була непотрібною, як і та брехня, за допомогою якої хотіла усім «дати радість». Псевдожертвоність викриває Антін Михайлович:

Та, розуміється, які тут жертви! Одні жалкі слова! [1:161–162].

Сміється з «жертви» героїні й Іван Стратонович:

Смерті повірю. Даю слово, що буду жаліть Андрія так, як ви... Хе! А ви святиною будете в моїй душі. І в Андрієвій... Ха-ха-ха!.. [1:175].

Тому психологічний смисл самогубства героїні прочитується нами як «самопокарання» (як винуватця конфлікту) [13:277].

Отже, персонажі досліджуваних п'єс стають заручниками власних ідей, для них, як з'ясовується, – краще смерть, ніж визнання того, що їхні теорії – фікція, адже реальне життя не можна повністю спланувати самому, тим більше будуючи його на аморальних засадах – на все є воля Божа.

Такий напрям вивчення п'єс В. Винниченка вважаємо перспективним, бо він уможливує заглиблення у маловивчені сфери людського «я» – психопатологічні, без аналізу яких характери персонажів не будуть прочитані до кінця.

Література

1. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / В. К. Винниченко ; [ред. Жулинський М. Г.]. — К. : Мистецтво, 1991. — 604 с.
2. Гуменюк В. І. Сила краси : Проблеми поетики драматургії В. Винниченка : [монографія] / В. І. Гуменюк. — Сімферополь, 2001. — 340 с.

3. Кириленко Т. С. Психологія : емоційна сфера особистості : [навч. посібн. для вузів] / Таїса Сергіївна Кириленко. — К. : Либідь, 2005. — 254 с.
4. Ковалик М. Це болюче «жіноче питання». Модерна жінка в драматургії Л. Українки та В. Винниченка / М. Ковалик // Укр. мова та літ. в сер. школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах. — 2007. — № 2. — С. 122—129.
5. Ковальчук О. Шукаючи новий етичний закон (драма В. Винниченка «Брехня») / О. Ковальчук // Дивослово. — 2007. — № 12. — С. 51—58.
6. Колесов Д. В. Поведение : физиология, психология, этика : [учеб. пос.] / Д. В. Колесов. — М. : Изд. Моск. психолого-соц. ин-та ; Воронеж : Изд-во ИПО «МОДЭК», 2006. — 696 с. — (Библиотека психолога).
7. Конончук Н. В. О психологическом смысле суицидов / Конончук Н. В. // Психология экстремальных ситуаций : (Хрестоматия) / Конончук Н. В. — Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2000. — С. 277—290. — (Библиотека практической психологии).
8. Ліфарева Н. В. Психологія особистості : [навч. посібн. для вузів] / Наталія Вікторівна Ліфарева ; Дніпропетр. ун-т економіки та права. — К. : Н. Літ., 2003. — 240 с.
9. Медицинская и судебная психология. Курс лекцій : [учеб. пос.] / под ред. Т. Б. Дмитриевой, Ф. С. Сауфанова. — [2-е изд.]. — М. : Генезис, 2005. — 606 с.
10. Мороз Л. З. Драматургія В. Винниченка : ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця ХІХ — початку ХХ століття : автореф....д-ра філол. наук. — К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1997. — 30 с.
11. Панченко В. Творчість В. Винниченка 1902—1920 р. р. та художні течії початку ХХ століття / В. Панченко // Слово і час. — 2000. — № 7. — С. 9—17.
12. Психология. Полный энциклопедический справочник / [сост. и общ. ред. Б. Мещерякова, В. Зинченко]. — СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. — 896 с.
13. Психологія суїциду : [посібн.] / за ред. В. П. Москальця. — К. : Академвидав, 2004. — 288 с. — (Альма-матер).
14. Судова медицина (у схемах, таблицях і рисунках) : [навч. посібн.] / [заг. ред. А. С. Лісового, П. Л. Голубовича]. — К. : Атіка, 2007. — 412 с.
15. Суицидология : Прошлое и настоящее : Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / сост. А. Н. Моховиков. — М. : Когито-Центр, 2001. — 569 с.
16. Философская энциклопедия / [гл. ред. Ф. В. Константинов]. — Сигнальные системы-яшты. Т. 5. — М. : Сов. энцикл., 1970. — 312 с.
17. Философский словарь / [ред. И. Т. Фролова]. — [5-е изд.]. — М. : Политиздат, 1987. — 590 с.
18. Юридична енциклопедія : в 6 т. / [редкол. : Ю. С. Шемчученко та ін.]. — К. : Укр. енцикл., 1998. — 564 с.
19. <http://psi.webzone.ru>

УДК 821.161.1—31 Кржижановский. 09

А. Г. Гребенщикова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Визуальный комплекс в повести С. Д. Кржижановского
«Материалы к биографии Горгиса Катафалаки»**

Гребенщикова О. Г. Візуальний комплекс в повісті С. Д. Кржижановського «Матеріали до біографії Горгиса Катафалакі». У даній статті розглядається поетика візуальності в прозі С. Д. Кржижановського на прикладі повісті «Матеріали до біографії Горгиса Катафалакі», зроблено спробу дослідження візуального комплексу, виявлено особливості його функціонування та зв'язку з авторським світосприйняттям. Складовими візуального комплексу виявляються образи ока, зіниць, глибини, об'єму, мотиви зору (помилкового та істинного), сліпоти, пам'яті, що дозволяє автору нагадати про трагізм хаотичного і деформованого світу. Однак, незважаючи на дефекти зору, можливо не стільки правильне сприйняття світу, скільки взаєморозуміння людей, яке відбувається передусім на рівні очей, за допомогою взаємопроникнення поглядів.
Ключові слова: *візуальність, поетика, модернізм, оптика, дефекти зору.*

Гребенщикова А. Г. Визуальный комплекс в повести С. Д. Кржижановского «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки». В данной статье рассматривается поэтика визуальности в прозе С. Д. Кржижановского на примере повести «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки», предпринята попытка исследования визуального комплекса, выявлены особенности его функционирования и связи с авторским мировосприятием. Составляющими визуального комплекса оказываются образы глаза, зрачков, глубины, объема, мотивы зрения (ложного и истинного), слепоты, памяти, что позволяет автору напомнить о трагизме хаотического и деформированного мира. Однако, несмотря на дефекты зрения, возможно не столько верное восприятие мира, сколько взаимопонимание людей, которое происходит прежде всего на уровне глаз, посредством взаимопроникновения взглядов.
Ключевые слова: *визуальность, поэтика, модернизм, оптика, дефекты зрения.*

Grebenschikova A. G. Visual complex in the story «Materials of Gorgis Katafalaki's biography» by S. D. Krzhizhanovskiy). The present article covers visual poetics in prose of S. D. Krzhizhanovskiy with «Materials of Gorgis Katafalaki's biography» as an example. An effort of studying the visual complex is made as well as revealed its functioning peculiarities and bonds with the author's look. Components of visual complex are the following images: eye, pupils, depth, volume, vision motives (true and false), blindness, memory. All this allows the author to remind about the tragedy of chaotic and deformed world. However inspite of eye deficiencies, it is more probable not only to percept the world correctly but have a mutual understanding between people which is made at eye level first of all, with mutual penetration of looks.
Keywords: *visuality, poetics, modernism, optics, eye deficiency.*

Имя выдающегося писателя XX века Сигизмунда Доминиковича Кржижановского пока остается несправедливо обойденным вниманием исследователей и неизвестным широкому кругу читателей. Лишь недавно вышло первое собрание сочинений, составляются научные комментарии к текстам, появляются труды литературоведов, посвященные различным аспектам творчества Кржижановского. Среди них можно назвать статьи-предисловия В. Перельмутера к различным изданиям произведений писателя, главу о специфике художественного пространства «“Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского» в монографии В. Топорова и некоторые другие [2; 3]. В диссертации А. Шуберт «Поэтика новеллистики С. Д. Кржижановского: особенности переходного художественного мышления» [4] одна из глав («Оптика восприятия катастрофического мира и телесный код ее воплоще-

ния») посвящена интересующему нас аспекту визуальности. Автор концентрирует внимание на образе глаза как телесного презентанта зрения. В результате анализа целого корпуса текстов («Чуть-чуть», «Квадрат Пегаса», «Четки», «Автобиография трупа», «Катастрофа», «Фу Ги», «Грайн» и др.) А. Шуберт приходит к выводу, что в художественном мире новелл писателя сделан акцент на отдельных частях человеческого тела, которые зачастую персонифицируются, приобретая статус самостоятельных персонажей. Составляя художественный мир и текст из многих разорванных фрагментов, С. Кржижановский актуализирует модель «нецельности мира и человека» – характерную черту любого переходного этапа [4].

Исследователи неоднократно отмечали актуальность для прозы Кржижановского мотива зрения и всего сопутствующего мотивного комплекса (В. Топоров [3], М. Ямпольский [5]

и др.), но обращались к этому аспекту поэтики лишь эпизодически. Между тем, визуальный комплекс чрезвычайно важен не только для творчества Кржижановского, но и для всей модернистской прозы 1920–1930-х гг.

Задачей нашей работы является исследование визуального комплекса в творчестве С. Кржижановского на примере повести «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» (1929), выявление особенностей его функционирования и связи с авторским мировосприятием.

Повесть «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» была написана Кржижановским в 1929 году. Согласно примечаниям В. Перельмутера, главы из повести автор читал в начале 1930-х гг. на Никитинских субботниках, но опубликовать ее даже не пытался [2].

Повесть предваряется метатекстуальными рассуждениями повествователя о противопоставлении плоскости и объема, в которых доминируют визуально воспринимаемые объекты:

Даже оберточная бумага, освобожденная от предмета, порученного ее корректному серому ворсу, не сразу отдает контур, задержавшийся в ее морщинах и складках. Правда, сопротивление оберточной бумаги нетрудно сломать, разгладив втиснутую было в нее полигрань углов и тем доказав ей, оберточной, что она лишь так, оборотень, плоскость, тщетно прикидывающаяся объемом [1:524].

Переходя от оберточной бумаги к писчей, повествователь акцентирует метафорическое содержание визуальных образов:

Из этого, однако, не следует делать вывод, что писчая бумага, ждущая биографии Горгиса Катафалаки, имеет особые преимущества перед оберткой – и ей дано схватить лишь смутный контур многоугольной человеческой жизни; смысл же самых черных чернил безнадежно сер по сравнению с пестрейшей каруселью пестрот, вращаемых бытием [1:524].

Объем предполагает наличие глубины, взгляда внутрь. Ложный объем, «оборотень», сигнализирует нам о псевдоглубине, поверхностности. Взгляд скользит по поверхности, потому что деформированный человеческой силой лист бумаги не предполагает объема, глубины – он отражает не всю – несомненно, «многоугольную» – жизнь человека, а лишь ее контуры. В итоге «плоскостность» картинки отсылает нас к первичному восприятию ми-

ра, пра-восприятию – когда человек еще не достиг уровня называния и понимания. Позже в тексте мы столкнемся с тем, что героя, которого автор мыслит «объемно», окружающие «уплощают» – этот конфликт видится одним из важнейших в повести.

В дальнейшем повествовании используется тот же прием материализации нематериального:

...что осталось от примечательной и поучительной жизни Горгиса Катафалаки? Раздробь фактов; дюжина встреч, разбросанных по дюжине дюжинных памятей. Стоит – случайным движением – оборвать нить, и дни, круглые, как жемчужины, брызнут врозь, враскат по щелям и темным углам. И за каждым из дней (дело жизнеописателя трудно) нагибаться и шарить во тьме пером [1:524].

Пространственные материальные объекты призваны передать особенности памяти и времени. Скрытая ассоциация с четками может рассматриваться как автоотсылка к ранней новелле «Четки», написанной Кржижановским 1921 году. Характерно, что в ней возникла тема глаза как видения, воззрения, философствования – четками являлись глаза умерших философов.

В первой главе «Материалов к биографии...» повествователь рассказывает о смерти отца Горгиса Катафалаки, вызванной оптическим недоразумением:

Просматриватели хроники происшествий, может быть, и помнят зажатую в три строки непарели смерть старика Катафалаки. Переходя трамвайный путь, престарелый Катафалаки заметил непонятный красный блик, задержавшийся навстречу над вертушей бульвара. Заинтересованный феноменом, Катафалаки, став меж двух стальных параллелей, вытащил из футляра очки и, поймав проволочной заушиной ухо, наставил стекла на кривляющееся пятно; он успел уже прочесть: «Берег...» – и был распластан. Черная закладка смерти прикрыла «...ись трамвая» [1:524–525].

Заметка о смерти отца героя «зажата в три строки непарели» – как известно, очень мелкого шрифта. Чтобы прочесть такую заметку, нужно уменьшить дистанцию между взглядом и предметом или воспользоваться очками, лупой – то есть «посредником». Оба эти действия допускают известную деформацию первоначального образа. Кроме того, подобный размер шрифта как бы подчерки-

вает второстепенность информации, «неважность» смерти. Двойная литота умаляет как самого персонажа, так и, по сути, значение смерти как таковой. Этот эффект автор дублирует и в случае с главным героем: жизненный финал Горгиса подчеркнуто «смазан», концовка «нелогична» для жанра биографии: герой не умирает, но исчезает, во всяком случае, из поля зрения биографа.

Вернемся к эпизоду смерти отца героя. «Красный блик», в сущности, послужил причиной гибели старика (примечательно, что пятно описывается автором как «кривляющееся» – явная негативная коннотация. Но, возможно, имелось в виду также «искривление» (т.е. деформация) этого светового блика). Используя словосочетание «наставил стекла», Кржижановский допускает сознательное нарушение лексической сочетаемости: наставляют, нацеливают обычно оружие (ср. наставил дуло пистолета). Видимо, таким образом актуализируется семантика борьбы. Следует также обратить внимание на мифологический аспект взгляда: он может выступать и как созидательная сила, и как средоточие зла, опасного для живых (славянский Вий, греческий бог Гадес и горгоны, индийский Шива и др.; ср. также устойчивые выражения «испепеляющий взгляд», «дурной глаз»). Кстати, возможно, в «наследство» Катафалаки от скончавшегося отца входит и некая воинственность:

Стоило кому-нибудь прикрыть ладонью глаза, качнуться в кресле или спрятать рот за бумажный полулист с тезисами, как хаустолог поворачивал к нему зрачки, а правая рука его дергала за тесемки рабочей тетради движением, напоминающим движение охотника, взводящего курок [1:527–528].

У отца героя наличествует дефект зрения, очки дали ему «полуправду» – он не успел прочесть всей предупреждающей надписи. Стремление к познанию стоило жизни. Тяга к постижению наук досталась в наследство и его сыну – вместе с характерными «вопросительными знаками» «чернильного цвета бровей» (оправой, окантовкой глаза) и пустой, разбитой бульжником оправой. Очки как символ сверхзрения оказались разрушены грубой силой. Без них невозможно осуществить страсть к познанию: несмотря на достойное стремление, науки давались Горгису с трудом.

Впрочем, дефект зрения (необходимость посредничества, «наглазников», очков) свой-

ственен большинству персонажей повести, а очки – вовсе не панацея и не гарантия того, что мир предстанет правдивым. И даже если люди обладают, на первый взгляд, нормальным зрением, как, например, учителя Катафалаки, оно оказывается безупречным:

Все они были слишком специалистами, палец, заслонивший гору, казался им больше горы, а глаза лишь подглазниками, необходимыми для ношения наглазников [1:529].

Зрение героев неабсолютно, чтобы увидеть что-то, глаз оказывается недостаточно: необходимы вспомогательные «средства» («наглазники» – очки, лупа и т. д.). Цитируемая фраза, возможно, по-своему интерпретирует библейские слова:

И что ты смотришь на сучок в глазу брата твоего, а бревно в твоём глазу не чувствуешь (Матф. 7:3).

Тем самым акцентируется морально-нравственный аспект: «слепые» люди часто используют политику «двойных стандартов», оценивая свои и чужие поступки разным мериллом. Кроме того, эти «слишком специалисты» не способны здраво, разумно оценивать ситуацию, они настолько слепы, что не видят истинного масштаба явлений (палец больше горы). Мир, населенный подобными людьми (а их подавляющее большинство в повести), не может мыслиться как гармоничный. Хаос тем больше, чем разнообразнее проявления у людей нравственной слепоты, это своеобразное Вавилонское столпотворение, в котором сталкиваются не языки, а ложные точки зрения (отметим также, что в Библии Вавилон – устойчивый символ греха).

Жизнь Горгиса – это, действительно, «карусель пестрот», точнее, маятник: герой постоянно перемещает взгляд с небесного (наука, астрономия, метеорология) вниз, на земное: в рот (исследования зевков и профессия дантиста), на дорогу (его кругосветное путешествие «из Лондона Лондоном в Лондон»), наконец, на супругу. Каждый раз кардинально меняется не только направление его взора, но и вся жизнь героя. Несмотря на эти перипетии, Катафалаки остается оптимистом, он наивен, доверчив и радостен, как ребенок – но тем острее ощущается его оторванность от жизни и тем трагичнее авторская ирония по поводу простодушия этого персонажа. По сути, его положение в пространстве – пограничное: он балансирует между землей и не-

бом, между хаосом и гармонией, между примитивным и возвышенным, в конце концов, между жизнью и смертью. Катастрофичность в том, что он везде и всем чужд: его считают чудачком, над ним смеются, его дурачат, наконец, его просто стараются не замечать. Порою он чужд даже самому себе. Пожалуй, единственный человек, кому есть дело до Горгиса, – маленькая девочка, которая считает Катафалаки иномирным существом, способным передать привет на небо ее умершему отцу. Главный герой так же наивен, как этот ребенок, смотрит на мир таким же незамутненным взором – ведь, заметим, со зрением у Катафалаки, в отличие от большинства героев повести, все в порядке: единственные очки, которые он когда-либо «носил», были розовыми и не разбивались о камни. Уподобляя друг другу Катафалаки и маленького ребенка, Кржижановский обнажает антигуманность «нормальных» людей, которые отмахиваются от волнующих ребенка вопросов о жизни и смерти и издеваются над безобидным Катафалаки.

Рассуждение об объеме и плоскости, приведенное в начале повести, получает дальнейшее подтверждение в тексте – в оценке образа Катафалаки. Симптоматично, что «контуром» обозначает фигуру героя не только повествователь. Для других людей Катафалаки тоже лишь контур – но, видимо, по иной причине: от банального нежелания углубляться, «отходить на расстояние», чтобы рассмотреть глубину, объем, как бы герой ни старался: «...и мальчишка начал было уже скучать, как вдруг слева сквозь вертикали дождя обозначился какой-то движущийся контур. Маяча сквозь водяную пыль и разбрызги, контур, проталкиваясь сквозь исхлестанный воздух какой-то длинной оконечной, медленно, но упрямо вдвигался в поле зрения; теперь уже можно было почти с уверенностью сказать, что это человек и что на плечах у него горб; еще четверть минуты наблюдения, и мальчишка присвистнул: «Не горб, а сапоги»; а когда фигура подо двинулась еще ближе, и сосчитал: четыре пары» [1:567]. Характерно, что мальчишка до конца не уверен, человек ли это; при более близком расстоянии он величает Катафалаки «фигурой» и интересуется лишь его атрибутами, а не им самим, четко подсчитав, что сапог у «фигуры» именно четыре пары. А может, всему виной та слепота, которая является настоящим бичом взрослых – без сомнения, она

уже настигла и этого мальчишку. Ведь он тоже в чем-то «взрослый»: в отличие от наивной девочки, пожалевшей Катафалаки, «подлинного ребенка», этот мальчик уже работает в пекарне, выполняет социальные функции взрослых.

Отметим упорство, с которым Катафалаки «вдвигается» в поле зрения другого. Единственное насильственное вторжение, которое позволяет себе Горгис, тоже связано со зрением:

Роясь любопытствующими зрачками [1:526],

Стоило кому-нибудь прикрыть ладонью глаза, <...>, как хаустолог поворачивал к нему зрачки... [1:527–528],

Тщетно бросался он зрачками из стороны в сторону, ища хоть единого блика, соцветного его настроению [1:536],

И вдруг зрачки Катафалаки стали [1:537].

Замена «глаз» «зрачками» призвана, видимо, подчеркнуть особую основательность взгляда и характера героя, его страсть дойти до самой сути явлений и событий (а возможно, способность эту суть видеть). Фраза «рылся любопытствующими зрачками» обнаруживает негативные коннотации, подводя читателя к мысли о чрезмерной увлеченности Катафалаки, доходящей до бесцеремонности. Заметим, что, несмотря на «углубленность» взгляда, герою истина так и не открывается.

Зрачок по сути своей – это «окно», пропускающее световой пучок в глаз (на сетчатку) для распознавания образов мозгом. Образ окна же в литературе вообще – важнейший маркер пограничности, размежевывающий внутреннее и внешнее. По сути, зрачки-окна – это и есть сам Катафалаки, что дает возможность говорить о подобном трагическом пограничье применительно к самой личности героя.

Кстати, слово «зрачки» всплывает в тексте исключительно по отношению к главному герою, выделяя его этим из мира. Интересно заметить, что зрачок – это, по сути, точка, она заменяет глаз (зеркало души). Глаза могут «говорить», плакать, смеяться, зрачки же лишены этой способности. И именно лишены этой способности. И именно зрачки, а не глаза, призваны подчеркнуть особенности личности персонажа: тайну его характера и стремление постичь глубину вещей. Зрачки-точки героя характеризуют особую целеустремленность Катафалаки, способ познания Горгисом мира.

Повествователь всячески подчеркивает стремление героя проникнуть в глубину. Об этом свидетельствуют и «вдвигающиеся» зрачки, и его увлеченность своим делом

С юных лет Горгис отдался всецело – от пят до макушки – страсти исследования, углубления и вникания» [1:525].

Даже неудача не просто пригибает его к земле, но углубляет в нее:

Катафалаки стоял, точно врытый в землю [1:536].

В новую профессию Горгис уходит «от пят до макушки» [1:540].

Автор подвергает иронии идею возможного исправления дефектов зрения, «настройки» глаза, буквализируя ее введением в текст эпизода о несчастной любви Горгиса Катафалаки. Влюбившись в одну из сестер (кстати, повествователь, описывая ее, все время подчеркивает красоту синих глаз девушки), герой становится жертвой приятельского обмана и позволяет испытать на себе действие «аппарата по настройке глаз», чей «оптико-акустический ключ» может, якобы, превратить красавицу в уроду и уроду в красавицу.

В итоге обе сестры – и прекрасная, и уродливая – оказываются равны в своем вероломстве: супруга Катафалаки так же злоупотребляет его простодушием, как и ее ветреная сестра.

Идея настройки глаз и нервов оказывается не более чем фикцией, а выхода из подобной трагической ситуации нет: по-прежнему слепота или иные дефекты (в том числе духовно-нравственные) будут преобладать над истинным зрением.

И все же в жизни Катафалаки есть и моменты взаимопонимания, причем именно встреча глаз, взглядов помогает людям понять друг друга. Убеждают нас в этом два эпизода: встречи Горгиса с полисменом и с «человеком во френче». Как ни странно, отклик находит герой именно в представителях власти. Совершая свое «кругосветное путешествие» и больше походя на вора, Горгис наталкивается на служителя закона, осветившего его фонарем. Полисмен прежде всего встречает взгляд «бродяги»: «Глаза их встретились» [1:570]. Следующим же предложением повествователь отмечает мгновенное преобразование, произошедшее с визави Горгиса и получившее импульс в его взгляде:

Выражение, скользнувшее от ресниц к подбородку полицейского, было из тех,

которые вообще редко заглядывают под каски. Палочка опустилась, фонарь вобрал в себя луч, и Горгис Катафалаки услышал: проходите [1:570].

Другой эпизод – беседа Катафалаки со следователем – также включает мотивы глаза, взгляда. Допрашивая Горгиса, «человек во френче» заглядывает

под изумленные, готическими оживами взнесенные брови предьявителя повестки [1:579].

Заметим, во взгляде следователя «под брови», то есть в определенном смысле в глубину, прослеживается отзвук самого Катафалаки, любящего, как мы помним, углубляться. Подобную параллель можно объяснить, видимо, не столько сходством персонажей, сколько сознательным уподоблением их друг другу. На вопрос «человека во френче»

Катафалаки молчал, но глаза его ответили [1:579].

Ответная реакция следователя, как и в случае с полисменом, нетипична, исключительна, но так же мгновенно преображает его:

Рот человека во френче тронуло подобие улыбки» [1:579].

В результате Горгис оказывается на свободе.

Этот неожиданно благополучный финал несколько корректируется эпилогом: выясняется, что встреча с представителем власти, пусть даже в обличье «улыбающегося френча», заставила Катафалаки «прикрутить» свой энтузиазм, «как коптящую лампу», и перестать

поставлять материал для своей биографии [1:580].

Остается неизвестным, сумел ли герой приспособиться к миру, раствориться в нем, или просто выбрал молчание и пассивность как способ самосохранения. Ироническое упоминание повествователя о молчаливой от лени новой жене Катафалаки окончательно дискредитирует возможность вербальной коммуникации, не исключая все же визуальную.

Таким образом, в повести «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» визуальный комплекс, включающий в себя мотивы глаза, зрачков, очков, глубины, объема, истинного и ложного зрения, слепоты, зрительной памяти, позволяет автору обнажить трагизм хаотического и деформированного ми-

ра. Однак, незважаючи на дефекти зору, можливо не стільки верне сприйняття світу, скільки взаєморозуміння, взаєморозуміння людей, яке виникає раніше всього на рівні очей, за допомогою погля-

ду. Саме погляд здатний з'єднати героя зі світом і людьми. І хоча випадки реалізації цієї можливості єдині, вони дають певну надію, позбавляючи неминучої трагічності розчленованого світобачення.

Література

1. Кржижановський С. Д. Сказки для вундеркиндів / Сигизмунд Кржижановський. — М. : Сов. письменник, 1991. — 700 с.
2. Перельмутер В. Г. Прозваний геній / В. Перельмутер // Кржижановський С. Д. Сказки для вундеркиндів / Сигизмунд Кржижановський. — М. : Сов. письменник, 1991. — С. 3—26.
3. Топоров В. Н. «Мінус»-пространство Сигизмунда Кржижановського // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М. : Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — С. 476—575.
4. Шуберт Г. М. Поетика новелістики С. Д. Кржижановського : особливості перехідного художнього мислення : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.02 / Шуберт Г. М. — К., 2010. — 19 с.
5. Ямпольський М. Б. О близькому: Очерки немиметического зору / М. Б. Ямпольський. — М. : Нове літ. обозрение, 2001. — 239 с. — (Нове літературне обозрение. Научное приложение. Вып. 27).

УДК 821. 161. 2 – 32 Хвильовий. 09

М. В. Хаперська

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Експресіоністичні мотиви в новелі Миколи Хвильового «Бараки, що за містом»

Хаперська М. В. Експресіоністичні мотиви в новелі Миколи Хвильового «Бараки, що за містом». У статті окреслено експресіоністичні елементи в новелі «Бараки, що за містом» видатного українського письменника 20-х років ХХ століття Миколи Хвильового. Простежено художнє втілення митцем основних засад експресіоністичного типу художнього світобачення, зокрема на рівні образної системи: контрастності, деморалізації, деформації колективної та індивідуальної свідомості, психологічного аналізу внутрішнього світу людини в умовах війни та нової суспільної дійсності.

Ключові слова: експресіонізм, стиль, контраст, деморалізація, гротеск.

Хаперская М. В. Экспрессионистические мотивы в новелле Николая Хвильевого «Бараки, что за городом». В статье очерчены экспрессионистические элементы новеллы «Бараки, что за городом» известного украинского писателя 20-х годов XX века Николая Хвильевого. Прослеживается художественное воплощение мастером основных принципов экспрессионистического типа художественного мировосприятия, в частности на уровне образной системы: контраста, деморализации, деформации коллективного и индивидуального сознания, психологического анализа внутреннего мира человека в условиях войны и новой общественной действительности.

Ключевые слова: экспрессионизм, стиль, контраст, деморализация, гротеск.

Khapers'ka M. V. Expressionism motives in the short story by Mykola Khvyliovyy "Barracks in the suburbs". This article outlines expressionist elements in the short story "Barracks in the suburbs" by Mykola Khvyliovyy, a famous Ukrainian writer of the 20ies years of the 20th century. The author of the article traces the writer's artistic embodiment of the main principles of expressionist type of artistic outlook, especially on the level of the figurative system: contrast, demoralization, deformation of collective and individual consciousness, psychological analysis of the human inner world under war conditions and new social reality.

Key words: expressionism, style, contrast, demoralization, grotesque.

Одним із найяскравіших репрезентантів української літератури початку минулого століття є Микола Хвильовий. Пройшовши крізь більш ніж півстолітнє замовчування, він повернувся до нас разом з когортою несправедливо забутих митців «розстріляного відродження».

У сучасному літературознавстві більшість дослідників (В. Петров [11], А. Флакер [13], І. Дзюба [5], Ю. Безхутрий [2], В. Пахаренко [10] та ін.) сходяться в оцінці Хвильового як громадсько-культурного діяча, публіциста, унікальної особистості 20-х років ХХ століття. Він був духовно-ідейним лідером цілого покоління, що стрімко ввійшло в літературу задля пошуку нових горизонтів. Митець категорично не приймав «просвітянство», «периферійність», він рішуче виступав проти творчої заангажованості, неуттва, «масовізму» в літературі. Натомість декларував високий рівень піднесеного, європеїзованого, художньо досконалого мистецтва.

Хоч роль Хвильового в громадсько-культурному житті України згаданого періоду окреслена відносно однозначно, проте дискусійним залишається питання про художньо-естетичну систему прози письменника.

Сам Микола Хвильовий визначав свій стиль як «романтику вітаїзму». Дослідники співвідносять його творчість з неоромантизмом (М. Наєнко [9]), імпресіонізмом (Т. Хом'як [15], О. Соловей [12]) або визначають як еклектичну (Т. Гундорова [4]).

З-поміж усіх спроб визначення художньо-естетичної системи письменника найбільше привертають увагу ті праці, які адекватно оцінюють експресіоністичні елементи творчості митця (В. Агеєва [1], Ф. Кислий [7], О. Єременко [6] та інші). Проте експресіоністичні тенденції прози письменника до цього часу вивчені фрагментарно. Тому постає питання про окреслення та ґрунтовне вивчення експресіоністичної парадигми прози Хвильового.

Як відомо, експресіонізм (від фр. *expression* – вираження) виник у Німеччині на початку ХХ століття. «Концепційною підставою формування експресіонізму була «філософія життя», містичні, ірраціональні стихії розірваного часу, характерні для представників творчої інтелігенції, що переживали хаос абсурдного буття, передчуття апокаліптичних подій, які прокотилися світом у вигляді масштабних воєн та революційних рухів першої половини ХХ століття» [8:323].

Експресіонізм в літературі був предметом серйозних досліджень (О. Вальцель [3], К. Шахова [17], Ю. Ковалів [8] та інші). Більшість науковців його характерними ознаками вважають перебільшення, контрастність, гротеск, символ, умовність, деформацію дійсності, підвищену емоційність тощо. Проблемі експресіонізму на національному ґрунті присвячені праці О. Черненко [16], Н. Шумило [18] та ін.

Як відомо, в українській літературі експресіоністичні мотиви з'являються в кінці ХІХ – на початку ХХ століття (В. Стефанік, В. Винниченко та інші). Але, на наш погляд, яскраво експресіоністичні риси виявляються у літературі 20-х років, зокрема у прозі Миколи Хвильового. Ми зупинимося на одному з найбільш показових творів у цьому плані, новелі «Бараки, що за містом».

Сюжет твору розгортається 1918 року в період гетьманщини та німецької окупації. Головний герой твору санітар Юхим після прочитання на паркані плакату з закликком підпільного ревкому бити «німчуру та гайдамаччину» пропонує своєму колезі Мазію «підсобити товаришам», тобто «приштокати» окупанта. Під час втілення плану Мазій запропонував подільнику зарити окупанта живцем. Наступного дня німці знаходять злочинців і примушують лізти в ту саму могилу, де нещодавно знайшла своє останнє пристанище їхня жертва. Юхим зробив спробу втекти, та його наздогнала куля, а Мазій покійрно поліз у яму.

Юхим та Мазій – герої нового часу, якісні ідеологічні продукти своєї епохи, але у різному виконанні. Юхим – типовий пролетар, має роботу, особисте життя, товаришів і ще зберігає риси людськості. Щоправда робота – з «напівтрупами», але ж всі навколо так живуть. Саме Юхимові після прочитання плаката спадає на думку благородна мета «приштокати» окупанта. Можливо, це спрацював генетично закладений обов'язок захисту рідного дому, Вітчизни та відгомін волелюбного духу предків. Він захопився цією ідеєю, очевидно, була потреба вчинити щось благородне, піднятися вище рівня пересічного санітара:

Хіба це робота з мерцями? Так, недоразуміння [14:246].

Потрібен був лише поштовх – і текст листівки впав на благодатний ґрунт. Проте герой відчуває певний страх та непевність, і, щоб заспокоїти не стільки коханку, скільки себе, намагається віджартовуватися:

– Міне що – як треба, то й жисті рїшусь. Пайдьош на похорон, музика заграє марша... [14:242].

Та герой ще не еволюціонував до холоднокровного вбивці-садиста, адже спочатку не погоджується з бажанням Мазія зарити німця живим. Хоч первинний внутрішній імпульс збунтувався, проте був надто кволий і поступився поставленій меті. «– Сволоч ти, і квит!» [14:248] – тільки й вимовив Юхим після здійснення «благородного» звірства. Разючим експресіоністичним контрастом протиставляє автор щирий порив героя та жорстокість злочину.

Натомість Мазій пройшов більший шлях еволюції і наблизився впритул до ідеалу нової людини-пролетаря. Це робот, ідеальна машина для вбивства, що на шляху до свого вдосконалення повністю втратила почуття, емоції, страх. Не даремно він

...думає недовго і... гудить голосом польової порожнечі... [14:240].

Автор подає нам і візуальний образ героя: ...на цибахтих ногах до сонця тягнеться, баньками з безодень виблискує [14:243].

Та чомусь ця еволюція так підозріло схожа на деградацію особистості – автор натякає, що, творячи нову людину в таких умовах та такими засобами, суспільство в результаті отримало «мавпу з зоологічного» [14:243].

Мазій – ізгой навіть серед контингенту санітарів, вони ставляться до нього насторожено.

Кажуть, з мерцями приятелюєш. Ги!
Ги!» [14:244], –

сміється з нього Оришка, проте Мазію, очевидно, набагато природніше у компанії трупів, ніж людей. Він не бере участі у вечірніх зібраннях санітарів, йому там не затишно. Тому не випадково він наднормово працює на цвинтарі, навіть вночі риє могили, бо

... нічого йому не страшно.

– Воно так. Та його вже страшно станеться» [14:242]. Коли людина перестає боятися страшного, тоді від неї самої робиться моторошно. Та й що людського може бути у homo sapiens, якщо той спокійно слухає, «Коли розрили свіжу сопку», як «з могили ще плазував кволий стогін [14:248]?

Нічого страшного, – відповідь новоспечений моральний мутант буремної доби, – то ж цурпалки живого м'яса, що все одно скоро підуть у вічність [14:248].

На тлі таких експресіоністичних картин все моральне та духовне відходить на другий план. На авансцену виступають тваринні інстинкти, що вимагають набити черево, очистити свою територію від інших зграй та задовольнити фізіологію. Рішення Мазія закопати окупанта живцем «виникає як помста, як оте бажання «людини-звіра» «вишкірити зуби і клацнути ними» [2:197]. Якщо напередодні він десятками закопував поранилих земляків, в яких ще жевріло життя, то закопати ворога мертвим просто нецікаво.

Вражає своїм змістом ще одна деталь: Мазій остаточно позбавлений інстинкту самозбереження, яким наділила людей природа з метою продовження виду. І якщо Юхим на допиті сказав: «Нічого не знаю» [14:250], під час страти рефлекторно кинувся «в туман», хапаючись за примарну надію врятуватися, то Мазій відразу зізнався в скоєному та «подивився безоднями...і поліз у яму...» [14:251]. Смерть головних героїв – це єдино можливий фінал для тих, хто сам є джерелом смерті. На такий фініш приречена країна, якщо не отямиться, – виразно читається між рядків пересторога автора.

Деестетизованими у творі постають і жіночі образи. «Котлети, а не баби!», «Іще гичоче, шоколадне, а груди, ніби холодець, тіпаються» [14:243] – ці гастрономічні порівняння цілком однозначно вказують на споживацьке ставлення до жінки, стосунки з якою зводяться до задоволення первісних інстинктів. Та й які духовні та естетичні потреби можуть мати представники покоління аморальних мутантів-дегенератів, тим більше, що «Тяжолоє положеніє: мужчин война перевела» [14:244]. Прикметно, що представниці прекрасної половини в творі називаються виключно «бабами» (крім імен чи назв за професією), незважаючи на вік. Для порівняння, представники чоловічої статі, очевидно, тієї самої вікової категорії номінуються хлопцями.

Як і всі експресіоністи, у своїй творчості М. Хвильовий питанню смерті приділяє особливу увагу. Вона разом зі своїми вірними супутниками (депресією, розчаруванням, втратою життєвих орієнтирів і ідеалів, деморалізацією та дегуманізацією) стає першоосновою та сенсом життя людини, причиною та наслідком, рушієм вчинків героїв. Це те, звідки все починається та до чого незмінно прийде кожен індивід. Причому смерть постає не як духовна категорія чи біологічний процес,

а як огидний фізичний акт, потворний та шокуючий своїми деталями. Смерть виступає мірилом і критерієм усіх аспектів людського існування. Хвильовий як справжній експресіоніст навмисне згущає фарби, перетворюючи живих людей на «напівтрупи». Новела пройнята відчуттям жаху війни, яка змінює вектори та утворює торжество смерті над життям. Не випадково «Завод ще жевріє, тільки готується вмирати, коли замовкне останній цех» [14:247], зрозуміло, чому «Десь далеко за городом стогнало літо. Мабуть, умирало на чорних ланах» [14:248].

Суспільство живе, з одного боку, в тривалому стані війни із зовнішнім ворогом-окупантом, а з іншого, з внутрішнім агресором, що провокує пошук компромісу з власною совістю, змушує віднаходити виправдання темним засобам задля світлої мети. Автор змальовує, як постійне споглядання фізичної смерті та зміна світоглядної системи, зокрема, стосовно опозиції «добро-зло», призводять до деморалізації, смерть стає буденним явищем, а життя людини – сміттям, місце якому на «проваллях» за містом.

Прикметно, що

...цвинтар, що праворуч, зарився в сто-
си жовтого листя, і по коліна загрузли
могильні верби... [14:240].

Недоглянуті могили – цілком адекватна картина світу, в якому немає місця історичній пам'яті та зв'язку поколінь. Це неактуальний мотлох історії в умовах нової, зрушеної зі звичних підвалин дійсності. Передбачувано лікарняні бараки знаходяться за містом біля провалів, «...де навалено сміття з міських будівель, з помийних ям» [14:240]. Сюди «з города» тягнуться «клячі з калом» [14:249], звозять відпрацьований матеріал, серед якого щодня «...чотири-пять вагонів напівтрупів...» [14:240].

Це колись вони (оці напівтрупи) були воїнами, захисниками та героями. Та тепер вони виконали своє завдання, і їхня перспектива – «Все одно завтра в яму» [14:245]. Як там почесні та церемонії, якщо «...завтра ж знову штук двадцять...» [14:242] буде. Тому так трагічно звучить антитеза «Тягнуться потяги... на батьківщину – і приходять потяги до бараків» [14:240]. Батьківщина, що в старі часи асоціювалася з домівкою, рідними, підтримкою та допомогою, в новій дійсності була замінена на бараки, центр з утилізації людських тіл. Протиставлення високодуховного,

пафосного поняття «батьківщина» та приземленого «бараки» є алегоричним уособленням опозиції високої мрії та жорстоких реалій.

Іншою іпостасю смерті, окремим експресіоністичним образом виступає «труповий дух». Він володар простору і людей, чинить на власний розсуд як господар становища: хоче – гуляє

Вітер іде широкою вулицею, добігає до бараків і тоді з важким духом трупів несеться до провалля... [14:240],

згодом «душить...» [14:243], потім «...від трупового духу заморока зайшла» [14:243]; він всюдисущий: в приміщеннях, на подвір'ї, на цвинтарі, він став частиною живих людей:

Мазій дивиться двома ярками. Від нього йде труповий дух [14:240].

Щось апокаліптичне приховане в образі людини, яка фізично жива, а дух має труповий.

Поступово життя «в бараках, де трупний дух» визначає нову свідомість, творить інших людей, «темних», що живуть в стані незадоволення, дисгармонії, песимізму:

Разговори розговарювали... Ну і лаяли – всіх лаяли. Навіть мерців та хворих [14:241].

У житті героїв, очевидно, смерті в стократ більше, ніж самого життя, тому таке існування породжує відчай, розгубленість, безвихідь, безкінечну втому не стільки фізичну, скільки моральну:

Лікарі ходять по палатах розгублені, сестри і служанки без ніг [14:242],

А хлопці й так ледве ходять [14:245].

І живуть вони в бруді фізичному і моральному,

і вовтузяться..., і шукають виходу, ніби пацюки, що попали в раковину з рідким калом [14:243].

І в такому середовищі з далеких закутків суспільної пам'яті щезає образ іншого, багатого та духовно здорового життя, і видима реальність стає єдиною можливою:

...Потім рили величезні ями й кидали туди необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м'яса.

Не чекали й смерті – валили на підводи й везли на цвинтар. Везли на цвинтар наших полонених, що були в Німеччині [14:242].

Це дикий пекельний бенкет, це ритуальний танень смерті на могилі життя.

Яскравими експресіоністичними слуховими образами виступають звуки людських страждань:

І через край переливається в палатах
стогін – чорний, смердючий [14:243],

Сунеться з вагонів скиглення й іде
в болото [14:245],

Коли розрили свіжу сопку, з могили ще
плазував кволий стогін [14:248],

Гупнуло.

Застогнало [14:248].

Песимістичні та апокаліптичні настрої виражає відповідний пейзаж у творі. Сюжет розгортається восени, майже постійно йде безпросвітний, нудний, одноманітний дощ, мжичка:

Розсипається небесний дріб по даху...
[14:240],

То падають дрібненькі горошинки, щоб
напоїти землю невеселим шумом [14:240],

Крізь мжичку чути було, як провалю-
вався по дошках гул кроків [14:248].

У змалюванні пейзажу переважають кольори буденності й темряви, переважно чорний та сірий:

Тиха осіння ніч, коли темно, як сажа...
[14:240],

Тоді вже насувалось сіре рядно
осіннього вечора [14:244],

І от вечір провалився в темряву
[14:244].

Лише один колір порушує цю монотонну песимістичну ідилію:

Ходять по городу каски, суворо ди-
виться голуба одіж [14:241].

Ця вжита автором синекдоха вказує на те, що голубий колір діє як подразник, викликає злість, ненависть, від того «...чорно на душі» [14:241]. Дощ самостійно визначає та диктує палітру фарб. Він нівелює яскравість інших кольорів:

Мочить дощ і шлики з червоними ки-
тицями й червоними поверхами [14:241].

Невід'ємною частиною осіннього пейзажу (й осіннього настрою) та досить символічним образом є багно. Воно захопило весь простір біля бараків:

...Зійшли з ганку в багно. Двір увесь
шумить [14:245],

в міських кварталах:

Витяг з багна ногу, – багно крякнуло
[14:246],

Мазій брав сажени кроки, і знову баг-
но крякнуло [14:247].

Урбаністичний ландшафт зустрічає своєю ворожістю непроханих гостей:

Темніє в кварталах – ліхтарів немає,
а будинки сиротливі, непривітливі [14:246].

Нерозривно із зоровими образами природи виступають і слухові:

...й співають ринви одноманітну пісню
в переливах легкого дзвону [14:240];

...шарудять у листях мишенята
дощової осені [14:240],

...надворі гомін глухий пішов [14:244],
Крюкало болото [14:248].

Не можна жити в багні по вуха і не бути його частиною. Перестаючи бачити людське в людині, сам обов'язково опинишся в «ямі, в горі людського м'яса». Це той висновок, до якого приводить нас Микола Хвильовий. Це той урок, який так і не засвоїла більшовицька влада, будуючи «світле майбутнє».

Тому так болісно і риторично звучить запитання автора:

Чи не здасться вам, що ви вже давно
в бараках, де трупний дух?
Га? [14:242].

Окреслені образно-стильові елементи твору дозволяють стверджувати, що новела Миколи Хвильового «Бараки, що за містом» – один із найяскравіших зразків експресіоністичної прози як письменника, так й усієї української літератури 20-х років ХХ століття.

Література

1. Агеева В. П. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття : в 2 кн. / В. П. Агеева. — К., 1994. — Кн. 1. — С. 533—551.
2. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації / Юрій Миколайович Безхутрий. — Харків : Фоліо, 2003. — 459 с.
3. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920) / Оскар Вальцель. — Петербург : АCADEMIA, 1922. — 94 с.
4. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики / Тамара Гундорова // Слово і час. — 1993. — № 11. — С. 22—28.

5. Дзюба І. Микола Хвильовий : «азіатський ренесанс» і «психологічна Європа» / Іван Дзюба. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. — 48 с.
6. Єременко О. Образний світ в експресіоністичній прозі (на матеріалі малої прози В. Стефаника та М. Хвильового) / Олена Єременко // Українська мова та література. — 2010. — № 22. — С. 17—20.
7. Кислий Ф. Микола Хвильовий / Ф. Кислий // Нові імена в програмі з української літератури. — К., 1993. — С. 146—169.
8. Літературна енциклопедія : в 2 т. Т. 1. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. — К. : Академія, 2007. — С. 322—324.
9. Наєнко М. Три етапи розвитку українського модернізму (слов'янський контекст) / Михайло Наєнко // Університет. — 2009. — № 1. — С. 79—82.
10. Пахаренко В. Суть та еволюція ідеології М. Хвильового / Василь Пахаренко // Розбудова держави. — 1996. — № 7. — С. 44—48.
11. Петров В. Діячі української культури (1920—1940) — жертви більшовицького терору / Віктор Петров. — К. : Воскресіння, 1992. — 80 с.
12. Соловей О. Психологічний імпресіонізм Миколи Хвильового : генеза стилю / О. Соловей // Вісн. Донецьк. ун-ту. Сер. Б : Гуманітарні науки. — 1998. — Вип. 2. — С. 150—157.
13. Флакер А. Авангардизм Миколи Хвильового / Александр Флакер // Всесвіт. — 1993. — № 7—8. — С. 194—151.
14. Хвильовий М. Твори : в 2 т. Т. 1 / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — С. 239—251.
15. Хом'як Т. Поетика стилю Миколи Хвильового / Т. Хом'як // Вісн. Луганськ. держ. пед. ун-ту. Сер. : Філологічні науки. — 2000. — № 5. — С. 93—99.
16. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. — Сучасність, 1989. — 280 с.
17. Шахова К. Експресіонізм як мистецьке явище / Кіра Шахова // Експресіонізм : зб. наук. праць / [упорядник Т. Гаврилів]. — Львів, 2005. — С. 11—35.
18. Шумило Н. Літературний феномен Василя Стефаника (національний варіант експресіонізму) / Наталія Шумило // Українська література в загальноосвітній школі. — 2001. — № 3. — С. 34—42.

УДК 82

О. В. Калужина

*Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского,
г. Симферополь*

Деконструкция политического и исторического мифа об «американской мечте» в романе Ф. Рота «Заговор против Америки»

Калужина О. В. Деконструкція політичного та історичного міфу про «американську мрію» у романі Ф.Рота «Заколот проти Америки». Стаття містить аналіз феномена «американської мрії» в літературі США на усіх етапах її розвитку, розглядається поява Нового журналізму. Дається стислий огляд творів та авторів американської єврейської літератури, які зверталися до подібних тем. Окремо розглядається деконструкція політичного та історичного міфу в романі Ф.Рота «Заколот проти Америки». В цьому творі автор розповідає про американську мрію, та її крах очима семирічного хлопчика, розповідь ведеться від першої особи, чим створюється ефект присутності.

Ключові слова: міф, деконструкція, ідентичність, літературний процес, єврейській, національний, публіцистичний.

Калужина О. В. Деконструкция политического и исторического мифа об «американской мечте» в романе Ф. Рота «Заговор против Америки». Статья содержит анализ феномена «американской мечты» в литературе США на всех этапах ее развития, рассматривается появление Нового журнализма. Дается краткий обзор произведений и авторов американской еврейской литературы, обращавшихся к подобным проблемам. Отдельно рассматривается деконструкция политического и исторического мифа в романе Ф. Рота «Заговор против Америки». В этом произведении автор рассказывает об американской мечте и ее крахе глазами семилетнего ребенка. Повествование ведется от первого лица, с помощью чего достигается эффект присутствия.

Ключевые слова: миф, деконструкция, идентичность, литературный процесс, еврейский, национальный, публицистика.

Kaluzhina O. Deconstruction of political and historical myth about the «American dream» in the novel of Ph. Roth «Plot against America». The article contains the analysis of phenomena of the «American dream» in literature of the USA on all stages of its development, the appearance of New Journalism is also examined. There is a brief review of works and authors of American Jewish literature, who turned to the similar themes. Deconstruction of political and historical myth is separately examined in the novel of Ph. Roth «The Plot against America». In this work the author tells about the American dream, and its crash, by the eyes of seven-year old boy, a story is conducted from the first person, what created the effect of presence.

Keywords: myth, deconstruction, identity, literary process, jewish, national, publicistic.

«Американская мечта» – одна из главных составляющих менталитета, культуры, истории, социальной и политической жизни США. Это миф, который глубоко укоренился в массовом сознании, и во многом предопределил восприятие мира американцами. «Американская мечта» сыграла важнейшую роль в становлении американского государства и нации, оказала решающее влияние на формирование американского национального характера, определила взаимоотношения США с окружающим миром.

Уже на ранних этапах развития США американские религиозные и политические деятели, критики и писатели обращались к «американской мечте». Так, первые положения, которые впоследствии вошли в понятие «американской мечты», были сформулированы в канонических публицистических текстах проповедей, памфлетов и дневников «отцов-основателей» США. В дальнейшем с развитием литературы «американская мечта» стала находить свое отражение и в художественном сознании американской нации.[5]

Литературная ситуация ХХ века как нельзя лучше иллюстрирует национальную специфику американской литературы. В ХХ столетии можно проследить две устойчивые тенденции: с одной стороны, художественная литература тяготеет к публицистичности, к фактографической достоверности, с другой стороны, журналистика заимствует различные приемы беллетристики.

Особенно этот процесс характерен для США, где в 1960–70-е годы на стыке журналистики и литературы возникает такое специфически американское явление как Новый журнализм. По свидетельству Б. Лунсберри,

его суть заключается в обращении к неким константным для американской литературы и публицистики темам, среди которых – конфликт личности и общества и особая сила воздействия «американской мечты» [6]. Представители этого течения ставили перед собой цель немедленно реагировать на происходящие события, используя при этом беллетристические приемы. Для США этот период был временем экономического, политического и духовного кризиса. Война во Вьетнаме, студенческое и антирасистское движение, уотергейтский скандал, рост безработицы и преступности, затронувшие все слои населения, вызвали широкий интерес к проблемам политики и общественной жизни. Соответственно документалисты, обращаясь к основным проблемам современной им действительности, не могли не учитывать той роли, которую играет «американская мечта» как в политике США, так и в ее культурной и общественной жизни.

«Американская мечта», которая является магистральной темой американской литературы на всех этапах ее развития, наиболее отчетливо находит свое отражение в художественно-документальной литературе США второй половины ХХ века. Это объясняется, во-первых, историческим развитием США: столкнувшись с действительностью «бурных 60-х», писатели-документалисты почувствовали необходимость в осмыслении и переоценке влияния, которое «американская мечта» оказала на национальную историю и «настоящее» страны. Во-вторых, это связано с таким качеством «литературы факта», как «публицистичность» [3]. Если в художественных произведениях авторское понимание

«американской мечты» становится очевидным только в процессе анализа художественных образов, и, таким образом, его трактовка зависит от субъективного восприятия читателя и критика, то в художественно-документальных произведениях авторы гораздо более «прямо» высказывают свое отношение к «американской мечте».

Произведения еврейских писателей и писателей – евреев по национальности (что, как отмечает Анни Ройфе, на самом деле не одно и то же) – имели большой резонанс в двадцатом веке [7]. Самые известные – безусловно, Сол Беллоу, Филипп Рот и Бернард Маламуд.

Исследователи отмечают, что писатели, появившиеся в пятидесятых, шестидесятых и семидесятых годах, в своих произведениях дают слово американскому еврею, который стремится влиться в «мейнстрим», стать своим в американском обществе.

С одной стороны, произведения еврейской американской литературы являются описанием того, как те или иные действующие лица романов или рассказов пытаются найти себя и обосноваться в стране, которая не является им родной, а с другой, персонажи художественного произведения родились в Америке, ощущают себя американцами, но при этом также пытаются понять свою этническую принадлежность. Если обратиться к истокам американской еврейской литературы, то в работах, относящихся к двадцатым годам XX в., поднимается вопрос вхождения в американское общество.

Целый пласт американо-еврейской литературы связан с жизненным опытом множества иммигрантов, главным образом из Восточной Европы. Непривычные условия Нового Света, бедность, трудности освоения нового языка, отход от традиционного образа жизни – все это отразилось в произведениях первого поколения еврейских писателей США. Первой знаменитой книгой такого рода был роман А. Кахана «Йекл. Притча о Нью-Йоркском гетто» (1896). Затем А. Кахан, работавший в журналистике в основном на идиш, написал еще несколько книг на английском, из которых особым успехом пользовался роман «Возвышение Давида Левинского» (1917), где автор развенчивал литературный штамп «истории американского успеха».

Вторая мировая война и участие в ней евреев нашли отражение в романах «Нагие и мертвые» Н. Мейлера и «Молодые львы» И. Шоу (оба 1948 г.), в которых значительное

внимание уделено теме поведения солдата-еврея, столкнувшегося с антисемитизмом однопольчан. Однако если у Мейлера еврей либо впадает в отчаяние от невозможности избавиться от своего еврейства, либо смиряется с его бременем под влиянием религии, то Шоу показывает, что мужество может иногда победить предрассудки окружающей среды. Проявления антисемитизма в повседневной американской жизни, чувства американских евреев, задумавшихся о своем положении в обществе – одна из центральных тем сборника рассказов «Мир – это свадьба» (1948) Д. Шварца.

Период конца 1950-х гг. – начала 1960-х гг. называли «еврейским десятилетием», «еврейским ренессансом». В это время в литературу вступило третье поколение американских евреев (если принять за точку отсчета массовую еврейскую иммиграцию в США конца XIX в.). Представители этого поколения выросли в семьях, духовно оторванных от иммигрантского гетто; почти все они с детства не знали нужды; в подавляющем большинстве они получили высшее образование. Более укорененное в американской культуре, третье поколение американского еврейства дало более высокий процент интеллектуалов и людей творческого труда, в частности, писателей. Тем не менее, литература этого поколения свидетельствует не только о его отчужденности от «отцов», но, парадоксальным образом, и о сознательной отстраненности от американской культуры в целом. Если между родителями-иммигрантами и их детьми возникали столкновения из-за того, что первые стремились сохранить традиционные еврейские ценности, а вторые – американизироваться любой ценой, то следующее поколение оказалось в гораздо более остром конфликте со своими уже американизировавшимися родителями; этот конфликт проявился в сатирическом подходе, характерном для литературы третьего поколения. Некоторые исследователи видят в отчуждении писателей этой волны от американской жизни как таковой проявление скитальческой природы еврея, другие – реакцию на самодовольство и едва прикрытый антиинтеллектуализм, господствовавшие в США в 1940–50-е гг. (что отталкивало и нееврейскую интеллигенцию).

Тема социального и духовного отчуждения представлялась еврейским писателям вечной еврейской темой, но в эпоху, когда индивид все острее ощущал свою беспомощ-

ность перед лицом большого бизнеса, современной техники и мощной государственной машины, она стала одним из основных мотивов всей американской интеллектуальной жизни. В этот период американско-еврейские писатели уже чувствовали себя достаточно уверенно в американском обществе, чтобы выразить свою отчужденность от него, а не-еврейская аудитория оказалась подготовленной к тому, чтобы увидеть в образе чуждого окружению еврея подлинного героя, что и обусловило особую, решающую роль творчества еврейских писателей в США послевоенного периода.

Мотивы отчуждения от действительности раскрывались, как правило, средствами самоиронии, позволявшей заострять и высмеивать мучения не находящего себе применения героя (точнее, антигероя); при этом элементы еврейского юмора претворялись в серьезное искусство. Так, в центре произведений трех послевоенных еврейских романистов, вызвавших наибольший интерес критиков и читателя, стоит фигура шломиэля – традиционного неудачника еврейского фольклора. При всех различиях между такими персонажами, как Герцог («Герцог», 1964) С. Беллоу, Левин («Новая жизнь», 1962) и Фиделман («Картины Фиделмана», 1969) Б. Маламуда или Портной («Случай Портного», 1969) Ф. Рота, все они ведут войну против общества, к которому не могут приспособиться, находя единственную возможность возмездия в том, что играют роль шута. Чем больше усилий они предпринимают, тем более жалким представляется провал. Образ еврея – вечного аутсайдера, которому чувствительность не позволяет успешно вписаться в насыщенную агрессивностью и конкурентной борьбой американскую жизнь, – встречается во многих произведениях еврейских прозаиков 1950–60-х гг.: в рассказах И. Розенфелда, Х. Голда и Д. Шварца, в воспоминаниях детства в еврейском Бруклине У. Маркфелда, в романах Л. Фидлера и Э. Уолланта (1926–62), в новеллах о семье Глассов Дж. Сэлинджера и во многих других сочинениях. Едва ли хоть один из созданных ими значительных персонажей участвует в жизни еврейской общины или даже идентифицирует себя с еврейской традицией, однако их преследуют нравственные проблемы, неразрывно связанные с принадлежностью к еврейству.

С конца 1960-х гг. в американско-еврейской литературе было заметно возобновление инте-

реса к своим еврейским корням, поскольку третье и четвертое поколение американских евреев уже не отталкивалось от еврейства, чтобы доказать свой американский патриотизм.

Одна из особенностей американско-еврейской литературы этого периода – внимание к возможностям, которые открываются перед евреем в США. Если прежде ассимиляция казалась неотвратимой, то теперь американские евреи убедились, что можно оставаться евреем и одновременно быть «настоящим американцем», добиться успехов на правительственной службе, в сфере культуры или бизнеса. Различные жизненные пути двух братьев – в центре романов «Жизнь наоборот» (1986) Ф. Рота и «Украденный еврей» (1981) Дж. Нугеборна. Следование традиционным идеалам еврейской религии и нравственности сопоставляется в обоих романах со стремлением к материальному преуспеванию, в обоих случаях алия выступает как реальная возможность для утратившего стержень в жизни американского еврея. При множестве различий между этими книгами их объединяет не только тема выбора пути двумя братьями, но и то обстоятельство, что один из них (в обоих романах он носит имя Натан) пишет прозу, составляющую часть романа.

Еврейская тема играет значительную роль в произведениях С. Беллоу, а также в романе Дж. Хеллера «Бог знает» (1984). У Б. Маламуда страдание, которым проникнута жизнь еврейства, становится ключом к пониманию страданий других людей. Он много пишет о взаимоотношениях между евреями и другими этническими группами в США, особенно неграми (роман «Квартирсыемщики», 1971), отмечая еще не вполне выявившееся в тот период враждебное отношение негров к евреям.

В 1970–1980-е гг. особое внимание в литературе США уделялось теме Холокоста. Этот необычайный интерес обусловлен осознанием того, что поколение людей, переживших Холокост, стареет и умирает, стремлением их детей опубликовать правду об ужасах геноцида, страхом перед уничтожением Израиля, вспыхнувшим в широких кругах американского еврейства перед Шестидневной войной. Голосом поколения, пережившего Холокост, считается Э. Визель.

Израиль в этот период остается одной из важнейших тем американско-еврейской литературы, однако страна в произведениях последних лет утрачивает романтический ореол,

запечатлений в «Эксопусе» Л. Юриса. Перевод произведений израильских писателей способствовал тому, что у американских евреев исчезло представление об Израиле как о стране, где живут цельные, нравственно здоровые люди. Этот новый, лишенный идеализации подход к израильской действительности нашел выражение в таких книгах, как «Вопль крови» (1988) Дж. Вейсмана, «Другая жизнь» (1988) Ф. Рота, «Зима в Иерусалиме» (1985) Бланш д'Апульже. Б. Тоум завершил трилогию о создании еврейского государства романом «Возвращение в Сион» (1987).

Еще одна из ведущих тем еврейской американской литературы связана с трансформацией семейного уклада и роли еврейской женщины в обществе. Если в прошлом доминировали темы истеричной властной матери (например, «Прощай, Колумб» /1959/, «Случай Портного» /1969/ Ф. Рота) и избалованной еврейской принцессы, которая превращается в достойную хозяйку дома (например, «Маджори Морнингстар» /1955/ Г. Вука), то начиная с 1970-х гг. под влиянием феминизма все чаще появляются героини, делающие карьеру или активно участвующие в общественной жизни. Портрет интеллектуальной, взвешивающей каждый шаг женщины, навеянный образом Ханны Арендт, рисует А. Кохен («Замечательная женщина», 1983). Цикл рассказов Г. Пейли из сборника «Позже в тот же день» (1985) посвящен независимой разведенной женщине, которая не может найти себе профессионального применения. Даже в сфере традиционно мужских занятий становятся вдруг заметны таланты женщины (вдова раввина как руководитель общины в книге «Рабби – женщина» /1987/ А. Голдмана). От стереотипно-апологетической трактовки еврейской семьи отходят романы «Лютые привязанности» (1987) Вивиан Горник и «Очарование» (1986) Дафны Маркин. Книга Линды Бэйер «Благословение и проклятье» (1988) посвящена переживаниям усыновленного ребенка

Творчество Ф.Рота можно отнести к американской еврейской литературе как одному из важнейших компонентов мультикультурной литературы США. Принадлежность к этнической литературе в рамках общенациональной определяется особенностями мировоззренческой позиции писателя, уровнем этнической самоидентификации, что отражается в его творчестве [1].

«Заговор против Америки» – роман, рассказывающий об американской мечте и ее крахе глазами семилетнего еврейского ребенка. [4] Автор, в отличие от других своих романов («Случай портного», «Моя мужская правда»), показывает, что «еврейство» для мальчика, «пошедшего в школу на полгода раньше положенного», было не каким-то символом вековых страданий еврейского народа или своего рода символом избранности, а просто фактом, который принимался безоговорочно, как цвет глаз или форма ушей. Именно американское общество, общество толерантности и демократии, свободы и независимости, внушает мальчику страх за себя и свою семью, стыд за свое еврейство.

...Три поколения нашей семьи живут здесь и считают Америку своей родиной. Каждое утро в школе я салютовал американскому флагу. Вместе с одноклассниками я разучивал песни о том, какая у нас замечательная страна. Я читал все американские праздники и обычаи – фейерверк в День независимости, индюшка в День благодарения, два матча один за другим в День поминовения. Америка была моей родиной.

А потом республиканцы выдвинули Линдберга – и все изменилось [4:12].

Роман построен на одном-единственном допущении: в США на президентских выборах 1940 года побеждает не Франклин Делано Рузвельт, демократ и на тот момент уже двукратный президент, а республиканец, популярный летчик-испытатель Чарльз Линдберг, чью форму украшал орден, полученный от Германа Геринга. О вступлении в войну на стороне Англии и о помощи СССР речь уже не шла. Более того, Линдберг встретился в Исландии с Гитлером и объявил о дружбе между американским и немецким народами. И начал перенимать опыт у германских товарищей, в первую очередь – государственный антисемитизм.

Для придания эффекта присутствия Рот написал роман от первого лица. Но это не выдуманный герой, историю нам рассказывает лично Филипп Рот, а гонениям со стороны засевших в Белом доме нацистов подвергается его семья.

Выбор главного героя романа – семилетнего мальчика Филиппа Рота – не случаен. Описывая изменения, происходящие в семье Ротов, в еврейском квартале Ньюарка, в душах этих трудолюбивых людей глазами ребенка, автор показывает, что, не смотря на

все декларативные заявления о равенстве перед Богом, независимости каждого члена обществ в выборе вероисповедания и образа жизни, все это просто миф.

Более того, события, описанные в романе, научили ребенка любить, и что более страшно ненавидеть:

Линдберг оказался первой из здравствующих знаменитостей, которого я научился ненавидеть.

Крушение мифа о равенстве показано в разговоре Германа Рота с полицейским – этим оплотом закона и порядка в американском государстве – в гостинице, когда у стойки маленького отеля семейство Ротов увидело свои чемоданы:

– Офицер, мы с семьей побывали в Мемориале Линкольна. Там на стене висит Геттисбергское послание. Вам известно, что в нем сказано? *Все люди равны перед Богом.*

– Но это не означает, что любая гостиничная бронь равна другой [4:101].

Тем самым автор отсылает нас к повести – притче Дж. Оруэлла «Скотный двор»:

Все животные равны. Но некоторые животные более равны, чем другие [2:154].

В «Заговоре против Америки» – постепенно происходит смена лозунгов и подмена понятий. Так, например, *особый путь Америки – Америки без участия в зарубежных войнах и распространения «щупалец коммунизма»*, провозглашенный президентом Линдбергом, на самом деле представляет собой разрушение всего, на чем стоит Америка.

Программа «С простым народом», призванная «познакомить городскую молодежь с традициями и жизнью в глубинке», обращается ломкой традиций и устоев еврейского общества. Цинизм программы заключается в том, что ее участниками становятся подростки, которые в своем юношеском максимализме являются отличным материалом для воспитания в соответствии с заветами Гитлерюгенда.

В качестве еврейской элиты – проводников нового курса – были избраны рабби Бенгельсдорф и тетя Эвелин. Они стали во главе комитета по делам нацменьшинств при Министерстве внутренних дел. Сам факт создания подобного министерства уже говорит о понижении статуса евреев по сравнению с другими гражданами США.

Таким образом, Филипп Рот показывает, что незыблемая уверенность в американской мечте зиждется на многолетней истории Америки в роли оплота и гаранта свободы, но один перещелк пальцев – и этой многолетней истории могло бы не быть. Один перещелк пальцев – и несокрушимая в своем свободолюбии и мультиэтничности, солнечная и толерантная Америка, увенчанная грозной, но справедливой Статуей Свободы, начинает корчиться, как пластмассовый домик под пламенем зажигалки.

В «Заговоре против Америки» Рот разбирается с антисемитизмом, а заодно показывает, что значит жить в постоянном ожидании конца света. «Американский сын американских родителей, учащийся в американской школе в одном из городов Америки, я впервые понял – все, что я до сих пор воспринимал как данность, оказалось под сомнением и под угрозой» [4:16].

Когда Линдберг стал президентом, американские евреи в массе своей поняли, что теперь их ожидают «Хрустальная ночь», желтые звезды, а потом лагеря смерти. Одни начали бороться, другие попытались договориться с новой властью, кто-то решил переселиться в Канаду.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что президент Линдберг – это американский Гитлер, захвативший власть не в результате путча, а был избран на демократических выборах подавляющим большинством голосов.

В этой книге подвергается сомнению беззаветная вера в то, что Америка – оплот свободы и демократии, непримиримый враг диктатуры и фашизма.

И вот Рот разыгрывает крайне популярную в последнее время, виртуозно опробованную еще Барри Левинсоном в 1997 году («Хвост виляет собакой») сюжетную карту под названием «раскрутить можно что и кого угодно». Включая летчика-фашиста в демократической Америке. И никаких особенных политтехнологий не надо; одна технология – говорить поменьше да летать на своем самолете прямо над головами у граждан. И дальше все идет как по маслу: пышный прием Риббентропа с супругой в Белом доме, нацеленные на ассимиляцию спецпрограммы для нацменьшинств, депортации и – погромы.

Книга раскладывает всю человеческую аксиологию на ценности истинные и ложные, а потом показывает, что и руководствуясь ис-

тинними ценностями можно получить совершенно ложные результаты, что невозможно сделать ничего хорошего так, чтобы оно не обернулось и чем-нибудь дурным, что, наконец, действительность – штука зыбкая и вокруг нас много видимостей и мало нерушимого. Так, свободная страна Америка, «наша Америка» для всех еврейских семей Ньюарка, вдруг становится «их Америкой», Америкой антисемитски настроенных ирландцев и немцев, ку-клукс-клановцев, прихвостней фашистской Германии. Раввин с молодой женой отправились в Белый дом на встречу с министром иностранных дел Третьего рейха, и вся община заклеила их трусами, предателями и коллаборационистами, а они считают себя благородными смельчаками, преодолевшими местечковую трусость ради общего блага. А еврейский мальчик пошел воевать с Гитлером, и это не значит, что он убежденный демократ и истинный патриот, – вернувшись, он может заделаться кем угодно, например, альфонсом и бандитом. В зареве еврейских погромов, в гари от сожженной машины с обгоревшим трупом бедной еврейской вдовы, в судорожных рыданиях ее осиротевшего сына, когда-то первого ученика в классе и лучшего шахматиста в округе, теряется граница между трусостью и смелостью, подвигом и глупостью, принципиальностью и упрямством. Благородной непреклонностью выслана дорога к крушению семьи (оно же – конец света), а всегда правы оказываются только материнская нежность, терпение и забота.

Это историчная книга. Роман в жанре альтернативной истории, получившийся пугающе правдоподобным. Правдоподобие достигается как ракурсом – все политические катаклизмы подаются сквозь призму восприятия 10-летнего мальчика, гитлеры-рузвельты-линдберги органично создают чуть размытый второй план для его семейной и окошкольной жизни, – так и верностью историческим деталям. Если после романа Рота посмотреть на хронологию событий, становится совершенно очевидно, что Америку, еврейство всего мира, да и вообще весь мир спасла Япония. Не напади она в декабре 1941-го на Перл-Харбор, в Америке легко могли бы восторжествовать изоляционисты, во главе с фашиствующим летчиком, или без него, и – появился бы Третий рейх Старого и Нового Света.

Рот обратился за помощью к альтернативной истории, чтобы рассказать о том, как тонка грань между демократией и фашизмом. Он не бросается в рассуждения о высоких материях, он показывает ситуацию одной отдельно взятой семьи.

Филипп Рот в романе «Заговор против Америки» предпринял попытку осуществить некоторую деконструкцию существующего в американской литературе исторического и политического мифа. Его роман обогатил американскую еврейскую литературу XX века своим оригинальным художественным осмыслением феномена «американской мечты».

Литература

1. Карасик О. Б. Взаимодействие национального и этнического в романах Филипа Рота / О. Б. Карасик // Вестник ТГГПУ. — 2009. — № 1 (16).
2. Оруэлл Дж. Скотный двор: сказка — аллегория / Дж. Оруэлл. — М. : АСТ Москва, 2008. — С. 346.
3. Под «публицистичностью» мы, вслед за Е. П. Прохоровым, понимаем «такое свойство художественного произведения, научного сочинения, записок мемуариста, политического документа, которое проявляется с содержательной стороны как вторжение в текст суждений о соотносимых с темой явлениях и проблемах современности, ее событий и персонажей, когда в произведениях звучит голос современности, прочитывается «злоба дня», ставятся и решаются вопросы, волнующие общественное мнение».
4. Рот Ф. Заговор против Америки / Ф. Рот. — СПб : Лимбус Пресс, 2008. — 544 с.
5. Франк В. В. Феномен «американской мечты» и его отражение в философии США / В. В. Франк // Вестник Белгородского университета потребительской кооперации. — 2006. — № 3. — С. 262.
6. Lounsbury B. The Art of Fact Contemporary Artists of Nonfiction / B. Lounsbury. — Westport, Connecticut, London : Greenwood Press, 1990. — 214 p.
7. Roiphe A. Jewish American Literature Today [Electronic resource] / A. Roiphe. — Access mode : www.myjewishlearning.com/culture/literature/finalEditToJewishamericanliterature.

УДК 821.111 (73) – 31. Грейвс. 09

Э. К. Джапарова

Крымский инженерно-педагогический университет, г. Симферополь

Мужские мифоперсонажи в творчестве Роберта Грейвса

Джапарова Э. К. Чоловічі міфоперсонажі у творчості Роберта Грейвса. У статті розглядається творчість видатного дослідника давніх релігій та міфологій Роберта Грейвса. Аналізуються вірші, в яких використані відомі міфоперсонажі, та пропонується їх інтерпретація, що викладена в критичних працях Роберта Грейвса. В результаті аналізу виявлено, що Роберт Грейвс, використовуючи міфологічні образи античності, дає своє оригінальне розшифрування, протилежне традиційним міфологічним трактовкам.
Ключові слова: міфологія, поезія, міфоперсонаж, мотив, образ.

Джапарова Э. К. Мужские мифоперсонажи в творчестве Роберта Грейвса. В статье рассматривается творчество выдающегося исследователя древних религий и мифологий Роберта Грейвса. Анализируются стихотворения, в которых использованы известные мифоперсонажи, и предлагается их интерпретация, изложенная в критических работах этого автора. В результате анализа выявлено, что Роберт Грейвс, используя мифологические образы античности, дает свою оригинальную расшифровку, противоположную традиционным мифологическим трактовкам.
Ключевые слова: мифология, поэзия, мифоперсонаж, мотив, образ.

Dzharparova E. K. Male myth characters in Robert Graves's creative activity. The article deals with the observation of creative activity of famous researcher of the ancient religions and myths Robert Graves. The poems, in which famous myth characters are used and their interpretation observed in his critical works is proposed, are analyzed. As a result it has been found out that Robert Graves using antic myth images gives his own original understanding opposite to traditional mythological explanations.
Key words: mythology, poetry, myth character, motive, image.

Одной из наиболее актуальных тем современной украинской литературоведческой науки является актуализация мифа в различных сферах человеческого бытия: истории, философии, науке, искусстве и т.д. В связи с этим развиваются многочисленные мифокритические концепции, а мифические персонажи все чаще фигурируют в художественных произведениях.

Одним из наименее исследованных является творческое наследие Роберта Грейвса (1895–1985) – выдающегося английского поэта, мифолога, литературоведа, фольклориста, прекрасного знатока античной культуры, археологии и этнографии, который разработал оригинальную и целостную мифопоэтическую концепцию и воплотил ее в жизнь в собственных произведениях.

Анализ мифотворчества Роберта Грейвса, особенностей использования им мифа, мифологической тематики и образности являются актуальными, поскольку касаются одной из магистральных проблем современной гуманитарной мысли – взаимодействия мифа и литературы.

Цель статьи – проанализировать стихотворный корпус Роберта Грейвса, в которых изображены известные мужские мифоперсонажи и представить оригинальную

интерпретацию самого автора, изложенную в его критических работах. Своеобразие мифопоэтического мышления Роберта Грейвса заключается в том, что в нем теснейшим образом связаны миф и поэзия. Его поэзия включает известные всему миру мифологические образы.

Одним из наиболее распространенных в литературе является миф об Одиссее. Однако в стихотворении «Ulysses» Роберта Грейвса он получает совершенно новое звучание. Автором «Одиссеи» Роберт Грейвс считает молодую и талантливую женщину, жившую на Сицилии в области Эрике, – Навсикаю. Соответственно он связывает свое мифотворчество с «преобладанием женских интересов» в интерпретации мифа [2:937]. «Правда, Навсикая объединила и связала со своей родной Сицилией две различные легенды, ни одна из которых не является ее выдумкой», – с уверенностью заявляет Роберт Грейвс. Первая легенда, по его мнению, это «полуисторическое возвращение Одиссея из Трои» [2:937]. Вторая легенда представляет собой «аллегорические приключения» другого героя, который «подобно деду Одиссея Сисифу, не умирает, когда кончается его срок правления» [2:937]. Для разграничения героев этих двух легенд Роберт Грейвс предлага-

ет для первого оставит имя Одиссей, а второго назвать Улиссом. При этом именно Улисс становится главным героем стихотворения Роберта Грейвса. В работе «Мифы Древней Греции» он выдвигает предположение о происхождении этого имени: «<...> данное ему латинянами имя Улисс или Улик, возможно, произошло от *oulos* («рана») и *ischion* («бедро»), указывающее на шрам от нанесенной вепрем раны <...>» [2:941]. Именно поэтому, Роберт Грейвс делит календарный год на две части: более светлая часть года находится под властью царя-жреца (священного короля, Бога-солнца), а более темная – под властью таниста, или соперника, получившего обличие дикого вепря. По окончании первой половины календарного года вепрь нападает на царя-жреца и убивает его. Однако в истории с Улиссом, ему каким-то образом удалось выжить в этой борьбе, при этом остался лишь шрам. Роберт Грейвс отмечает, что не только в этот раз Улиссу удалось избежать смерти. «Страна лотоса, пещера киклопа, бухта Телепила, Эя, роща Персефоны, остров сирен, Скилла и Харибда, Огигия, глубины моря, даже залив Форкия – все это различные метафоры смерти, которой ему удалось избежать» [2: 937]. Ровно девять раз он отрицал смерть. Именно эти испытания описаны в стихотворении Роберта Грейвса «Улисс».

Отличительной чертой стихотворения «Улисс» Роберта Грейвса является то, что автор демонстрирует переход к новой религиозной системе, когда царь больше не умирал ежегодно, а мог править в течение восьми лет, и лишь на девятый год его сменял следующий царь-жрец, убивая своего предшественника. Итак, в образе Улисса автор осуждает отход от матриархата и усиление патриархальной власти. Поэтому Улисс настаивает на власти мужчины над женщиной, а не наоборот (он нарушил матрилинейную традицию, когда молодой царь, женившись, должен был покинуть свой дом и жить в доме его жены, когда забрал Пенелопу в свой дом). Связи Улисса многочисленны и неразборчивы. Однако Роберт Грейвс утверждает, что удовлетворение прихотей плоти не есть высшее чувство. Улисс не может быть счастливым. Он избежал смерти, но это не сделало его счастливым. Теперь он мечется, удовлетворяя свои желания, между разными женщинами, но при этом понимает – это не любовь. Скрытый смысл данного стихотворения за-

ключается в том, что счастье – это поклонение женщине, ее безграничная власть, и в конечном итоге, смерть ради нее.

Осуждение выбора, сделанного Улиссом, звучит в последних строках: «*loved –tossed he loathed the fraud, yet would not bed alone*» [5:64] («брошенный любовью он ненавидел обман, но не ложился в постель один»). Иными словами, интуитивно мужчины понимают несоответствие патриархальной системы истинному положению вещей, но, несмотря на это, продолжают ее поддерживать.

Как противоположность Улиссу изображается другой греческий мифологический герой – Прометей. Миф о Прометее взят Робертом Грейвсом за основу стихотворения “Prometheus” («Прометей») с целью показать силу любви. Прометей в данном случае составляет бинарную оппозицию с Улиссом. Он не мечется от одной женщины к другой, он всецело любит ее – Белую Богиню, Тройственную Музу поэта – и поэтому он уже герой.

Прометей влюблен, он любит так, как титаны безумно любили вечернюю звезду:

*I am in love as giants are
That dote upon the evening star. [5:166]*

Роберт Грейвс предполагает, что Прометей – Священный король, Бог Прибывающего Года. Он мечется и крутится всю ночь (время Лунной Богини), т.е. не находит себе покоя, но рассвет не приносит облегчения. С рассветом просыпается ревность, и приходят ужасные мучения. Он ревнует ее к своему сопернику, которого может быть еще и нет, но он обязательно будет, ведь этот конкурент в любви является Богом Убывающего Года, т.е. танистом. Любовь, Муза, Женщина – изменчивы по природе. Но Прометей, как истинный влюбленный, готов на все ради нее. Для него лучше терпеть страшные муки ревности и быть с возлюбленной, чем прекратить жестокую пытку, но потерять любовь.

В книге «Мифы Древней Греции» Роберт Грейвс дает свою, отличную от общепринятой интерпретацию мифа о Прометее. Он считает, что Прометей вынужден был страдать по своему собственному страданию, поскольку он полюбил Великую Богиню, а во все не потому, что он украл для людей огонь у богов, а также научил людей разным ремеслам, письму и чтению. К тому же, Роберт Грейвс не может согласиться с положением женщины в данном мифе и толкованием образа Пандоры, в связи с чем он заявляет:

«Однако рассказ Гесиода о Прометее, Эпиметее и Пандоре – это не настоящий миф, а антифеминистическая притча, причем не исключено, что изобретенная им самим» [2:197]. Не согласен поэт и с освобождением Прометея Зевсом, что по его мнению было «притчей-морализацией, придуманной Эсхилом, а не настоящим мифом». Судьбу Прометея Роберт Грейвс определяет так: «<...> Прометей был принесен в жертву луне-богине Анате, Нейт или Афине» [2:680].

Данное предположение актуализируется в анализируемом стихотворении «Прометей». Герой тесно прикован, но не к скале, а к своему ложу («close bound in a familiar bed»), в данном случае ассоциирующемся со смертным ложем. Кроме того, образ грифа, сидящего на холме («the vulture squats on her warm hill»), вызывает ассоциации со смертью (поскольку именно эта птица была символом дополнительного дня года – 23 декабря, когда умирал король). Его смысловая нагрузка заключается в том, чтобы показать несговорчивость любви («the intractability of love»). У этой птицы жадный глаз, наполовину закрытый («greedy eye half shut»), и она отдирает сырую печень от кишок («rend the raw liver from its gut»). Такова одна из ипостасей Великой Богини, вынужденной одаривать любовью, а затем убивать.

Feed, jealousy, do not fly away –
If she who fetched you also stay. [5:166]
(«Кормись, ревность, не улетай –
Если та, что послала тебя, тоже останется»
[Пер. наш Э. Дж.]).

Поэт любит свою Музу и страдает из-за этого, но его пугает не смерть, а жизнь без возлюбленной – без Музы.

В стихотворении Роберта Грейвса “Angry Samson” («Рассерженный Самсон») образ главного героя получает новое трактование, которое прекрасно вписывается в мифопоэтическую систему Роберта Грейвса. Понять глубокий смысл, заложенный в образе Самсона, можно лишь ознакомившись с авторской позицией относительно иудейской мифологии и христианской религии в целом, изложенной в книгах «Белая Богиня» и «Мифы Древней Греции».

Первое, что следует отметить, Роберт Грейвс отказывается рассматривать Самсона как героя ветхозаветных преданий: «Самсон был палестинским солнечным богом, которого ошибочно включили в свод иудейских религиозных мифов, а потом представили как

израильского героя времен Судей» [1:407]. Кроме того, поэт высказывает определенную уверенность в том, что этот мифологический герой жил в период матриархата, и поясняет: «Факт его приверженности экзогамной и потому матриархальной культуре подтвержден тем, что Далила осталась со своим племенем, став женой Самсона. В патриархальном обществе жена уходит к мужу» [1:407]. Образ Далилы Роберт Грейвс рассматривает как одну из ипостасей Белой Богини. Она обманула и предала своего мужа Самсона, который открыл ей секрет своей силы, потому что был безумно в нее влюблен. По версии Роберта Грейвса, Далила убила своего мужа Самсона, обрезав его магические волосы, тем самым лишив его невиданной физической силы и задушив его подушкой. Нам не удалось найти в традиционно излагаемых мифах рассказа о том, что Далила убила своего мужа. Согласно иудейским мифам, он погибает в тот момент, когда, сдвинув два средних столба храма, с возгласом «Да умрет душа моя с филистимлянами!» обрушивает все здание на собравшихся, убивая в миг своей смерти больше врагов, чем за всю свою жизнь [4:402–403].

На наш взгляд, Роберт Грейвс доработал образ Самсона так, чтобы тот соответствовал его мифопоэтической концепции. Образ Самсона он соотносит с солнечным героем, священным королем, Богом Прибывающего Года, солнечным Гераклом [1:189], который был убит в день летнего солнцестояния.

Таким образом, дух Самсона после смерти, причиной которой стала Богиня Любви, отправился на мельницу вращать мельничные жернова. Здесь Роберт Грейвс выдвигает предположение, что «<...> в более поздней мифологической традиции священный король отправлялся служить ей (Тройственной Богине – Э. Дж.) на мельнице, а не в крепости или замке, вот и ослепленный Самсон вращал мельничный жернов в темнице по воле Далилы» [1:226]. Теперь он возродился к жизни, победив Духа Убывающего Года в образе осла и взяв его челюсть.

Аллегорическое значение данного стихотворения заключено в следующем: правители Газы слепы (“Are they blind, the lords of Gaza <...>” [1:67]), потому что не видят то, что Великая Богиня занимает ведущее положение и управляет всем: жизнью, смертью, любовью. В аллегорическом образе правителей Газы Р. Грейвс показывает христианских священ-

нослужителей, приверженцев новой религиозной системы с Богом-мужчиной во главе. Возглавляемые ими филистимляне беспристрастны “stolid Philistines”, именно поэтому они ассоциируются с аполлонийским (логическим) началом. Автор поэтических строк от имени Богини обращается ко всем приверженцам Аполлона: “Stare now in amaze” («внимательно смотрите в изумлении»).

Таким образом, в результате анализа стихотворного корпуса Роберта Грейвса «Улисс», «Прометей» и «Рассерженный Самсон» мы пришли к следующим выводам:

– анализ мужских мифоперсонажей в творчестве Р. Грейвса показал, что они соответствуют традиционным представлениям о них в литературе, но требуют более глубокой эрудиции для их интерпретации;

– в лирике автора актуализируется гендерная проблематика, автор связывает ее отражение в лирике с особенностями опатриархальных и матриархальных устоев общества;

– единственным идеалом мужских мифоперсонажей Роберта Грейвса является Женщина – Белая Богиня, Муза, ради которой они готовы страдать и погибнуть.

Литература

1. Грейвс Р. Белая Богиня : Историческая грамматика поэтической мифологии / Роберт Грейвс ; [пер. с англ. Л. И. Володарской]. — Екатеринбург : У-Фактория, 2005. — 956 с.
2. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Роберт Грейвс ; [под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи]. — М. : Прогресс, 1992. — 624 с.
3. Джойс Дж. Улисс / Джеймс Джойс ; [пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего]. — М. : Республика, 1993. — 671 с.
4. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев, члены ред. кол. : И. С. Брагинский, И. М. Дьяконов, В. В. Иванов и др.]. — 2-е изд. — М. : Сов. энцикл. 1992. — 720 с. Т. 2. : К—Я. — 1992. — 720 с.
5. Graves R. Poems Selected by Himself / Robert Graves. — Edinburgh, 1966. — 223 с.

УДК 821.161.1 – 312.9.09

О. Н. Калениченко

Белгородский государственный институт культуры и искусств

Роман Г. Л. Олди «Восставшие из рая»: традиции и новаторство

Калениченко О. М. Роман Г.Л. Олди «Ті, що повстали з раю»: традиції та новаторство. У статті розглядається роман Олди «Ті, що повстали з раю» як постмодерністський твір, у якому можливо виявити майже всі специфічні ознаки поетики літературного постмодернізму (гра реальністю, пародійний модус та ін.), а також подвійне кодування. Подвійний код дозволяє трактувати роман Олди і як захоплюючий твір масової літератури, і як антиутопію, що заставляє задуматися над дуже важливими духовно-філософськими проблемами, безумовно пов'язаними з «Братами Карамазовими» Достоєвського.

Ключові слова: *постмодернізм, подвійне кодування, фентезі, антиутопія, духовно-філософська проблематика, традиції, новаторство.*

Калениченко О. Н. Роман Г. Л. Олди «Восставшие из рая»: традиции и новаторство. В статье рассматривается роман Олди «Восставшие из рая» как постмодернистское произведение, в котором выявляются практически все основные признаки постмодернизма (игра реальностью, пародийный модус и пр.), а также двойное кодирование. Двойной код позволяет трактовать роман Олди и как захватывающее произведение массовой литературы, и как антиутопию, заставляющую задуматься над сложнейшими духовно-нравственными и философскими проблемами, очевидно восходящими к «Братьям Карамазовым» Достоевского.

Ключевые слова: *постмодернизм, двойной код, фэнтези, антиутопия, нравственно-философская проблематика, традиции, новаторство.*

Kalenichenko O. N. The G.L. Oldy's novel "Rose from the paradise": traditions and innovation. In the article the G. L. Oldy's novel "Rose from the paradise" as a postmodern work has been examined. In the novel almost all basics signs of postmodernism (game with the reality, parody modus and double code). Double coding has been revealed. The double code allows interpreting the Oldy's novel as one of the most interesting work of the mass literature and as anti-utopian that makes compel on the complicated spiritually-moral and philosophically problems obviously ascending to "Karamazov Brothers" of Dostoevsky.

Key words: *postmodernism, double code, fantasy, anti-utopian, morally-philosophical problems, traditions, innovation.*

Роман Г. Л. Олди «Восставшие из рая» (1993) практически не осмыслен литературоведами, однако представляется, что он достоин серьезного внимания, так как отражает современные тенденции развития русской литературы.

Попытаемся доказать свою точку зрения.

Прежде всего отметим, что «Восставшие из рая» – это постмодернистский роман. Известно, что основными признаками литературного постмодернизма являются игра реальностью и языковые игры, интертекст, пародийный модус и фрагментарность повествования [5:764–766]. Напомним еще одну особенность постмодернизма: его двойное кодирование. «С одной стороны, благодаря использованию тематического материала и техники «популярного», т.е. массового уровня культуры, произведения постмодернизма... приобретают рекламную привлекательность предмета массового потребления для всех, даже мало просвещенных людей. С другой стороны, посредством пародийного осмысления более ранних, преимущественно модернистских, произведений благодаря иронической трактовке их наиболее распространенных сюжетов, приемов и техники подачи материала постмодернизм апеллирует к самой искушенной во вкусовом отношении аудитории» [4:724].

С нашей точки зрения, Олди успешно используют этот двойной код. Так, первый уровень «Восставших из рая» легко дешифруется как фэнтези, а на втором уровне, поднимающем сложнейшие духовно-нравственные проблемы, писатели обращаются к жанру антиутопии. Причем, опираясь на культурную память, Олди предлагают свое видение их жанровой сущности.

Напомним, что практически любой фэнтезийный роман основывается на «сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет «логической» мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объ-

яснению. ...В фэнтези ... все возможно – боги, демоны, добрые и злые волшебники, говорящие животные и предметы, мифологические и легендарные существа... <...> Миры фэнтези лишены географической и временной конкретности – события происходят в условной реальности, «где-то и когда-то», чаще всего в параллельном мире, похожем отчасти на наш. Время в фэнтези похоже на время мифологическое, развивающееся циклично – как и сам мир, последовательно проходящий этапы гармоничного и хаотичного существования, перетекающие один в другой, образуя модель повторяющегося бытия. Важен для фэнтези художественный опыт Средневековья, эстетика рыцарского романа... <...> Для фэнтези важен и романтический принцип двоемирия, противопоставления мечты и реальности, а также романтический герой, как правило одинокий... Герой обречен совершать Квест, представляющий собой не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии» [1:1161–1162].

В отличие от многих зарубежных и отечественных произведений мир фэнтези Олди строится на пересечении двух планов – «Здесь» и «Там». План романа «Здесь» имеет четкую временную и географическую привязку – события разворачиваются в Польше в конце 80 – начале 90-х годов ХХ века. План романа «Там» переносит читателей приблизительно на сто лет назад в параллельный мир, отчасти похожий на наш.

Герои «Восставших из рая» – Анджей, Талька, Инга, и Бакс, – наши современники, в повседневной жизни практики и теоретики, сталкиваются с романтикой только летом, во время проведения отпуска, путешествуя на байдарках, занимаясь рыбной ловлей и пр. Но попав в нестандартную ситуацию – соприкоснувшись с паутиной-туманом Переплета Зверь-Книги, вершащего судьбы параллельного мира, герои просто вынуждены совершить Квест, представляющий собой в романе

Олди и перемещение из мира «Здесь» в мир «Там», и путь в поисках себя для обретения внутренней гармонии:

Я не знал, зачем я иду, но зачем-то я шел наверняка.

Иначе до конца дней своих я буду видеть паутину, бояться паука и радоваться тому, что я не муха или хотя бы не ближайшая на очереди муха. Радоваться, захлебываясь сырым и липким туманом. <...> Я собирался сделать хоть что-нибудь [7:169].

Оба мира «Восставших из рая», как и полагается для фэнтези, населены призраками, привидениями, колдунами, ведьмами, оборотнями, домовыми, Неприкаянными и прочими существами.

Время в фэнтези Олди циклично и, несомненно, образует модель повторяющегося бытия, что, прежде всего, закрепляется кольцевой композицией. Вот начало романа:

А угрюмый Бакс все тащился за мной, по щиколотку утопая в прошлогодней хвое, и с каким-то тихим остервенением рассуждал о шашлыках... и о многом другом, оставшемся в рюкзаках... и Талька молчал... [7:159].

А вот начало пролога:

А угрюмый Бакс все тащился за мной, по щиколотку утопая в прошлогодней хвое, и с каким-то тихим остервенением рассуждал о шашлыках... и о многом другом, оставшемся в рюкзаках... и Талька молчал... [7:410].

Кроме этого, ощущение повторяющегося бытия не раз будет отмечено самими героями на протяжении романа, прежде всего, Анджем. Так, в начале «Восставших из рая» герою во внезапно возникшем мираже привидится иное:

Два здоровых мужика... сидели на сырой земле и... смотрели на призрачного бородача, как тот делает шаг к столбу со старухой..., поднимает факел над головой... и мне вдруг мерещится, что у столба вовсе не старуха, а моя жена, оставшаяся с байдарками, а на палаче развевается широкое бело-серебряное одеяние [7:165].

Это видение в конце романа материализуется, и его главным действующим лицом окажется сам Анджей.

Отметим одну интересную деталь: для романа Олди не «важен художественный опыт Средневековья», хотя об этой эпохе ге-

рои вспомнят, глядя на развернувшийся перед ними мираж:

Огромная толпа народа, словно сбегавшая массовка из плохого фильма про средневековые крестьянские бунты... [7:164].

Увлекательно описанные приключения героев, жизнь людей за Переплетом и мир потусторонних сил, несомненно, относятся к первому коду постмодернизма. Однако за внешне непритязательным развлекательным сюжетом, в котором осуществляется сказочная победа Добра над Злом, отчетливо просматривается второй сюжет, связанный с «элитарным» кодом. Его мы и попытаемся расшифровать.

Оригинальное мироустройство, которое создал в параллельном мире Зверь-Книга, безусловно, несет на себе черты антиутопического государства. Исследователи отметили, что «если утописты предлагали человечеству рецепт спасения от всех социальных и нравственных бед, то антиутописты, как правило, предлагают читателю разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье» [6:38].

Как и в романе «Мы» Е. Замятина, поведение живущих за Переплетом строго ритуализированно.

Каждый знал, что и как он должен делать, чтобы всем было хорошо, чтобы все получалось, каждый шаг был расписан в мелочах, и обыденность превращалась в церемонию. Ритуал въелся им в душу, пропитал плоть, растворился в крови... [7:218–219].

А вот читаем у Замятина:

...Часовая Скрижаль – каждого из нас наяву превращает в стального шестиколесного героя великой поэмы. Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту – мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час, единомиллионно, начинаем работу – единомиллионно кончаем. И сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же, назначенную Скрижалью, секунду – мы подносим ложки ко рту и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идем в аудиториум, в зал Тэйлоровских экзерсисов, отходим ко сну... [3:16].

Вместе с тем Олди отсылают читателя и к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Собственно, писатели в своем произведении моделируют ситуацию, осно-

ванную на предпосылке – что было бы, если бы одна из идей, высказанных Иваном Карамазовым, воплотилась в жизнь. Как раз Зверь-Книга и реализует за Переплетом идею Ивана Карамазова.

Напомним, что в главе «Бунт» герой рассказывает Алеше о мальчике, затравленном собаками. Воздействие этой почти бесстрастно рассказанной истории так велико, что на провоцирующий вопрос Ивана: «Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять?» – Алеша отвечает сначала утвердительно. Сам же Иван в своем страстном монологе заявляет:

О, по моему, по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что все одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравнивается, – но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться! Что мне в том, что виновных нет и что я это знаю, – мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя. И возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, уже на земле, и чтоб я его сам увидал. Я веровал, я хочу сам и видеть... [2:273–274].

Теоретические выкладки Ивана, последовательно воплощенные Олди в сюжете «Там» «Восставших из рая», на практике оказываются малопривлекательными:

Принявший Закон Переплета входит в Книгу Судеб малой частицей и становится Человеком Знака, Хозяином Слова, Господином Фразы или даже Отцом Белой Страницы. Жизнь принявшего Закон проста и приятна и течет в положенных берегах вне зла и страданий, вне желаний и вне выбора – ибо он знает что делает и делает то, что знает. Не совершай другому зла – и не воздастся злом тебе самому. Не совершай подлости – и останешься чист. Не совершай... <...> ...судей можно купить. Люди могут пройти мимо. Переплет беспристрастен и неподкупен. Поступки людские колеблют Переплет, отзываясь большим и малым трепетом, и неизбежно воздаяние судьбы за каждый Поступок; и лишь Переплет знает, где сокрыто добро и где лежит злое...

Карма, – неожиданно вспомнил я [Анджей. – О. К.]. – Карма древних индусов. Закон воздаяния за содеянное. Да воздастся каждому по делам его... Только у нас люди склонны откладывать воздаяние на потом, на жизнь загробную или следующее

перерождение, а здесь... А здесь, видимо, – Переплет. Воздаяние скорое, неизбежное, беспристрастное и неумолимое. А главное – ЗДЕСЬ, ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС. О боже, каково им жить с судьбой-надзирателем за плечом? Шаг влево, шаг вправо...

– Не совершай Поступков, не покидай отведенной строки в Книге Судеб – и будет существование твое в Переплете легким и радостным... [7:227–228].

Пресное существование, без мыслей, эмоций и переживаний, выбор роли «винтика», бегство от поступков, стремление оставаться в рамках строго регламентированной жизни связано, с точки зрения Олди, с природой человека и его нравственным выбором. Вот как это представлено в диалоге Зверь-Книги и Анджея:

Я не менял судьбу [мира. – О. К.]. Я лишь материализовал ее. Я воплотил судьбу... справедливую и неподкупную судьбу ... в Переплет. И дал возможность людям отвечать за свои Поступки. Отвечать сегодня и сейчас. А уж какой путь выберут сами люди – в конце концов, свободы выбора я их не лишал...

– Но они почему-то выбрали единственно устраивающий вас путь, съезвил я...

– Значит, он их устраивал. Не буду врать, и меня тоже. Но выбирали-то люди, а не я... [7:248].

По нашему мнению, признание Зверь-Книги из процитированного диалога непосредственно перекликается с идеями, прозвучавшими в поэме о «Великом инквизиторе», «с жаром выдуманной» Иваном Карамазовым:

...Нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается. Но овладевает свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть. <...> Или ты забыл, что спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла? <...> Вместо твердого древнего закона – свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве твой образ пред собою, – но неужели ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит даже и твой образ и твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора? <...> Мы исправили подвиг твой и основали его на чуде, тайне и авторитете. И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо и что с сердец их снят наконец столь страшный дар, принесший им столько муки [2:286–288].

Выявили Олди в своем романе и неоднозначность потребности человечества во «всемирном соединении», реализовавшейся у жителей параллельного мира, как и в исповеди Великого инквизитора, «в бесспорном общем и согласном муравейнике» [2:290].

На балконе-карнизе... стояли три Страничника. Белые-белые. ... Внизу под ними, прямо на земле, были расстелены простыни. Тоже белые-белые. <...> А на всей этой немислимой белизне в своеобразном порядке стояли паломники. <...> И одежды на паломниках были черные-черные. <...> И когда глубокий баритон Страничника возвысился до восклицательного порыва – все заревели в экстатическом восторге, и это было потрясающе и противно одновременно...<...> Мне уже хотелось туда, к ним, – стать черным знаком на белоснежной странице, найти свое предназначенное место ... хотелось видеть то, что видели они, что отражалось в стеклянных от счастья глазах [7:231–232].

Развенчав, с помощью обращения к классике, упрощенно утилитаристский взгляд современного человека на смысл Воздаяния и всемирного единения, писатели постарались донести до читателя свою точку зрения, в частности – нельзя поверхностно воспринимать окружающий мир и людей, в нем живущих:

Иному тошенькому горожанину сквозь очки в глаза заглянешь – если уметь смотреть, конечно, – а там флаги на ветру бьются, герольды трубят, и он сам стоит в золоченых доспехах, и рука на копье не дрожит...<...> За каждым человеком – миры и судьбы, просто надо уметь смотреть и чаще сворачивать с освещенного проспекта в темные переулки [7:325].

Именно поэтому потенциальные возможности охотника Аха, Тэрца с Дальних Выселок, торговца Чумбы и других, «разбуженные» пришедшими из-за Переплета, начинают активно проявлять себя сначала в виде мыслей («почему то – можно, а это – нельзя»), а потом и поступков. Причем Олди предлагают достаточно простое решение софизма Ивана Карамазова – если Бога нет, то все позволено, над которым долгое время ломал голову и Зверь-Книга:

Что хочу, то и творю – не лучший, знаешь ли вариант. Вот хочу, а не творю – и не из-за Переплета, а из-за себя самого – это уже серьезнее. <...> Просто, даже когда все дозволено, человек сам понимать должен, что стоит делать, а чего – нет [7:374–375].

К концу романа мир, начертанный Зверь-Книгой, рушится, так как герои выбирают единственно правильный путь, отказавшись стать убийцами Зверя и принеся свои жизни во имя справедливости. Но этот поступок в мире «Там» оставляет им жизни в мире «Здесь». Такой финал «Восставших из рая», с одной стороны, проясняет смысл названия произведения – люди не захотели жить в кармическом раю, придуманном Зверь-Книгой, и успешно восстали против него, с другой – отличает роман Олди от многих антиутопий, завершающихся трагически – полным поражением сил Добра, как, например, в романе Замятина «Мы».

Итак, как видим, Олди, опираясь на культурную память, сумели создать оригинальное, философски сложное постмодернистское произведение, отражающее новые тенденции в русской литературе последних десятилетий (см., например, «Кысь» Т. Толстой).

Литература

1. Гопман В. Л. Фэнтези / В. Л. Гопман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М. : НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
2. Достоевский Ф. М. : Собр. соч. : в 15 т. Т. 9 /Ф. М. Достоевский. — Л. : Наука, 1991. — 698 с.
3. Замятин Е. И. Мы : роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания / Евгений Замятин. — Кишинев : Лит. артистикэ, 1989. — 640 с.
4. Ильин И. П. Пастись / И. П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М. : НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
5. Ильин И. П. Постмодернизм / И. П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М. : НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
6. Ланин Б. А. Антиутопия / Б. А. Ланин Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М. : НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
7. Олди Г. Л. Бездна Голодных Глаз. Т. 3 : Восставшие из рая : [романы] / Генри Лайон Олди. — М. : Эксмо, 2009. — 416 с.

УДК 821.161.1-2Акунин.09

Т. В. Надозирная

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Две «Чайки» под одной обложкой
или Акунинские игры в классику**

Надозирная Т. В. Дві «Чайки» під однією обкладинкою або Акунінські ігри у класику. У статті досліджується феномен «смерті автора» в творчості Б. Акуніна, що дозволяє прояснити позицію самого письменника відносно проблем Акунін-белетрист, Акунін-«подвійний агент» і Акунін-постмодерніст. У зв'язку з цим детальніше аналізується акунінська комедія «Чайка». Як показало дослідження, в п'єсі письменник деконструює одночасно декілька дискурсів: чеховський, постмодерністський і масової літератури.

Ключові слова: *белетристика, подвійне кодування, смерть автора, пародія, пастіш, сіквел.*

Надозирная Т. В. Две «Чайки» под одной обложкой или Акунинские игры в классику. В статье исследуется феномен «смерти автора» в творчестве Б. Акунина, что позволяет прояснить позицию самого писателя относительно проблем Акунин-беллетрист, Акунин-«двойной агент» и Акунин-постмодернист. В связи с этим более детально анализируется акунинская комедия «Чайка». Как показало исследование, в пьесе писатель деконструирует одновременно несколько дискурсов: чеховский, постмодернистский и массовой литературы.

Ключевые слова: *беллетристика, двойное кодирование, смерть автора, пародия, пастыш, сиквел.*

Nadozirnaja T. V. Two of the “Chaika” under one cover or Akunin plays the classics. In the article the phenomenon of ‘death of author’ is investigated. It allows to make clear position of writer in relation to problems Akunin and fiction, Akunin and ‘double encoding’ Akunin and postmodernist. The Akunin’s comedy ‘Chajka’ is more in detail analysed in this connection. The research reveals, that in this play the writer destroyed a some of discourses.

Keywords: *fiction, double encoding, death of author, parody, pastish, sikvel.*

Последние годы творчество Б. Акунина является предметом самого пристального внимания литературоведов. Это объясняется целым рядом факторов, среди которых не последнюю роль играет коммерческая успешность акунинского проекта, а также ориентированность его текстов как минимум на два типа рецепции – массовую и элитарную. Исследователи неоднократно отмечали использование писателем метода «двойного кодирования», говоря в этой связи о реализации Акуниным знаменитой постмодернистской теории американского критика Лесли Фидлера, которую он описал в статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [9, 10]. Однако сам писатель предпочитает говорить о себе как о беллетристе, заполняющем пустующую лакуну в русской литературе [2]. При этом он весьма настойчиво отрешивается от попыток определения его как писателя: «Я беллетрист. Разница состоит в том, что писатель пишет для себя, а беллетрист – для читателя. Никогда не буду писать в стол, упаси меня Боже... К сожалению, вдохновения, как и творческих озарений, у меня не бывает» [5]. Как представляется, на фоне таких заявлений весьма любопытно будет про-

следить повторяющийся из текста в текст, а потому очевидно неслучайный сюжет о «смерти автора».

Впервые такой сюжет появляется в «Декораторе», имеющем жанровый подзаголовок «повесть о маньяке» и входящем наряду с «Пиковым валетом» в «Особые поручения» (1999) – пятую книгу фандоринского цикла. Сюжетную основу произведения составляют поиски маньяка, который убивает женщин, извлекает внутренние органы и аккуратно раскладывает их, создавая некую «декорацию», как называет ее сам преступник. На лице или шее каждой убитой остается кровавый отпечаток поцелуя – почерк лондонского Джека-Потрошителя.

Л. Данилкин предложил весьма интригующую интерпретацию повести: «Персонаж по имени Jack the Ripper выдает Автора с потрохами. Это он – Потрошитель. Жертвы Акунина – не тела, но чужие тексты. Он не выращивает деревья – не создает новые тексты, а создает композиции из старых. Он не садовник, он – Декоратор. Разрывая известные тексты на цитаты, потроша их блестящим скальпелем своего странного таланта, он обнаруживает в них некую Красоту... Се-

рийный убийца Автор выдает на гора все новые и новые исполосованные трупы – очередные книги из серии "Приключения Эраста Фандорина"» [8]. Таким образом, по мнению исследователя, за банальным триллером скрывается «исповедь» «про комплекс вины перед "нормальной" литературой, про угрызения совести Автора» [8].

Через год после создания повести «Декоратор» была издана пьеса Акунина «Чайка». Она стала объектом исследования целого ряда статей [7, 6, 10 и др.], анализ которых позволил выявить основные проблемы, оказавшиеся в сфере внимания литературоведов. Это прежде всего характер соотносительности с чеховским текстом, что обусловлено не только содержанием (последнее действие комедии Чехова становится первым действием акунинской пьесы), но и откровенно провокационной подачей (впервые пьеса Акунина была опубликована в «Новом мире», а затем вышла отдельным изданием вместе с «Чайкой» Чехова). Разброс точек зрения весьма велик. Так, М. Давыдова в статье «Обманутый обманщик» высказывает мнение, что «Чайка» Акунина – пародия на чеховскую пьесу, причем неудачная [7]. Т. Мищенко полагает, что чеховская традиция в пьесе Б. Акунина подвергается намеренному оуждению с целью переосмысления «заштампованного» восприятия «Чайки» [11]. Подобную точку зрения высказывает и М. Костова-Панайотова, отмечая, что предметом пародии является не творчество Чехова, а клишированное восприятие его произведений [9]. М. Адамович прочитывает сиквел «Чайки» как чистый постмодернистский пастиш [1]. А П. Басинский полагает, что Акунин «"надул" и самый постмодернизм» [6].

Как представляется, акунинскую «Чайку» действительно следует рассматривать как пастиш, поскольку, выступая в функции пародии (изнашивание стилистической маски), она отличается от нее отсутствием представления о лингвистической и эстетической норме. Здесь обыгрываются разные жанры (детектив и любовный роман) и при этом пародируется сам акт письма как способ установить истину о мире, чему способствует в том числе нелинейный сюжет, дающий несколько различных версий происходящего. Акунин не только откровенно пародирует некоторые чеховские приемы (сквозной образ-символ, повторяющиеся лейтмотивы, прием самодраматизации, принцип ружья

и т.д.), но и разыгрывает чеховский дискурс, превращая так называемое «бессобытийное» чеховское повествование, плавно замедляющееся к финалу, в динамично развивающийся детективный сюжет. В результате этих манипуляций под пером Акунина недетерминированные чеховские образы обретают одномерность, легко вписываются в систему традиционных амплуа; отсутствие вербализованного конфликта, реализующегося не на уровне человеческих отношений, а в рассогласовании личности с миропорядком, сменяется прямым противостоянием персонажей; характерное для пьес Чехова отсутствие развязки – прямым и однозначным ответом на вопрос: кто убил Треплева?

Однако особенно интересной представляется не столько явная провокационность акунинской пьесы и ее игровой характер, сколько то, что в «Чайке» повторяется сюжет «Декоратора». Но если в повести сюжет о «смерти автора» зашифрован с помощью базовой метафоры «тело-текст» и рассчитан на «проницательного» читателя, то в «Чайке» убийство Автора (Треплева) составляет сюжетную основу произведения. Более того, акунинская пьеса реализует семантику возможных миров, что позволяет расправиться с Автором несколько раз (убийцей по очереди оказывается каждое действующее лицо комедии). А чтобы у читателя не возникло сомнений в правомерности такого сопоставления, в финале возникает и фигура Джека Потрошителя:

Этот ваш Треплев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. Тот хоть похоть тешил, а этот негодяй убивал от скуки. Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только «общая мировая душа». Чтобы природа сделалась похожа на его безжизненную, удушающую прозу! Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии. Невинные жертвы требовали возмездия. (Показывает на чучела.) А началось все вот с этой птицы – она пала первой. (Простирает руку к чайке.) Я отомстил за тебя, бедная чайка! [3:84].

Поскольку первые же строки акунинской пьесы актуализируют метафору «тело-текст»

Повсюду – и на шкафу, и на полках, и просто на полу – стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т.п. На самом видном месте, словно бы во главе всей этой рати – чучело боль-

шой чайки с растопыренными крыльями [3:7],

то финальный монолог Дорна и в особенности его последние слова о мести за чайку представляются чрезвычайно значимыми и позволяют сделать любопытные выводы.

Прежде всего очевидно неслучайным является обращение Акунина именно к чеховской «Чайке». В некоторых прочтениях реалист Тригорин и декадент Треплев – альтер эго самого Чехова, переходной фигуры, младшего современника Толстого и старшего современника модернистов. Причем оба героя становятся убийцами еще в чеховской версии: Треплев убивает птицу, символизирующую живое искусство, Тригорин губит Нину («Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил...» [12:383]). Акунин же обнажает интригу, заполняя кабинет Треплева чучелами зверей и птиц и делая Тригорина убийцей Треплева. Таким образом, Акунин, «потрошащий» чужие тексты, с помощью Дорна, оказавшегося потомком знаменитого Фандорина, обнаруживает самого первого Потрошителя

А начиналось все вот с этой птицы – она пала первой [3:84].

Чехов разомкнул уютный и замкнутый хронотоп классической литературы, оставив человека один на один с Хаосом. Между тем тексты, которые так успешно «обживает» Акунин, в подавляющем большинстве принадлежат именно XIX веку – Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой, Лесков и др. За утрату этого гармоничного, эстетически совершенного и сбалансированного мира он и «мстит» Чехову, обыгрывая его «Чайку», а, по сути, «потроша» не труп, а чучело. Однако этим писатель не ограничивается.

Акунин, с одной стороны, предлагает постмодернистскую деконструкцию оригинального текста с возможностью различных точек зрения и соответственно вариаций концовки, а с другой – буквализирует и тем самым доводит до абсурда один из центральных постулатов постмодернизма – смерть автора. При этом он активно использует приемы массовой литературы (создает сиквел на основе классического сюжета и превращает его в детектив), «взрывая» с их помощью чеховский текст, и в то же время пародирует их. Действуя в рамках кода маскультуры,

Акунин не просто «уплощает» чеховские образы, лишая их неоднозначности, объема и глубины, а выпячивает и гротесково заостряет определенную черту характера таким образом, что ею герой и исчерпывается. Так, Аркадина озабочена только тем, чтобы эффектно сыграть роль убитой горем матери. Шамраева не меньше, чем убийство, беспокоит испачканный кровью ковер, Полина Андреевна целиком сосредоточена на переживаниях дочери и т.д. Кроме того, помещая чеховских героев в гипердетерминированный мир герметичного детектива, Акунин не только показывает кухню этого жанра (существование априорных правил построения сюжета, стереотипность поведения персонажей и т.д.), но и пародирует свою собственную методику («Я беру классику, вбрасываю туда труп и делаю из этого детектив» [4]).

Как показывает анализ, в «Чайке» писатель развенчивает миф об Акунине-«двойном агенте», стершим границу между элитарной и массовой литературой. Здесь разыгрывается не только чеховский дискурс, но и еще два – постмодернистский и массовой литературы. Однако и на этом писатель не останавливается.

В последнем романе фандоринского цикла «Весь мир театр» реализуется еще более драматичный сюжет. Если в «Декораторе» и «Чайке» герой убивает Автора, то в романе «Весь мир театр» воплощается обратная ситуация: сам Фандорин становится Автором и пишет, что характерно, пьесу «сильнее» «Вишневого сада». Но при этом уже Автор (Акунин) расправляется с героем, превращая Фандорина, как и чеховских героев, в «плоский», водевильный персонаж. Таким образом, здесь писатель деконструирует очередной миф, на этот раз собственный – об Акунине-беллетристе, превращая свой роман в «чтиво».

Виртуозно играя классическими сюжетами, Акунин провоцирует появление самых разнообразных точек зрения на свое творчество: его называют постмодернистом, беллетристом, сочинителем тестов массовой литературы, паразитирующем на классике, «двойным агентом» и т.д. Однако сам писатель, как представляется, последовательно и весьма успешно отражает любые попытки вписать его творчество в определенную систему координат.

Литература

1. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х гг. / М. Адамович // Новый мир. — 2001. — № 7. — С. 165—174.
2. Акунин Б. Так веселее мне и интереснее взыскательному читателю / [Беседа А. Вербиевой с Б. Акуниным] // Независимая газета. — 1999. — 23 дек. (№ 240). — С. 9—10.
3. Акунин, Борис Чайка : Комедия / Б. Акунин. Чайка : Комедия / А. П. Чехов : / Акунин, Борис, Чехов, Антон Павлович. — Книга-перевертыш. — СПб. : Журнал «Нева» ; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 191 с.
4. Акунин Б. Я беру классику, вбрасываю туда труп и делаю из этого детектив / [Беседа Т. Хмельницкой с Б. Акуниным] // Мир новостей. — 2003. — 1 июля (№ 27). — С. 29.
5. Акунин Б. Я не писатель, я беллетрист / [Беседа Г. Александрова с Б. Акуниным] // Аргументы и факты. — 2001. — 11 сент. (№ 37) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/detectiv/akunin/interview.html>.
6. Басинский П. Штиль в стакане воды. Борис Акунин: pro et contra / П. Басинский // Литературная газета. — 2001. — 23—29 мая (№ 21 (5834)).
7. Марина Давыдова Обманутый обманщик [Электронный ресурс] / М. Марина Давыдова // Время новостей. — 2001. — 11 мая (№ 80). — Режим доступа : <http://www.vremya.ru/print/9567.html>.
8. Данилкин Л. Убит по собственному желанию / Л. Данилкин // Акунин Б. Особые поручения. — М. : Захаров, 2000. — С. 317—318.
9. Захаров А. Опыт культурологического анализа [Электронный ресурс] / А. Захаров. — Режим доступа : <http://historia-site.narod.ru/sno/culture/akunin.htm>.
10. Костова-Панайотова М. «Чайка» Б. Акунина как зеркало «Чайки» А. П. Чехова / М. Костова-Панайотова // Дети РА. — 2005. — № 9 (13). — С. 35—41.
11. Мищенко Т. А. Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Мищенко. — Астрахань : Астраханский гос. ун-т, 2009. — 20 с.
12. Чехов А. П. Соч. в 4 т.: в 4 т. Т. 4 : Пьесы и водевили / А. П. Чехов — М. : Правда, 1984. — 576 с.

КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ

УДК 821.161.2:929 (043.3)

Л. В. Романенко

Маріупольський державний університет

Проблема систематизації та видання масиву фольклорних творів про ватажка подільських месників – Устима Кармалюка

Романенко Л. В. Проблема систематизації та видання масиву фольклорних творів про ватажка подільських месників – Устима Кармалюка. Стаття містить огляд видань, в яких вміщені поодинокі зразки фольклорних творів про Устима Кармалюка, здійснених протягом XIX–XX століть. Акцентується увага на практично невідомих широкому загалу матеріалах. Згадуються імена видатних фольклористів, видавців, літераторів, громадських діячів, які зробили неоціненний внесок в розвиток науки про українську усну словесність. Підкреслюється нагальна необхідність у виданні єдиного збірника цього пласта творів народної словесності.

Ключові слова: *кармалюкіана, фольклористика, розбійництво, селянський рух, народнопоетична модель.*

Романенко Л. В. Проблема систематизации и издания массива фольклорных произведений о предводителе подольских мстителей – Устиме Кармалюке. Статья содержит обзор изданий, в которых помещены немногочисленные образцы фольклорных произведений об Устиме Кармалюке, увидевшие свет на протяжении XIX–XX столетий. Акцентируется внимание на практически неизвестных общественности материалах. Упоминаются имена известных фольклористов, издателей, литераторов, общественных деятелей, которые внесли значительный вклад в развитие науки об украинской устной словесности. Подчеркивается насущная необходимость в издании единого собрания этого пласта произведений народной словесности.

Ключевые слова: *кармалюкиана, фольклористика, разбойничество, крестьянское движение, народнопоэтическая модель.*

Romanenko L. V. Problem of systematization and publishing of folklore works about leader of Podyl avengers Ustime Karmaluk. The article contains the review of few little-known samples folklore works publications about Ustime Karmaluk which were published during XIX – XX centuries. Accent was made on almost unknown for scientists materials. Mentioned names of well-known folklorists, publishers, writers, public leaders, who made great contribution in science of Ukrainian folklore. The author of article underlines the necessity of publishing collected works of Ustime Karmaluk' folklore.

Key words: *karmalykiana, folkloristic, robbing, farmworker movement, folklore model.*

Нині, на тлі помітної активізації державницьких устремлінь багатьох народів, добре помітним є їхнє прагнення до самопізнання, усвідомлення власної історії, минулого. Це характерне й для нас, українців. Донині ми зі здивуванням першовідкривачів досягаємо свої етнічні витоки, осмислюємо власний історичний феномен і не лише розумом, а й серцем, душею. Відомий французький дослідник Ролан Барт свого часу писав: «Якщо ми хочемо займатися фольклористикою, треба забути на певний момент про історичну особу і свідомо перейти на рівень технічних прийомів, правил, ритуалів і колективних ментальностей».

Саме цей матеріал стане нам важливішим, ніж так звана «історична точність» [1:232].

Таким чином, завданням цієї розробки є ознайомлення зі спробами збирання фольклору про національно-визвольні прагнення народу в особі Устима Кармалюка, виразника інтересів пригніченого селянства.

Усвідомлення потреби ретельного збирання фольклорного матеріалу прийшло вже на початку XIX століття. Спочатку перевага надавалася записам пісень, хоча тоді вже ставилося питання про оповідні жанри. Так, необхідність записів переказів обстоював один із збирачів народної творчості, фактично перший в Україні видавець пісенних матеріалів

Микола Цертелєв. У листі до Михайла Максимовича 1827 року він писав: «Хто хоче бути добрим письменником рідного краю, той не повинен легковажити собі рідних переказів і пісень, але обов'язаний вслухатися в них кілька лиш можна, чимраз більше, бо ті незначні пам'ятки зберігають ще много прикмети тої оригінальності, що відрізняє поезію одного народу від другого» [4:4].

Перші записи народної прози про Кармалюка з'явилися в другій половині XIX століття, проте до друку їх потрапило небагато. Кілька переказів було вміщено в журналах «Киевская старина» (1882–1902), «Зоря» (1894), «Этнографическое обозрение» (1894). У 20-х роках минулого віку чимало фольклорних творів про народного месника було зібрано Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнографії АН України, а також окремими дослідниками. Окремі матеріали були опубліковані в періодичних виданнях Поділля («Червоний кордон», «Радянське Поділля», «Прапор Жовтня», «Радянська Кам'яниччина» та ін.). Уже в роки незалежності України В. Вовкодав видав збірник фольклорних матеріалів про Устима Кармалюка, зібраних упродовж 60–80-х років XX століття на Вінниччині та в інших місцевостях. Деякі легенди та перекази про ватажка були покладені в основу белетристичного твору польського письменника Й. Ролле, який представив його дещо в іншому плані, ніж українські письменники, фольклористи. Частина неопублікованих творів зберігається у відділі рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України, й досі не введена до наукового обігу.

Донині ще немає спеціального фольклористичного дослідження про У. Кармалюка, хоч такий задум, як свідчать джерела, ще в 1920-х роках мав В. Кравченко. На основі записів студента Волинського Інституту народної освіти Бондарчука він підготував невелику розвідку «Кармалюк у Денешах» [3]. Прозові матеріали вже згодом розглядалися в невеликих студіях, присвячених переважно з'ясуванню причин поширення цього масиву усної словесності. Загальний ідейно-художній огляд фіксацій зробив В. Тищенко у вступній статті до тематичного збірника («Устим Кармалюк в усній народній творчості»).

В українському фольклорі постать Устима Кармалюка висвітлюється надзвичайно ґрунтовно – в піснях, казках, легендах та пе-

реказах, прислів'ях і приказках, усмішках, анекдотах. Проте слід відзначити, що фольклорна кармалюкіана зібрана не вся. Особливо багато побутує легенд, переказів, оповідань про славного героя на Поділлі, Волині, Буковині, Молдові, а також у Сибіру – місці його заслання та заслання-поселення українців. Тим часом більшість їх дотепер не зафіксована. Фольклорні зразки про Кармалюка набули поширення, зокрема, в Чувашії. Михайло Юхма – відомий чуваський письменник – зібрав чимало уснопоетичного матеріалу, вмістивши його в збірки «Квіти Ельби» (1977), «Сурбан» (переклад російською мовою) і український альманах «Сузір'я» (1977).

Відомі також записи народних пісень про Устима Кармалюка і в російських варіантах. Наведемо зразок, записаний 1953 року на Буковині від Марфи Дякової (1903 року народження):

Все дзвончки прозвенели
Да и разом стали.
Жалко, жалко Кармелюшки –
У Сибир (загнали) сослали.
Я з Сибиру назад воротюся,
Нету щастя, нету доли,
Сам сижу в неволи.
Сидит мальчик у неволи,
В каменном остроге.
Люди бають, обвиняють,
Что я вор-разбойник.
Я ни вор, ни разбойник,
Свою душу маю,
Я багатого грабую,
Бедному дарую [5:256].

Усна народна творчість про Кармалюка побутувала й поширювалася не лише на Наддніпрянській Україні. Записи її були зроблені і в Біларусі та Бессарабії [2]. Принагідно варто зазначити, що в молдавських джерелах зафіксовані факти дружби й взаємодопомоги молдавських та українських селян у спільній боротьбі проти царизму і російських поміщиків. Під час каральних експедицій дехто із загону Кармалюка переховувався на території Бессарабії. Є також відомості, що деякі з однодумців Устима перебували в Бендерах, а він сам роздавав молдавським селянам узятє в панів добро (перекази, що побутували в Сороському та Хотинському повітах).

Діяльність Кармалюка оцінювалася як позитивно, так і негативно. При цьому неважко помітити (це спостерегли письменники, історики і навіть тогочасна влада), що народ цілком довіряв йому: «Кармелюк – тип народних героїв, пам'ять о которых будет жить ве-

чно в народі. Он **разбойник** и меж тем пользуется такой доброй славой и любовью. От чего же это? От того, что народ никогда не забывает тех своих защитников, которые явно выразили чем-нибудь свой протест против его угнетенного, бедственного положения» [7:184]. Протест Кармалюка виявився в розбійництві – найприйнятніший, найможливіший на той час формі.

Правда про Устима Кармалюка розкривалася поступово, бо деякі історичні факти стали відомими лише 1886 року, коли в журналі «Киевская старина» був надрукований здійснений С. Венгрженевським переклад белетризованої розвідки «Кармалюк» польського історика Й. Ролле. У своїй розвідці подає (крім архівних матеріалів) перекази та пісні про боротьбу народного ватажка. Так, окрім «Повернувся я з Сибіру» та «Зозулечка в полі кука», дослідник уміщує й маловідому пісню про кохання Устима Кармалюка до молодого шинкаря Добровольської [6].

Усна народна творчість про Кармалюка народжувалася ще за його життя, особливо в період посилення та розгортання селянського руху. Перші записи пісень про нього, здійснені в 1844–1845 роках на Волині, належать українському історикові й письменникові М. І. Костомарову. У жовтні 1846 року вчитель Кам'янець-Подільської гімназії П.Чуйкевич записав до альбому Т. Шевченка ще одну пісню. Великий поет загалом знав чимало народних творів про видатного ватажка. Народні пісні про Кармалюка записували А. Метлинський, С. Руданський, А. Свидницький, Марко Вовчок та інші. Перші публікації цих зразків належать А.Метлинському («Народные южнорусские песни», 1854), М. Гатцуку («Ужинок рідного поля», 1857) та М. Закревському («Старосветский бандуриста», 1860). У 50-х роках ХІХ століття російський письменник-етнограф С. Максимов записав у Сибіру варіант пісні про Кармалюка й опублікував його в своїй книжці «Ссылные и тюрьмы» (т. 1, «Несчастные», 1862).

1878 року виходить збірник фольклорних творів Я. Головацького («Народные песни Галицкой и Угорской Руси»). Пізніше пісні про Кармалюка публікувалися в різних збірниках: «Нові українські пісні про громадські справи» М. Драгоманова (1881), «Малорусские песни» Я. Новицького (1894), «Збірник українських пісень» М. Лисенка (1896) тощо. У зв'язку із цим слід згадати також «Труды этнографическо-статистической экспедиции

в Западно-русский край» (5 т., 1874) П. Чубинського, «Сборник Харьковского историко-филологического общества» (5 т., 1894, 6 т., вып. II, 1894), «Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях» (т. III, 1894) і под. Деякі перекази, різні варіанти народних пісень про Кармалюка упродовж 1882-1902 років публікувалися в журналі «Киевская старина», різних фольклорних збірниках, наукових і періодичних виданнях. Цікаво, скажімо, що І. Манжура, попри цензурні перешкоди, опублікував кілька народних пісень про Кармалюка. А геніальний український композитор М. Лисенко, збираючи пісні про народного героя, писав до них музику.

Перший із відомих записів пісні «Повернувся я з Сибіру» був здійснений М. Костомаровим на Волині і з купюрами опублікований у «Малорусском литературном сборнике» Д. Мордовця. Пісня згадується також в «Дневнике» Т. Г. Шевченка, опублікованому в 1861–1862 роках, у повісті-казці Марка Вовчка «Кармелюк».

Перша публікація народної пісні «Кармелю-серце» належить А. Метлинському (збірка «Народные южно-русские песни», 1854). Пісню «Ой Кармелюче, по світу ходиш» записав Т. Шевченко у Кам'янці-Подільському від учителя гімназії П.Чуйкевича. Після 1917 року, як уже йшлося, чимало фольклорних матеріалів про Кармалюка було зібрано Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України, а також окремими збирачами. Особливо багато народнопоетичних творів було опубліковано в ювілейні роки. Деякі з них як додаток вміщені у книжці А.Хвилі «Устим Кармалюк» (1936), в однойменному збірнику документів (1948), а також у літературно-художньому альманасі «Кам'янець-Подільський» (1956).

Збирання фольклорних матеріалів про Кармалюка не припиняється й до цього часу. У 2001 році вийшла друком збірка записів Володимира Вовкодава «Останній гайдамака». Упорядник присвятив дослідженню життя та діяльності «славного лицаря» не один рік. У виданні зібрано велику кількість легенд, переказів, пісень та прислів'їв про часи повстанського руху, які побутують у наш час на Вінниччині. Збирач подав варіанти відомих пісень про Кармалюка («За Сибіром сонце сходить», «Повернувся я з Сибіру» тощо) та кілька маловідомих зразків.

На сьогодні зібрано великий масив різножанрових фольклорних зразків про Кармалюка. Однак мусимо констатувати, що наукове осмислення цього цінного матеріалу потребує суттєвих уточнень, опертих насамперед на нову методологічну основу. Єдиною вагомою роботою про цей фольклорний пласт донині залишається праця В. Тищенка «Народ про Кармалюка. Збірник фольклорних творів» (1961). Згадана робота містить

величезний фактаж і науково цінні висновки, але об'єктивно оцінити специфіку народно-поетичної моделі образу легендарного народного ватажка за тієї доби вчений не міг через відомі причини ідеологічного порядку.

Народна творчість про Кармалюка в усій сукупності кількісно надзвичайно велика, тематично й ідейно багата. Тому видання цих творів у єдиному збірнику є нагальною потребою часу.

Література

1. Барт Р. О Расине // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / [пер. с франц. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова] / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 232 с.
2. История Молдавии : в 2 т. Т. 1. — Кишинев : «Шкоала советикэ», 1951. — 655 с.
3. Институт мистецтвознавства, фольклористики та етнології. Відділ рукописів. — Ф. 45. — Од. зб. 4. — Арк. 1—32.
4. Колесса О. Головні напрями й методи в розслідах українського фольклору / О. Колесса. — Прага, 1924. — 10 с.
5. Народ про Кармалюка : [збірник фольклорних творів] / [упоряд., вступ. ст. і приміт. В. І. Тищенка]. — К. : Наукова думка, 1961. — 276 с.
6. Ролле И. Кармелюк / И. Ролле // Киевская старина. — 1886. — Т. XIV. — № 3. — С. 495—560.
7. Смектій А. Кармелюк / А. Смектій // Киевская старина. — 1882. — Т. IV. — С. 183—189.

УДК 821.161.2.09

К. Г. Борисенко

Київський університет імені Бориса Грінченка

Стильові особливості полемічного трактату Теофана Прокоповича «Истиное оправдание правовѣрных христиан»

Борисенко К. Г. Стильові особливості полемічного трактату Теофана Прокоповича «Истиное оправдание правовѣрных христиан». У статті аналізується антирозкольніцький трактат Теофана Прокоповича «Истиное оправдание правовѣрных христиан». Вказано на синтез біблійної герменевтики та барокової риторики як на одну з провідних стильових ознак. Також окреслюється чітка взаємодія протестантської та православної ідеології у тексті трактату, що під ту пору було новим явищем для української культури. Вплив першої виявляється в індивідуальному підході до інтерпретації Святого Письма, виразному дидактизмі, перевазі раціонального складника над емоційним, що зводить до мінімуму власне художній елемент.

Ключові слова: біблійна герменевтика, барокова риторика, протестантство, православ'я, розкол, антирозкольніцький.

Борисенко Е. Г. Особенности стиля Феофана Прокоповича на материале трактата «Истиное оправдание правовѣрных христиан». В статье анализируется антираскольнический трактат Феофана Прокоповича «Истиное оправдание правовѣрных христиан». Указано на синтез библейской герменевтики и барочной риторики. Установлено, что в тексте прочитывается четкая взаимосвязь протестантской и православной идеологии, что было в то время новым явлением для украинской культуры. Влияние первой выражено в индивидуальном подходе к интерпретации Святого Письма, подчеркнутым дидактизмом, доминировании рационального элемента над эмоциональным, что, в результате, сводит до минимума художественный элемент.

Ключевые слова: библейская герменевтика, барочная риторика, протестантство, православье, раскол, антираскольнический.

Borysenko K. H. Specific Teophan Prokopovych's style in polemic treats «Istynnoje opravdaniye pravovirnykh khrystyian». In article have been analyzed antyraskolnyic treats «Istynnoje opravdaniye pravovirnykh khrystyian» by Teophan Prokopovych. In it was research the synthesis of bibl hermeneutic and baroque rhetoric. Also in it was research connection between protestant and orthodox ideology that had been a new for Ukraine culture that time. influence the fist of them are appeared on individual interpretation of Bibl didactic treasures and the more degree rational then emotion and minimum artist element

Key words: *bibl hermeneutic, baroque rhetoric, Protestantism, Orthodox, raskolnik, anti-raskolnik.*

Українська полемічна література межі XVI–XVII ст. тривалий час викликає стійкий інтерес вітчизняної науки, досить згадати перші студії І. Франка, В. Перетця; пізніші – В. Колосової, В. Литвинова; чи найновіші дослідження Н. Поплавської та С. Сухаревої. Однак полеміка могилянської та помогилянської доби ще потребує докладнішого вивчення.

Як відомо, на зламі XVII–XVIII ст. низка українських інтелектуалістів волею тогочасної політичної верхівки, зокрема й особисто Петра I, опиняється на російських теренах. Відповідно до нових реалій окреслюється й коло тем, до яких звертаються наші автори, – з-поміж них однією з найактуальніших стає проблема російського церковного розколу. Відтак представники «київської школи» створюють корпус полемічних трактатів – з-поміж них варто згадати «Розыск о Расколнической брынской вѣрѣ» Дмитра Туптала, «Знаменія пришествія антихрїстова и кончины вѣка» Стефана Яворського, «Обличеніе неправды расколническія...» Теофілакта Лопатинського та «Истинное оправдание правовѣрных христиан» Теофана Прокоповича. Зазначмо, що в науковій літературі досі про ці праці згадувалося лише побіжно.

Об'єктом нашого дослідження стане трактат Теофана Прокоповича «Истинное оправдание правовѣрных христиан». Загалом писані українцями полемічні розправи, спрямовані проти представників старого обряду, умовно розпадаються на дві групи:

1) ті, що містять аналіз, а відтак заперечення низки головних постулатів учення старообрядців (зазначмо, що окреслити увесь спектр розбіжностей доволі складно, адже під ту пору російський розкол вирізнявся великою варіативністю, й представники різних течій подекуди сперечалися навіть між собою);

2) ті, що зосереджують увагу на одному з аспектів незгоди.

До першої групи належать трактати Дмитра Туптала й Теофілакта Лопатинського, до другої – Стефана Яворського й Теофана Прокоповича.

Серед спільних рис цих писань варто заважити посилену увагу до розуміння аудиторією слова як такого – проблема перекладу й інтерпретації теологічних термінів та Святого Письма стає для них провідною. Відтак синтез біблійної герменевтики й риторики становить потужне підложжя антирозкольніцьких трактатів представників «київської школи». На тісний взаємозв'язок цих дисциплін указував Ф. Шлейермахер, зазначаючи: «Приналежність одне одному герменевтики й риторики полягає в тому, що будь який акт розуміння є перевертанням акту мовлення, завдяки якому усвідомлюється, яке мислення було в основі мовлення» [6].

Автор тексту «Истинное оправдание правовѣрных христиан», у якому дискутується питання поливального хрещення, уже в передмові розмірковує про те, що не кожен може братися до аналізу тонких богословських матерій: «Всяк простосердечный и благоразумный человек исповѣст с нами, читателю благочетивый, что грубым невѣжам, которые ни из священных писаній, ни из книг исторических, ниже от учителей разглагольствій и собесѣдованій не объяснили ума своего...таковым ничто так не приличноии не так должно, яко о вещах высоких, но наипаче же богословских молчать» [3:1]. Далі Прокопович править про те, яким має бути істинний теолог, апелюючи до слів Спасителя: «Всяк книжник научився царствію небесному, подобен есть тако домовиту иже износит от сокровища своего новая и ветхая» [3:1–1(зв.)], особливо наголошуючи на тому, що він має бути добре обізнаний зі Старим та Новим Заповітом, а також із богословською літературою.

У річищі риторичної традиції автор вдається до «естественного рассужденія», коли читачеві, заради більшої переконливості чи увиразнення авторської думки, подаються аналогії з реального життя («Как может рассуждать слѣпый о различіи цвѣтов, а глухой о гласах мусікійских, так и невѣжао вещах незнаемых себѣ, наипаче же великих и высоких...») [3:1].

Відтак Теофан Прокопович окреслює причини, що спонукали його до написання

трактату: «Особы ученые не так дерзновенно о церковных таинствах, и о догматах вѣры разглагольствуютъ обыкли, якоже слѣпые невѣжи многія» [3:2]. Тут він цілком суголосний із Яворським, Тупталом, Лопатинським. На думку Прокоповича, існує два головних чинники, що спонукають старовірів до тлумачення Святого Письма та церковного обряду: «невѣжество» й «чванство».

Аналізуючи перший із них, автор застерігає від довільного тлумачення текстів Святого Письма, наполягаючи на тому, що їх мало прочитати – їх треба зрозуміти, а для цього потрібні ґрунтовні знання. (Тут знов-таки бачимо перегук із «Розыском» Дмитра Туптала: «...кто свѣтъ святыхъ вѣры и путь правый истиннаго благочестія лучше ѣсть; той ли иже токмо читати книгу умѣетъ, мало же разумѣетъ читаемое; или той, иже не токмо читати, но и совершенно разумѣти вѣсть и гл уби́ну божественнаго писания постизаеъ» [5:88(зв.)]).

Окреслюючи другий чинник – «чванство», Прокопович вказує, що рушією силою тут є бажання прославитися. Теофан наголошує на улюблених риторичних прийомах супротивника, зазначаючи, що вдаються до них, «да бы слышашія помышляли, что он все тоє до дна знает: а он, и что есть писаніе, и что богословія, так не вѣдаст, как подземный крет о дневном свѣтѣ» [3:3]. Подібну зарозумілість архієпископ засуджує, апелюючи до авторитету апостольських послань Павла.

Отже, у центрі «Истиного оправдания...» проблема розуміння Слова Божого та церковних догматів. Однак, на відміну від святителя Димитрія, Прокопович не вибудовує чіткої стратегії інтерпретації Біблії. До засадничих речей у поясненні й розумінні Святого Письма віднесено тезу про єдність Старого та Нового Заповіту, на якій постійно наголошує автор – як прямо, так і метафорично: «сокровица новая і ветхая», «новая и ветхая» книжки та ін. Поряд із Книгою книг, беззаперечним авторитетом для архієпископа Новгородського є святоотецька література та церковна історія.

Варто вказати й на ще одну особливість Теофанового стилю: апелюючи до Святого Письма, він, поряд із літеральним сенсом, наголошує на його тропологічному (моральному) сенсі. Тут виразно відчитується відгомін гуманістичних та реформаційних ідей, впливу яких Прокопович зазнав під час навчання у Європі. Урешті, на відверті проре-

формаційні симпатії архієпископа вказували ще сучасники – варто згадати бодай стійке небажання Стефана Яворського призначати Прокоповича єпископом власне через його симпатію до протестантизму; «обмін трактатами» Прокоповича й Теофілакта Лопатинського, де перший обстоював євангелицьку доктрину, а інший рішуче заперечував подібні погляди; чи диспут, на який покликали Прокоповича Гедеон Вишневський та Маркил Радишевський, закидаючи йому кальвіністські переконання [1:112–113].

Зазначмо, що загалом узаємодія православної та протестантської ідеології не була новою для української культури, варто пригадати ситуацію україно-польського порубіжжя зламу XVI–XVII ст., за якої представники цих конфесій об'єдналися супроти спільного ворога – Католицької Церкви. Закономірно, що подібна ситуація знайшла відгомін у тогочасній літературі, чи не найяскравіше втілюючись саме в полеміці. Однак за «золотої доби» українського бароко, що на неї припадає і творчість Теофана Прокоповича, ця традиція вже «підзабулася», а відтак творчість єпископа репрезентує нову сторінку в розвитку реформаційних впливів. При цьому слід зважити й на те, що нове зближення відбувається за принципово інших умов та має нову мету. Позиції православ'я в Російській імперії фундаментальні (попри популярність серед населення, старообрядництво все ж не мало достатньо сил на те, аби ґрунтовно розхитати підвалини офіційної Церкви); й протестантизм у Європі теж здобувся визнання та зміцнів. Тож на російських теренах зближення двох ідеологій тепер відбувається з єдиною метою – обґрунтування та виправдання сильної державної влади, котра стоїть над церквою.

З огляду на це симптоматичним видається той факт, що в трактаті Прокоповича відсутній загалом традиційний для української полемічної літератури образ Церкви-матері, котра сумує за своїми заблудлими дітьми, – він, скажімо, яскраво оприявнюється в «Розыску...» Дмитра Туптала та «Знаменіях...» Стефана Яворського. Натомість у Теофана Прокоповича його заступає образ держави. Ба більше: для нашого автора одна з першочергових проблем полягає в тому, як пояснити іноземцям причини ширення вчення старовірів. Саме тут увиразнюється ситуація, що постала під ту пору в державі, коли синтез православ'я та протестантизму протистояв синтезу право-

слав'я та католицизму. Фактично постала опозиція «antiques – modernus», де представники старшого покоління «київської школи» (Дмитро Туптало, Теофілакт Лопатинський, а особливо Стефан Яворський), з їхньою позицією щодо домінування церкви та неприйняттям спроб світської влади втручатися в її справи, протистояли молодшому поколінню, уособленому Теофаном Прокоповичем з його прихильністю до міцної монархічної влади, якій дозволено долучатися до церковної сфери. Як бачимо, погляди останнього суголосні реформаційній ідеології.

Урешті, вплив протестантизму відчитується в самій організації матеріалу, адже автор фактично не мовить безпосередньо до своїх опонентів – на відміну від згаданих уже антирозкольницьких трактатів Туптала, Яворського та Лопатинського, що мають подвійне спрямування. Там автор звертається і до своєї пастви, й до представників супротивного табору, прагнучи одних вберегти від спокуси оманливого вчення, а інших присоромити й повернути в лоно рідної церкви, – тут же автор промовляє насамперед до православної громади (маємо лише поодинокі апелювання до інтелекту опонента, які є радше винятком, ніж правилом), а його настанови й загальний тон викладу наголошено дидактичні. Як відомо, педагогічний аспект є характерною ознакою й протестантської проповіді.

Суттєвою рисою, що різнить трактат Прокоповича від згаданих тут полемічних писань українських авторів, є також абсолютна відсутність ідеї любові, котра є однією із засадничих для Православ'я.

Відтак виклад позбавлений емоційного забарвлення. Лише подекуди автор дає вихід негативним емоціям, що виявляється у формі експресивно забарвленої лексики, якою послуговується Прокопович для характеристики розкольників. Зазначмо, що брак емоційності призводить і до мінімального художнього навантаження трактату.

Дискусію про рівнозначність поливального та занурювального хрещення автор починає із суто філологічних матерій. Відкидаючи аргументи супротивної сторони, яка визнавала лише обряд занурювання, він береться з'ясовувати первинне значення слова та причини виникнення полісемії. За взір йому править поняття «діадема». Автор вказує, що спочатку воно означало тонку смужку тканини, яку пов'язували на чолі давні царі; пере-

годом тканину замінив «накладний вінець», але назва лишилася незмінною. Потім у такий спосіб тлумачиться термін «помазання». Відтак Прокопович переходить до витлумачення слова «ваптісмос», себто хрещення, зазначаючи: «Ваптісмос, крещеніє, хотя по Граматической первоначальной силѣ своей значит погруженіє в языкѣ еллинском, однакож в священном писаніи употребляется и за всякое омытіє, каковым либо образом творимое, хотя погруженієм, хотя поливанієм» [3:9(зв.)].

Далі автор наводить низку цитат із розділу сьомого Євангелія від Марка: «И собрашася к нему Фарисее... и видѣвше нѣкія от ученик его нечистыми руками, сирѣч не умовенными ядущих хлѣбы ругахуся...», – а потім розкриває їх зміст, наголошуючи на тому, що йдеться власне про буквальний зміст (адже сам Христос закидає їм дотримання лише зовнішніх атрибутів); а також на тому, що в першоджерелі, себто в тексті, писаному грекою, вжито саме термін «ваптісмос», що перекладається як «омовення» чи хрещення, й при цьому немає жодної вказівки на те, яким шляхом має здійснюватися «омовення» – зануренням чи поливанням. Відтак Теофан апелює до логіки реципієнта, пропонуючи йому замислитися над тим, чи можливо було, щоб кожного разу перед їжею юдей «всѣм тѣлом своим погружался в воду» [3:10]; єпископ просить зважити й на часовий аспект та на притаманну Ізраїлеві маловодність.

Вибудовуючи струнку вервечку доказів, автор апелює й до іншого Євангеліста – Луки, у якого також ужито термін «ваптісмос», який церковнослов'янською перекладено як «занурення». Тож письменник доходить висновку про правомірність обох термінів, а відтак про рівнозначність як поливального, так і занурювального хрещення. Тут знов увиразнюється специфіка риторики «Истинного оправданія...», що базується на індуктивному методі, – автор збирає різні судження, щоб вивести з них загальне. Урешті, тут маємо справу й з індивідуальним підходом до інтерпретації Біблії, що є одним із засадничих принципів протестантської герменевтики.

Однак «найсильніший» доказ автор застосує у висліді, що цілком суголосно бароковій теорії красномовства. За вирішальний аргумент тут править семантика слова «хрещення» – «ибо крещеніє от креста сочиняється, и не значит в силѣ Грамматической ни каковаго омовені, ни погруженієм, ни полива-

нієм творимаго» [3:13]. Відтак Пропопович править про те, що слов'янська мова якнайточніше відбила сутність обряду, «да бы крещенный в Христа человек, помышляя с вѣрою, что он таким тайнодѣйствіем омываемый, омывается спасительною кровію на Крестѣ изліянною: сія бо есть сила святого Крещенія, омовенієм воды во имя святыя Троицы, знаменованіє в крови Христовой» [3:13]. На підтвердження своїх слів автор посилається на 5-й вірш 7-го розділу Одкровення Івана Богослова.

Як бачимо, авторська інтерпретація вибудовується шляхом «від буквального значення до символічного», де перше обумовлює друге: автор не заперечує символічного характеру Святого Письма, але його історичний зміст лишається для Прокоповича первинним. Така стратегія теж суголосна реформаційній ідеології [2:188–195].

У цьому річизі варто розглядати й суто філологічний підхід до інтерпретації Біблійних текстів, що його подибуємо в трактаті Теофана Прокоповича. Продовжуючи свої міркування про істинність поливального хрещення, єпископ говорить про те, що доволі часто в мові, називаючи певну частину предмета, мислимо цей предмет цілим, а інколи навпаки – ціле означає частину. Теофан навіть прямо називає цей прийом – синекдоха. Відтак, – зазначає він, – подибуємо його й у Святому Письмі. За взір автору правлять як уже розглянуті фрагменти з євангелістів, так і апостольські послання та святоотецькі коментарі до них.

Тож суто філологічні моменти, як і зовнішні атрибути (що ним є поливання чи занурення), не можуть бути визначальними для церковної обрядовості, ба більше: «брань христіаном творити, и церковное единство раздирати» [3:17(зв.)], – резюмує автор.

Наступний розділ Прокопович присвячує прообразу хрещення в книжках Старого Заповіту, в такий спосіб утілюючи окреслену ще в передмові ідею про неподільну єдність Старого та Нового Заповіту. Відтак вирішується вона у традиційний для християнства спосіб, коли перший мислиться лише в контексті провіщення акту Благодаті – а отже, буквальный сенс заступає алегоричний.

Правлячи про прообраз хрещення в Новому Заповіті, автор знову відходить від літерального розуміння змісту, надаючи перевагу символічному тлумаченню діянь Спасителя, – саме в цьому ключі інтерпретується факт

зцілення сліпонародженого. Однак варто вказати на те, що алегоричний аспект тут зновтаки поступається тропологічному. Автор розмірковує про гріховну людську природу та прагне вказати шлях вдосконалення, що проходить через віру.

Відтак Прокопович «виправдовує» поливальне хрещення через значення інших зовнішніх атрибутів християнської обрядовості – зокрема звичай носити натільний хрест. Він зіставляє носіння натільного хреста, що символізує бажання «співрозп'яття» зі Спасителем, та обряд омивання водою під час хрещення, який уособлює очищення кров'ю Христовою. Обидва обряди стосуються не фізичного, а духовного аспекту – тому так само, як для здійснення першого не потрібно носити великого хреста, а достатньо малого, так і для здійснення другого не потрібно повністю занурюватися у воду. Суворий логічний виклад автор доповнює прикладами, що мають підтвердити абсурдність твердження супротивників (хрещення багатьох людей за малої кількості води, хрещення старих та немічних, хворих, породіль та немовлят, ув'язнених).

Далі наш автор іде шляхом доказів від протилежного. Передбачивши закид щодо занурювального хрещення Ісуса в Йордані, він править про те, що тоді би всім варто було хреститися в дорослому віці, в одну й ту саму пору року, не в церкві, а в річці, й то не в будь-якій, а винятково в Йордані. У такий спосіб, автор, як йому видається, не лишає місця для сумнівів. Усе це узгоджується із вимогами тогочасної риторики, мистецтвом якої блискуче володів архієпископ [див.: 4].

У висліді автор повторює головні аргументи, висловлені в трактаті, зазначаючи, що лише безчесна людина може не пристати на них, натомість людина совісна не буде піддавати їх сумніву, а відтак визнаватиме рівнозначність як поливального, так і занурювального хрещення. У висновках, як і загалом у текстові, домінує «ratio» – вони фактично позбавлені емоційного навантаження.

Отже, проаналізувавши трактат Теофана Прокоповича «Истинное оправдание правовѣрных христіан», можемо вказати на синтез біблійної герменевитки та барокової риторики як одну з провідних стильових ознак. Також варто зазначити, що в тексті відстежується чітка взаємодія протестантської та православної ідеології, яка під ту пору поновому осмислювалася українською культурою. Вплив першої виявляється в індивідуа-

льному підході до інтерпретації Святого Письма, виразному дидактизмі, перевазі раціо-

нального складника над емоційним, що зводить до мінімуму власне художній елемент.

Література

1. Грушевський Михайло. З історії релігійної думки на Україні / Михайло Грушевський. — К. : Освіта, 1992. — 192 с.
2. Мак-Грат Алістер. Інтелектуальні витоки європейської реформації / Мак-Грат Алістер — К. : Ніка-Центр, 2008. — 344 с.
3. Прокопович Феофан. Истинное оправдание православных христиан / Феофан Прокопович. — Москва, 1724. — 56 с.
4. Прокопович Феофан. Про риторичне мистецтво // Прокопович Феофан. Філософські твори в трьох томах. — Т. 1. — К. : Наукова думка, 1979. — 512 с.
5. Туптало Дмитро (св. Димитрій Ростовський). Розыск о Расколнической брынской вѣрѣ / Дмитро Туптало — Киев, 1748. — 554 с.
6. Шлейермахер Ф. Д. Э. Герменевтика [Электронный ресурс] / Фридрих Даниель Эрнст Шлейермахер. Режим доступа — <http://kosilova.textdriven.com/narod/studia2/schleiermacher.htm>.

УДК 82.0'06.

Э. Г. Шестакова

г. Донецк

Жизнь слова: диалог А. А. Потебни и А. Ф. Лосева

Шестакова Е. Г. Жизнь слова: диалог А. А. Потебни и О. Ф. Лосева. У статті доводиться, що своєрідний діалог Потебні й Лосева про сутнісні моменти й прояви життя слова – це діалог не лише про художні, естетичні іпостасі слова, але й про важливо значущий для культурної свідомості й досвіду ХХ ст. і особливо ХХ ст. повсякденно-соціальний вияв слова Для обох мислителів однаково виявляється важливо порушити питання й позначити основні шляхи відповіді на нього: як *в і через* життя слова здійснюється повне, об'ємне й адекватне розуміння взаємозв'язку слова, речі, людини й соціуму.

Ключові слова: *слово, життя слова, повсякденно-соціальний вияв, пам'ять, досвід, інтенційність.*

Шестакова Э. Г. Жизнь слова: диалог А. А. Потебни и А. Ф. Лосева. В статье доказывается, что своеобразный диалог Потебни и Лосева о сущностных моментах и проявлениях жизни слова – это диалог не только о художественной, эстетической ипостаси слова, но и о столь значимом для культурного сознания и опыта ХХ ст. и особенно ХХІ ст. повседневно-социальном проявлении слова Для обоих мыслителей в одинаковой мере оказывается важно поставить вопрос и обозначить основные пути ответа на него: как *в и через* жизнь слова осуществляется полное, объемное и адекватное понимание взаимосвязи слова вещи, человека и социума.

Ключевые слова: *слово, жизнь слова, повседневно-социальное проявление, память, опыт, интенциональность.*

Shestakova E. G. Life of the word: the dialogue between A. A. Potebnya and A. F. Losev. The article asserts that the peculiar dialogue between Potebnya and Losev on essential points and manifestations of life of the word concentrates not only on the artistic, aesthetic image of the word, but also on the day-to-day social manifestation of the word, the latter being of considerable importance for the cultural consciousness and experience of the 20th and particularly 21st centuries. It appears to be equally important for both thinkers to raise the following question and to mark the main ways of answering it: how the complete, comprehensive and adequate understanding of the relationships among the word, the thing, the person and society is achieved *in and by means of* life of the word.

Keywords: *word, life of the word, day-to-day social manifestation, memory, experience, intentionality.*

Проблема, заявленая в названии статьи, изначально масштабна уже по своей постановке. Причём это не является элементом научного самолюбования или же самовос-

хваления. Причина подобного рода заявленая – совершенно в ином, обусловленном современным состоянием наук о культуре. На сегодняшний день уже очевидно и, пожалуй,

даже бесспорно следующее утверждение: личности и наследие Потебни и Лосева еще долгое время будут определять основания, ключевые направления, методологию, тенденции развития гуманитарных наук в целом. В связи с этим не то что решение, но даже приблизительное обозначение всех моментов и аспектов проблемы *жизни слова*, так или иначе актуализированной концепциями, идеями, гипотезами, предположениями Потебни и Лосева, принципиально немыслимо в рамках какого-либо одного индивидуально-авторского исследования. Эта статья по своей сущности прежде всего носит постановочно-пропедевтический характер и посвящена тому аспекту *жизни слова* в работах Потебни и Лосева, который, к сожалению, до сих пор практически не поднимался. Он касается того сущностного момента бытия слова, который для обоих мыслителей, бережно и чутко относящихся именно к философии языка в его внутренней взаимообусловленности с сознанием, реализуется в повседневной сфере, однако обязательно и последовательно актуализированной всей целостностью слова как такового.

При всем том, что наследие Потебни и Лосева на сегодняшний день исследовано и интерпретировано под различными углами зрения, включая не только уже традиционное соотношение их идей с идеями европейской мифологической школы, феноменологии, но и более современную тенденцию сопоставления с идеями и гипотезами постструктуралистов (См., например: [3; 4; 6]), столь значимая для мыслителей проблема *жизни слова* фактически остается мало исследованной именно в ее целостности. Несмотря на то, что круг вопросов, взаимосвязанный со словом в работах Потебни и Лосева, изначально и, главное, постоянно на протяжении длительного времени находится в центре внимания и филологов, и философов (Из последних публикаций: [1; 2; 7; 10; 13; 15; 16]), тем не менее он, как правило, актуализируется идеями внутренней формы слова, соотношения слова, значения, знака, речи, языка, мышления, принципов психологии, особенностями трактовки мифа, символа, понимания истории, народа и личности.

Кроме того, традиционно сложилось так, что когда речь заходит о сущности слова в исследованиях Потебни и Лосева, то под словом (его природой, сутью, структурой, формой, ближайшими и родственными контекстами существования, соотносимыми по-

нятиями и идеями), как правило, имплицитно понимается художественное слово и все взаимосвязанные с ним моменты и аспекты. На иные проявления слова, например, столь значимое для любого социума, как повседневное или бытовое, просто указывается. Так А. Л. Доброхотов, размышляя о философии русского символизма, сущности перелома в русском языке, свершившегося в XX ст., и роли в этом идей Лосева, отмечает, что «Лосев, как, впрочем, и Платон, очень тонко чувствует диалектику обыденного слова» [5:5]. Однако далее подобного рода указаний на чуткость, а главное важность для Потебни и Лосева не только художественного слова, как правило, речь не идет.

Художественное слово и слово вообще, как таковое, почти всегда имплицитно отождествляются. Сущность слова оказывается, если и не до конца тождественной, то почти совпадающей с сущностью художественного (Потебня) или эстетического (Лосев). Этому подходу крайне трудно возразить, уже исходя из того, что и сами Потебня и Лосев, размышляя о слове, часто делали поправки именно на художественное слово. Например, известнейшая работа Потебни «Из записок по теории словесности» начинается разделом «Слово и его свойства. Речь и понимание», первыми строками которого есть знаменитое утверждение: «Понять действие слова, и в частности поэзии, можно, конечно, только наблюдая свойства самого слова» [12:132]. Для Потебни, как хорошо известно, важно постоянно акцентировать внимание на образном, образопорождающем, образозакрывающем свойстве слова. Отталкиваясь от сложной природы слова и его взаимоотношений с речью, мышлением, понимаемых в их внутренне противоречивой, объемной, поливекторной культурной динамике, говорится и об образе в момент его перерастания/произрастания в собственно художественный образ, целое произведения, причем тоже собственно художественного. Поэтому далеко не случайно, что этот раздел «Из записок по теории словесности» заканчивается концептуальным выводом: «Учению о значении слова соответствует критика художественного произведения» [12:139]. При этом параллель между словом и художественным произведением для Потебни несомненна, что, в частности, выразилось в структуре и логике движения мысли «В записках по теории словесности». Вновь-таки, как хорошо известно многим по-

колениям гуманитариев, следующие разделы этого исследования носят явно программный, с этой точки зрения, характер: «Три составные части поэтического произведения», «Виды поэтической иносказательности», «Поэзия и проза. Их дифференциация» и т.д.

На первый взгляд иногда даже может показаться, что и Лосев тоже, как правило, обращался к сфере эстетики или же своеобразной эстетизации даже быта (о чем пойдет речь ниже), когда искал доказательства или же иллюстрации для своих идей. Об этом свидетельствуют его исследования по Античности, Возрождению, эстетике природы у Р. Роллана, диалектике художественной формы. Однако это принципиально не так. Уже в самом начале ранней работы «Философия имени» он ответственно заявляет: «В слове и в особенности в имени – все наше культурное богатство, накапливаемое в течение веков; и не может быть никакой психологии мысли, равно как и логики, феноменологии и онтологии, вне анализа слова и имени. В слове и имени – встреча всех возможных и мыслимых пластов бытия; и еще не было дано достойного анализа имени, хотя уже во многом и установлены соответствующие методы и найдены некоторые формулировки. <...> Здесь сгущена и нагнетена квинтэссенция как человечески-разумного, так и всякого иного человеческого и не-человеческого, разумного и неразумного бытия и жизни» [8:33]. Более того, «живое слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин» [8:48].

Кроме того, когда современные исследователи говорят о взаимоотношениях концепций Потебни и Лосева, то почему-то делают вывод о том, что «у историка науки есть три возможности: можно читать Потебню глазами Лосева, можно Лосева читать глазами Потебни, можно, наконец, того и другого читать с позиций какой-то иной лингвистической теории, скажем, глазами Блумфилда. <...> читать Потебню глазами Лосева: это значит освободить тексты Потебни от психологических привнесений, увидеть за психологической терминологией непсихологический смысл, внести во все построение Потебни диалектический смысл и систему» [7]. С этим трудно согласиться. Скорее, необходимо говорить о своеобразном диалоге, который устанавливается между идеями Потебни и Лосева, актуализированном, в первую очередь, *жизнью слова* во всей ее цело-

стности, непредсказуемости и органической стихийности проявления. Причем проблема здесь заключается еще и в том, что Потебня и Лосев, рассуждая о специфике взаимосвязи слова, вещи, предметности, сознания, фактически далеко вышли за рамки и собственно лингвистики, и собственно философии. Они заложили и обозначили в концептуальных моментах то, что уже XX ст. признает и легитимизирует как своеобразную целостность наук о культуре. При этом Потебня и Лосев в своеобразном диалоге, когда движение мысли Лосева не было монологической репликой на идеи Потебни, а реализовалось именно как ответ в живом и постоянном напряженном разговоре, сумели показать и обозначить вновь-таки для XX – начала XXI ст. следующее. Значимость и внутреннюю необходимость для разумения сущности многих культурных процессов и состояний (в том числе и эстетических) повседневно-социального проявления слова.

Для Потебни и Лосева *жизнь слова* изначально и константно немислима в отрыве от общественного сознания. А главное – в отрыве и вне культурной памяти (одновременно тонкого и сложного переплетения личной и социальной), когда, по мысли Потебни, «наследственность слова есть только другая сторона его способности иметь объективное значение для одного и того же лица» [11:90]. А по глубочайшему убеждению Лосева, «если слово не действительно и имя не реально; не есть фактор самой действительности, наконец, не есть сама социальная (в широчайшем смысле этого понятия) действительность, тогда существуют только тьма и безумие, и копошатся в этой тьме только такие же темные и безумные, глухонемые чудовища. Однако мир не таков» [8:20]. Вот этот момент *жизни слова*, актуализированный общественным и социальным (в широчайшем смысле этого понятия, как настаивал Лосев), наименее исследован и наиболее интересен в контексте тех процессов, которые характеризуют науки о культуре в начале XXI ст.

Момент социального, а если быть еще точнее повседневно-социального, проявления бытия слова, который, начиная со второй трети XX ст., стал особо актуальным для европейских гуманитарных исследований, был заложен и обозначен еще в работах Потебни и ранних работах Лосева. Именно для них проблема последовательного, целенаправленного *смыслового объяснения* (Лосев) сущно-

сти слова, в том числе и повседневного (*человеческого, нормального, обыденного* слова (Лосев)), стала одной из важных и актуальных, однако почти «не услышанных» читателями. Далеко не случайно, что знаменитый лосевский трактат «Философия имени» уже в Предисловии содержит прямое заявление, которое не раз приводилось исследователями, однако так и осталось актуализированным в рамках традиционного (проблема внутренней формы слова, соотношения знака и значения) подхода: «Теории языка и имени вообще не повезло в России. Прекрасные концепции, вроде тех, каковы, например, К. Аксакова и А. Потебни, прошли мало заметными и почти не повлияли на академическую традицию» [8:18].

Одним из ценностных аспектов столь значимой, с точки зрения Лосева, концепции Потебни является представление о целостности или целостности жизни слова, которая принципиально немислима и вне повседневного социального проявления бытия слова, и без обращенности к тому, что объединяет социально-культурное, общественное сознание и слово. Лосев «услышал» и оценил у Потебни то, что станет одним из ценностных определяющих моментов для гуманитариев XX ст., – обращенность и заинтересованность в прояснении глубинной первичной взаимосвязи слова и мышления, сознания, взятых в их первоизданности и целостности, без аксиологической дифференциации. Лосев убежден и убедительно доказывает то, что «и человеческое слово не есть только умное слово, оно – или в малой, или в средней, или в высокой степени мышление, но никак не мышление просто, и никак не умное выражение просто» [8:169]. Для Лосева концептуально обозначить, что для него философия, в том числе и философия слова, важна как «жизненное явление бытия» [8:9]. А уже на последних страницах «Философии имени» Лосев, явно переключаясь с прекрасной концепцией психологии слова Потебни, сформулирует следующим образом сущность предельно значимой психологической природы слова. «Психологическая природа слова сводится к текучей, в органически-живом теле данной самоощутимости осмысленного воспроизведения предметной сущности слова» (курсив автора. – Э. Ш.) [8:180]. И далее, поясняя этот концептуальный тезис, Лосев акцентирует внимание на том, что «эмпирическая жизнь души тем и отличается от вечно-

неподвижного эйдоса, или имени ее, что она – единое с животным телом. Иначе это была бы не живая душа, но вечно-неподвижный ум и дух. <...> Мое живое самоощущение должно говорить о том, что делается во мне, когда я осмысленно воспроизвожу предметную сущность слова, ибо таково слово вообще. Слово есть сама вещь, понятая в разуме» (курсив автора. – Э. Ш.) [8:180–181].

Если не углубляться сейчас в момент столь значимого для Лосева религиозного, в том числе и «имяславческого», трактования слова, то становится очевидной и та социально-культурная глубина, наверно, можно даже сказать, онтология повседневного социального проявления слова, к которой подошел в первой трети XX ст. Лосев, находясь, в том числе, и в пространстве действия концепции Потебни. В этом случае трудно не согласиться с идеей А. Л. Доброхотова, написавшего в начале 90-х гг. XX ст. в «Послесловии» к «Философии имени»: «В современной лингвистике наметился поворот от имманентной ориентации в изучении языка в «самом себе и для себя» к антропологической ориентации, к изучению языка в тесной связи с миропониманием человека, с его духовной и практической деятельностью. Такой подход был намечен в трудах Гумбольдта и А. Потебни. Именно к этой традиции относил себя и А. Ф. Лосев, и в этом направлении развивались основные идеи «Философии имени»» [8:256]. Пожалуй, единственное, что можно было бы откорректировать в выводе А. Л. Доброхотова, так это то, что все же невозможно ограничивать или определять концепции Потебни и Лосева сферой современной лингвистики. Правомернее говорить обо всей сфере наук о культуре.

Философия слова, разработанная Потебней и Лосевым, – это в равной мере философия и признание значимости *всех* проявлений слова, которые изначально по своей сущности и способам бытования взаимооткрыты и взаимопроницаемы. Потебня и Лосев это хорошо и изначально представляли, когда в качестве доказательства тонкости, подвижности (прежде всего, культурно-исторической) восприятия действительности и способов ее артикуляции, воплощения в слове в первую очередь приводили примеры из вполне обыденной жизни.

Более того, для Лосева уже в «Философии имени» было совершенно понятно то, к чему XX ст. придет лишь к своему концу, – высо-

кое значение повседневности, важность обыденной жизни, ее равнозначность традиционно высоким, элитарным сферам человеческого бытия, невозможность их разграничения и раздельности. Лосев в начале трактата отмечает: «в нашей обыденной жизни сколько угодно можно мыслить, не употребляя слов. Однако такое бессловесное мышление есть не недостаток слова, недоразвитость его, но, наоборот, преодоление слова, восхождение на высшую ступень мысли. Здесь <...> мы не упраздняем слово, а поднимаемся над ним; и оно продолжает играть в мышлении свою великую роль, хотя уже в невидимой форме фундамента и первоначального основания. Это не упразднение слова, но утверждение на нем и надстройка над ним еще более высоких степеней мысли. <...> В слове и в особенности в имени - все наше культурное богатство, накапливаемое в течение веков. <...> В слове и в имени – встреча всех возможных и мыслимых пластов бытия...» [8:32–33]. То, что Лосев обозначает как восхождение слова и имени в состояние невидимой формы фундамента и первоначального основания мысли и бытования культуры, было уже заложено у Потебни и станет значимым для теоретических рассуждений и эстетических практик всего XX ст.

Так, и для Потебни, рассуждающего о специфике внутреннего, незаметного в *малом времени*, но предельно значимом по своей сути в движении жизни слова, важно привести череду примеров одновременно и из повседневной и из эстетической жизни, как, в частности, следующий пример: «Есть разница между грубым, хотя все же не животным утолением голода и жажды и наслаждениями гастронома и знатока вин: во втором случае человек менее занят своим личным чувством, чем свойствами самих потребляемых предметов. Еще заметнее эта разница в сложных сочетаниях чувственных восприятий. Древний и, как не совсем верно говорят, близкий к природе человек смотрел на природу только своекорыстно, что видно из языка и поэзии; как детям, природа нравилась ему, насколько была полезна; если бы он обладал всеми техническими средствами искусства, то все же ландшафтная живопись была бы для него невозможна. Важность этой последней в наше время свидетельствует не только о большем знании природы, но и о большем умении ценить ее самостоятельную красоту» [11:90].

Для Лосева не менее значима та же текучая, незаметная в *малом времени*, и тем сильная, повседневно-социальная сторона жизни как таковой, и в том числе и жизнь слова. Он, несмотря на обилие знаковых имен и философских концепций (Платон, Кузанский, Гегель, Гумбольдт, Гуссерль, Мейнонг, Кассирер), тяготеет к примерам не только из сферы высокой философии и словесности, но и из обыденной жизни. Не только в «Философии имени», но и в работе «Эллинистическо-римская эстетика I – II вв. н.э.», и в «Эстетике Возрождения» Лосев довольно-таки четко формулирует этот принцип, когда обосновывает эстетическую сущность повседневной жизни Рима или же Италии эпохи Возрождения. В частности, в «Эстетике Возрождения» в разделе «Характеристика эстетики Возрождения» в главе «Бытовые типы Возрождения», идущей сразу вслед за главой «Платонизм, неоплатонизм и гуманизм», он прямо заявляет: «Здесь, однако, мы должны самым четким образом ограничить гуманистически-неоплатоническую эстетику Ренессанса, которая в те времена была все же достоянием теоретической мысли высококультурной светской жизни и еще ничего не говорила о том фактическом и чисто бытовом индивидуализме, который был тогда тоже явлением стихийным, неудержимым и ничем не ограниченным. Вероятно, найдутся такие читатели нашей книги, которые будут трактовать эту область как не эстетическую и потому не подлежащую анализу при изложении эстетики Ренессанса. Против этого, однако, необходимо категорически протестовать. Во-первых, здесь было много самой настоящей эстетики. Во-вторых же, там, где не было эстетики в прямом смысле слова, выступали черты такого самодовления, такого наслаждения от этого самодовления, такой изощренной выразительности и такой автономии выразительных форм, что все это можно сравнить только с чисто эстетической предметностью» [9:109–110]. Стихийность, неудержимость, органичность проявления жизни как таковой и разнообразных способов ее воплощения в слове – это то, что всегда занимало Лосева, который изначально и принципиально аксиологически не дифференцировал стихийность, органичность, текучесть и безудержность проявления жизни, в том числе и жизни слова.

Акцентирую еще раз, важным для обоих мыслителей на протяжении всей их жизни

оказывается наравне с поэтическим словом и слово в его повседневно-социальном проявлении, которое, в частности, столь ценный Лосевым Гуссерль будет разрабатывать в контексте концепции жизненного мира, глухой, скрытой атмосферы повседневности. Тот гуссерлианский переворот, который определил собою и XX ст. и, как показывает практика, начало XXI ст., во многом был уже предчувствован, обозначен и даже развит в работах Потебни и Лосева. Для них, не менее чем для Гуссерля, важна проблема основ и принципов существования до-предикативных структур сознания, интенциональности и взаимосвязи вещиности и способов и средств ее артикуляции. Касается этот переворот не только сферы лингвистики или же высокой философии и словесности, но, прежде всего, своеобразного открытия и легитимации для европейского культурного сознания повседневно-социального бытия. И, естественно, адекватного ему проявления, состояния, способа существования, т. е. *жизни слова*. В связи с этим представляется перспективным и научно ценным обозначить основные моменты *жизни слова*, прежде всего в их обращенности к структурам интенциональности повседневно-социальной жизни, о которых размышлял Потебня и которые были диалогически осмыслены Лосевым.

При этом не стоит упускать из виду, что для Потебни и Лосева чуткость к проблемам мифа, символа, психологии, субстанциальной сущности и возможностям языка и слова как такового, не может быть вне чуткости, во-первых, к обыденному слову, а, во-вторых, к изначально сложной системе, построенной на хрупких, тонких, взаимопроницаемых и тем сильных связях различных проявлений слова. *Жизнь слова* – одно из любимых выражений Потебни и Лосева – принципиально не может состояться вне системы, или точнее, изначальной внутренней цельности слова, которое не только прорастает/произрастает в художественное, поэтическое, слово, но остается, и есть словом собственно живой жизни во всей ее полноте.

Потебня четко, в уже упоминавшейся работе «Из записок по теории словесности», обозначает: «Жизнь слова состоит в его употреблении, т. е. в применении к новым случаям» [12:133]. При этом он, что четко видно из примеров, не дифференцирует *новые случаи* в жизни слова по сферам его бытования. Наоборот, эти *новые случаи*, пони-

маемые как некие равноправные и равноценные по своей сути, и составляют целостность жизни слова. Третий раздел работы «Психология поэтического и прозаического мышления» Потебни начинается с концептуального вопроса «*Что такое слово?*» [11:210]. При такой постановке вопроса для Потебни важно именно слово как таковое, без внутреннее жесткой градации на слово поэтическое и слово прозаическое. Ответ на вопрос, что такое слово, в чем сущность жизни слова, принципиально не может быть дан вне целостности всей человеческой жизни, всех ее новых случаев и всех возможных сфер существования.

Жизнь слова – это пространство накопления и применения, передачи опыта: одновременно (и это принципиально значимо) от житейского до художественного в их целостности. Диалогически развивает идею *новых случаев* Потебни и рассуждение Лосева о признании ценности жизненных оттенков слова. Так, по мысли Лосева, в процессе осуществления жизни «слово усложняется, насыщается массой новых жизненных оттенков, приобретает ту жизненность, ради которой оно и существует на свете» [8:39].

Естественно, что Лосев, отталкиваясь от потебнианской концепции, в прояснении сущности повседневно-социального проявления слова уже идет дальше Потебни. Для Лосева крайне важно то, что он обозначает одновременно четко и парадоксально-тавтологически – *человеческое слово*. В «Философии имени» 22 глава – «Диалектика человеческого слова» - начинается пояснением, что же такое человеческое слово и в чем заключается его особенность: «человеческое слово, как и человеческий субъект, есть *результат всех энергем, которые только мыслимы*. Это – та удивительная вещь, которую только теперь мы можем оценить в ее глубине. <...> эта совокупность всех энергем, изменившихся от одновременного действия, и есть общая энергема человеческого субъекта и человеческого слова» (курсив автора. – Э. Ш.) [8:167]. И далее, после перечисления и пояснения действия всех шести энергем (физической, органической, сенсуальной, перцептивно-ноэтической, имажинативно-ноэтической и собственно ноэтической), составляющих человеческое слово, Лосев делает принципиально важный вывод: «Таково «нормальное» и обыденное человеческое слово, не заходящее выше ноэтической энергемы, ибо не

только гипер-ноэтическая, но уже и чистая ноэтическая энергема привела бы к исчезновению звука в слове, и слово превратилось бы в умное имя, произносимое, но лишь выразимое умно же. Но зато все низшие энергемы целиком присутствуют в самом обыкновенном человеческом субъекте и человеческом слове» [8:169].

При этом интересно, что Лосев, отрицавший влияние или же какую-либо взаимосвязь с идеями и концепциями Гуссерля, в «Предисловии» к «Философии имени» об этом заявляет прямо («Разрабатывая науку об имени самостоятельно не только от влияния Гуссерля и Кассирера, но и от влияния, быть может, большинства течений 19 века и испытывая влияние тех старых систем, которые давно всеми забыты и, можно сказать, совершенно не приходят никому на ум, я главным методом считал метод чисто диалектический, своеобразно функционирующий в различии и с феноменологией, и с формальной логикой, и с метафизикой» [8:118–119]), в то же самое время пользуется теми же самыми понятиями, которые были значимы и для Гуссерля. Так, для Лосева и Гуссерля, пытающихся нащупать и разработать особенности интенциональности целостности сознания и способов и средств его выражения, артикуляции, в одинаковой мере важен термин античной философии *ноэма*, *ноэтической*. Как отмечает В. И. Молчанов, «Ноэсис и Ноэма (от греч. *мышление* и *мысль*) – термины античной философии, использованные Гуссерлем для описания структуры интенциональности как «сознания о...». Ноэтические компоненты переживания (ноэсис) характеризуют направленность сознания на предмет как акт придания смысла. Вместе с «оживляемым» ими чувственным материалом, или гилетическими данными (от греч. *материя*), они составляют предмет «реального» анализа, в котором переживание предстает как непрерывная вариация, поток феноменологического бытия с его определенными частями и моментами, актуальными и потенциальными фазами. Интенциональный анализ направлен на ноэматический коррелят акта (ноэму) – предметный смысл как таковой, а также на устойчивое единство смысловых слоев предмета» (курсив автора. – Э. Ш.) [14:216].

При этом интересно то, что для Потебни и Лосева, в одинаковой мере близких к феноменологии и идеи интенциональности, оригинально их понимающих и развиваю-

щих, действительно, независимо от Гуссерля, *жизнь слова* – это не только накопление новых случаев, способов применения значений слова, типов и специфики его (слова) связи с вещью; и не только создание и поддержание, воспитание памяти (коллективной и индивидуальной) об этих новых случаях. *Жизнь слова* оказывается еще и не менее значимой проблемой «забывания» словом своего опыта. Причем прежде всего именно повседневно-социального опыта. У Потебни и Лосева, рассуждающих о важности *для* и *в жизни слова* преодоления памяти (личной и культурной), есть одно место, которое почти дословно сходится. Однако выводы делаются из этого совершенно разные. Эта разница, как представляется, обуславливается различием в культурно-историческом опыте двух мыслителей: то, что знал и прогнозировал XIX век в плане осуществления социума, личности и культуры, уже принципиально не могло войти в опыт и прогнозы XX века без сущностной внутренней трансформации. Причем здесь имеется в виду не просто естественная разница в культурном опыте двух столетий, но именно качественное внутреннее изменение в смыслополагающих, мировоспринимающих и мирсущающих ценностных установках. Российский мыслитель Федотов эту трансформацию XX ст. определял как то, что человек, который длительное время являлся стержнем мира, разбился на поток переживаний, потерял центр своего единства и растворился в процессах. А известный российский современный философ В. С. Библер, рассуждая о сущности культуры XX ст., утверждает, что в решающих трагедиях XX в. (мировые войны, революции, концлагеря, национально-освободительные движения, тоталитарные режимы) обнаруживается и осознается роковое исчерпание и расщепление единой лестницы прогрессивного восхождения европейской цивилизации. И это все свидетельствует, что связь веков разорвалась. Эти идеи В. С. Библиера коррелируют с теми открытиями в области повседневно-социального проявления жизни слова, и, в конце концов, человека культуры, о которых рассуждали Потебня и Лосев, актуализируя их относительно своего культурно-исторического и духовного опытов.

Так, у Потебни, знающего и верящего в прогрессивное восхождение народа и личности, в работе «Мысль и язык» в разделе «Язык чувства и язык мысли» встречаем ин-

тересный и тонкий пассаж о внутреннем опыте ощущения мира обыкновенным человеком. Потебня, раздумывая о жизни слова в потоке времени, индивидуально-личностных состояний и воспоминаний, подчеркивает, что «обыкновенно человек вовсе не видит разницы между значением, какое он соединял с известным словом вчера и какое соединяет сегодня, и только воспоминание состояний, далеких от него по времени, может ему доказать, что смысл слова для него меняется. Хотя имя моего знакомого подействует на меня иначе теперь, когда уже давно его не вижу, чем действовало прежде, когда еще свежо было воспоминание об нем, но тем не менее в значении этого имени для меня всегда остается нечто одинаковое. Так и в разговоре: каждый понимает слово по-своему, но внешняя форма слова проникнута объективной мыслью, независимо от понимания отдельных лиц. Только это дает слову возможность передаваться из рода в род; оно получает новые значения только потому, что имело прежние. <...> Мы убеждены, что события, о которых теперь напомним нам слово *школа*, тождественны с теми, которые были и прежде предметом нашей мысли; но мы легко заметим, что воспоминание о наших детских печалях может нам быть приятно, и, наоборот, мысль о беззаботном нашем детстве может возбуждать скорбное чувство, что вообще воспоминание о предметах, внушавших нам прежде такое-то чувство, вызывает не это самое чувство, а только бледную тень прежнего или, лучше сказать, совсем другое» (курсив автора. – Э. III.) [11:89–90].

У Лосева, уже частично знающего и чуть-ко предчувствующего грядущие решающие трагедии XX в., есть аналогичные Потебни рассуждения о сущности памяти в интенциональном приближении и взаимосвязи между словом, вещью и человеком. Только в отличие от Потебни, для которого еще попросветительски было важно обнаружить, обнажить и утвердить значимость памяти, для Лосева ценностен иной момент. Он, как человек все же XX ст., ставит вопрос о значимости вещи, слова и человека вне их отнесенности к традиции, памяти, связи с чем-

либо, т. е. напластование смыслов хотя и важно для жизни слова, однако уже значим и момент забывания как возвращения к первичности, определенной исходности, не замутненности различными напластованиями. Так, в «Философии имени» есть аналогии рассуждениям Потебни: «каждый из них [Иван Иванович, Иван Петрович и Петр Иванович] волен вкладывать в произносимые им слова совершенно особенное значение. Так, у деревенского жителя слово «город» связано с представлением, скажем, о шуме, движении, суете. Житель Москвы под «городом» понимает определенную часть Москвы, скажем, Кузнецкий Мост, Охотный Ряд, Лубянскую площадь и т. д. Стало быть, сразу же возникает перед нами факт разного понимания и разного значения одного и того же слова у разных лиц или у разной категории лиц. Один с любовью и нежностью произносит имя Ивана Ивановича, другой – с проклятиями и злобой. Возникает вопрос: а что же такое значит слово «город» *само по себе*, или что и кто такое Иван Иванович *сам по себе*? *И мы видим, что возможна разная степень приближения в нашем понимании к предмету, если последний брать сам по себе.* Однако уже один этот вопрос о *полном и адекватном* понимании предмета требует пересмотра всех вообще возможных его пониманий» (курсив автора. – Э. III.) [8:44]. Интенциональность, до-предикативность оказываются во многом оборотной стороной сложного и трагического опыта жизни культуры, определяющими ипостасями которой являются слово, человек, социальное.

Таким образом, своеобразный диалог Потебни и Лосева о сущностных моментах и проявлениях жизни слова – это диалог не только о художественной, эстетической ипостаси слова, но и о столь значимом для культурного сознания и опыта XX и особенно XXI ст. повседневно-социальном проявлении слова. Для обоих мыслителей в одинаковой мере оказывается важно поставить вопрос и обозначить основные пути ответа на него: как *в* и *через* жизнь слова осуществляется полное, объемное и адекватное понимание взаимосвязи слова, вещи, человека и социума.

Литература

1. Бойко П. Диалектические основы философии истории А. Ф. Лосева [Электронный ресурс] / П. Бойко. — Режим доступа : <http://korfo.kubsu.ru/totum/rus/022003/boyko.html>.
2. Бочаров А. Б. Риторические аспекты русской философии языка : А. Ф. Лосев, М. М. Бахтин : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. — СПб., 2000. — 151 с.

3. Воронова Е. М. Из философского диалога ранней лингвистической концепции А. Ф. Лосева и теории Ж. Лакана [Электронный ресурс] / Е. М. Воронова. — Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/voronova/kompar_28.html.
4. Воронова Е. М. Понимание принципов телесности Р. Бартом и А. Ф. Лосевым [Электронный ресурс] / Е. М. Воронова. — Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/voronova/aestip_08.html.
5. Доброхотов А. Л. Мир как имя. Лекция XI (20.03.1993) Из курса лекций «Философия русского символизма», прочитанного на философском факультете МГУ имени Ломоносова [Электронный ресурс] / А. Л. Доброхотов ; Культурно-просветительское общество «Лосевские беседы». — Режим доступа : <http://losevaf.narod.ru/info/.html>.
6. Дубровина И. В. Знак и значение в знаковой теории языка А. Ф. Лосева и в когнитивной грамматике Р. Лангакера [Электронный ресурс] / И. В. Дубровина. — Режим доступа : http://www.ssu.samara.ru/~philosophy/confer_2/dubrov.html.
7. Камчатнов А. М. А. А. Потебня и А. Ф. Лосев о внутренней форме слова [Электронный ресурс] / Камчатнов А. М. — Режим доступа : www.philology.ru/linguistics/kamchatnov-98.htm.
8. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. — М. : МГУ, 1990. — 269 с.
9. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1998. — 750 с.
10. Петраков А. А. Проблема символа в русской философии XX века : П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев, С. Н. Булгаков, А. Белый : дис. ... канд. философ. наук : 09.00.13. — М., 2006. — 162 с.
11. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М. : Высш. шк., 1990. — 624 с.
12. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. — М. : Высш. шк., 1990. — 344 с.
13. Романенко Ю. М. Миф как наука о формах правильного воображения [Электронный ресурс] / Ю. М. Камчатнов. — Режим доступа : <http://anthropology.ru/ru/texts/romanenko/myth.html>.
14. Современная западная философия : [словарь]. — М. : Изд-во полит. лит., 1991. — 414 с.
15. Федоренко А. А. Проблема взаимосвязи языка и народа в творчестве А. А. Потебни и Н. С. Трубецкого : Историко-философский анализ : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03. — М., 2005. — 161 с.
16. Яковлев С. В. О некоторых особенностях анализа методов формальной логики в творчестве А. Ф. Лосева. / С. В. Яковлев // Лосевские чтения : матер. науч.-теорет. конф. «Цивилизация и человек : проблемы развития» / Южно-Российский гос. технический ун-т. — Новочеркасск, 2005. — С. 17—23.

УДК 821.161.1-31:1"18/19"

Н. В. Абабина

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

**Многозначность классического произведения:
творчество А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна
в контексте синергетики**

Абабина Н. В. Багатозначність класичного твору: творчість А. П. Чехова, І. О. Буніна, О. І. Купріна у контексті синергетики. Огляд теоретичних розробок у синергетиці як міждисциплінарній галузі знань показує, що спроби використання основних досягнень цієї науки на матеріалі російської літератури кінця XIX – початку XX ст. є логічними і закономірними. Автор статті аналізує художню систему оповіді А. П. Чехова, І. О. Буніна, О. І. Купріна у контексті основних положень теорії дисипативних процесів. «Відкритий простір» оповіді названих письменників демонструє фазисну модель переорієнтації.
Ключові слова: синергетика, дисипативність, переорієнтація, «відкритий простір».

© Абабина Н. В., 2011

Абабина Н. В. Многозначность классического произведения: творчество А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна в контексте синергетики. Обзор теоретических разработок в синергетике как междисциплинарной области знаний показывает, что попытки использования основных достижений этой науки на материале русской литературы конца XIX – начала XX вв. являются логичными и закономерными. Автор статьи анализирует художественную систему повествования А. П. Чехова, И. А. Бунина и А. И. Куприна в контексте основных положений теории диссипативных процессов. «Открытое пространство» повествования названных писателей демонстрирует фазисную модель переориентации.
Ключевые слова: синергетика, диссипативность, переориентация, «открытое пространство».

Ababina N. V. Ambiguity of a classical work of literature: works of A. P. Chekhov, I. A. Bunin and A. I. Kuprin in the context of synergetics. The review of theoretical sources in synergetics shows that the attempts to use the main achievements of this science on the material of Russian literature (the end of XIX – beginning of XX centuries) are logical and appropriate. The author of the article analyses Chekhov, Bunin and Kuprin's artistic system of narration in the context of the main propositions of the dissipative processes' theory. The open space of the given authors' narration demonstrates a phase model of reorientation.
Key words: synergetics, dissipativity, reorientation, open space.

Актуальность проблемы. Как минимум два последних десятилетия о своей современности и своевременности постоянно и настойчиво заявляет синергетика – наука, изучающая переходность как проявление хаоса и самоорганизации новых систем. В классическом варианте особенно показательно, как нам кажется, закономерности перехода из «золотого» реалистического века в век «серебряный» демонстрирует русская литература. Отсюда – наш интерес к произведениям А. П. Чехова, И. А. Бунина и А. И. Куприна и утверждение актуальности заявленной темы. Анализируя их творчество как явление «переходного порядка», мы можем продемонстрировать фазисную модель переориентации, главными элементами которой считаем нарушение равновесия (разбалансированность процессов), хаос, самоорганизацию новых художественных форм, оформление новой системы повествования. Внутри названной системы можно выделить: начальную стадию дисбаланса (кризис); время хаотических перемещений («коловращение»); период непоследовательных вариантов саморегулирования; кристаллизацию «нового порядка из хаоса».

В литературоведении XX века место А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна в литературном процессе их времени обозначено термином «неореалисты», употреблением которого уже подтверждается нетрадиционное мышление писателей. Другое дело, что введенное понятие нуждается в комментариях, так как эта проблема обозначалась (В. А. Келдыш, К. Д. Муратова, Е. А. Дьякова, В. А. Гейдеко, Л. А. Скубачевская), но не исследовалась в достаточной мере.

Обобщая сделанное предшественниками, осмелимся утверждать, что на современном этапе развития литературоведческой мысли

базисную модель переориентации может предложить синергетика как наука, изучающая хаос и процессы переориентации.

Основание для использования разработок данной области знаний в литературоведческом дискурсе дает то, что литературная судьба А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна связана с позицией «между» классиками-реалистами и новаторами-модернистами. Если так, то тяготение к синтезу и постоянное «коловращение» (термин, введенный Д. В. Затонским), которое предполагает синтез старого с новым, должно было стать лицом и почерком названных художников слова. Время показало, что это действительно так: изменяя старое и не примкнув к глашатаям нового, эти авторы определили закономерности литературного процесса неустойчивого порядка. Научная ценность подобного исследования определяется еще и возможностями экстраполяции найденного в классическом наследии на современный литературный поток – уже доказано, что постмодернистские формы отражения мира несут в себе диссипативный ритм нестабильности.

История и теория вопроса. Уже в первых теоретических обобщениях Германа Хакена, И. Р. Пригожина [7], С. П. Курдюмова [4], а позднее – в работах В. И. Аршинова и Я. И. Свирского [1] присутствует мысль о том, что для нестабильного времени характерны *неравновесность, прерывистость* развития всех процессов, постоянный поиск хотя бы *относительной стабильности*. По мнению В. П. Рьжова [8:173], эти процессы сопровождаются *актуализацией обратных связей*, заставляющей человека постоянно возвращаться к прошлому, и *взаимопереходами хаоса и порядка*. Как говорит Н. А. Герасимова, наступает время пульсаров и самовсплывания отдель-

ных «знаков памяти», логикой событий почти не связанных с повседневностью [3:126–142]. В ситуации каждодневной неустойчивости проблематичными становятся *диалоговые* отношения между людьми – в общем, человек, живущий в ситуации «коловращения», слышит только «свою» правду. «Недоконченные идеи» и глубоко спрятанная неуверенность, в которой он не хочет признаться даже себе, определяют доминирующие признаки его характера.

В периоды нестабильности, отмечают Е. Н. Князева и С. П. Курдюмов, большую роль играет *случайность*, внутренняя спонтанность, ничем не обусловленное отклонение от того, что еще вчера считалось нормой [4:37]. Что касается формы поведения, то, говорят названные ученые, в повседневной жизни непредсказуемости решений следует противопоставить акт самовоспитания, нацеленный на сохранение себя как личности. В чем он заключается? Человек должен *растворять себя в мире и диссипировать* вместе с ним. Только в этом случае он может «вынырнуть из космической стихии обновленным». Он не должен «бояться расстаться с самим собой прежним», чтобы встретиться с собой вновь. В этой ситуации особую важность приобретает акт творчества – он может выглядеть актом личностного переображения, обретения себя, актуализации скрытых возможностей. Расставание с собой прежним – это проявление смелости. И в этом «расставании», утверждают Князева и Курдюмов, «есть нечто противоположное эгоизму» [5:38].

Если говорить о человеческих отношениях в нестабильные периоды, то В. Г. Буданов называет их крайне «нелинейными», то есть неоднозначными, недонаправленными, в общем, «пульсирующими». Объясняется это просто: в ситуации кризиса и хаоса обостряются «границы чувств», эмоций, страстей, вблизи которых поведение человека и становится «неадекватным». Неожиданными и непрогнозируемыми, не подпитанными повседневной логикой выглядят в это время и решения, принимаемые человеком [2:49–57].

Сказанное объясняет, почему «человек растерянный», или «непоследовательный» в своих решениях, столь органичный писателям Чехову, Бунину и Куприну, требует, чтобы его характер рассматривался и в контексте синергетики, изучающей проявления «колебаний» на всех уровнях бытия.

Необходимость рассматривать творчество названных авторов в контексте теории нерав-

новесных систем аргументированно доказана в работах В. И. Силантьевой [9]. Ею показаны те существенные изменения, которые происходят в сознании человека переходной эпохи, особенности переосмысления им времени-пространства. Исследуя данную проблему в контексте синергетики, В. И. Силантьева отмечает «открытость» текстов А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна, которую синергетики [8] называют одним из главных условий саморазвития искусства переходных периодов. Предложенные ими понятия *бифуркация*, *аттракция*, *флуктуация*, говорит исследовательница, и действительно могут использоваться при анализе «рубежного» творчества А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна.

Развернутая картина кризиса и переориентирования в современном ее видении прочитывается следующим образом: а) нарушение равновесия (нелинейность, разбалансированность процессов); б) самоорганизация материи (или ее саморегулирование) – открытие новой системы. Внутри названной системы можно выделить: начальную стадию дисбаланса (кризис); время хаотических перемещений («коловращение»); период непоследовательных вариантов саморегулирования; кристаллизацию «нового порядка из хаоса».

Картина мира подобных периодов представляет собой динамически непостоянную модель, которую отличает комплекс противоречий и непрогнозируемость ситуации. Структурной формулой хронотопного мышления становится «коловращение», которое не дает человеку возможности сориентироваться ни в сегодняшнем дне, ни в ближайшем будущем.

«Человек растерянный», определяющий собой положительного героя переходного времени, характеризуется рядом черт, это: отчаяние и склонность к эксперименту; смирение и поиск устойчивых универсалий, способных дать чувство опоры; отрицание сиюминутных радостей и предпочтение извечных нравственно-этических ценностей; стремление сохранить свою индивидуальность на фоне деградирующей мещанской массы. Его подчеркнутая дискретность и несобранность могут привести к алогичным действиям и даже к проявлениям девиантного поведения. Синергетики объясняют данный комплекс действий и ощущений «растерянностью перед хаосом», но предупреждают: в коэволюционном процессе есть свои потен-

ции позитивного развития. Это диссипирование вместе с неустойчивым, но становящимся миром, это «открытость», «распахнутость» человека перед возможностью самосовершенствования.

Особый «открытый» тип повествования свойственен А. П. Чехову, И. А. Бунину, А. И. Куприну. В той или иной мере каждый из них оказывался подверженным влиянию опыта как реалистов-классиков, так и модернистов-новаторов. Формой выражения неустойчивости для названных авторов стала импрессионистичность.

Сам литературный процесс конца XIX – начала XX вв. характеризуется спадом интереса к социальной (идеологической) проблематике и переносом внимания писателей на проблемы общечеловеческого и метафизического характера. Поскольку периоды «коло-вращения» не могут предоставить миру новых и перспективных тем, произведения авторов, чья биография совпала с таким временем, начинают оформляться по принципу «литературоцентричности» – то есть, демонстрируя факт использования и переосмысления узнаваемых мотивов и стилей предшественников. Формируется контрапунктный тип изложения, большое значение приобретает лиризованный литературный подтекст, ассоциация и аллюзия становятся показательным элементом новых произведений.

Все эти черты в той или иной мере присущи творчеству А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна как писателей переходной художественной эпохи. Однако типологически подобные их художественные системы не исключают и различий.

А. П. Чехов. Если исходить из формулы движения от хаоса к порядку в нестабильные периоды, предложенной синергетиками (бифуркация – флуктуация – аттракция), то можно сказать, что все эти этапы имеют свой тип реализации в творчестве А. П. Чехова.

Бифуркацией можно назвать начало творческого пути писателя – 80-е годы: они характеризуются отходом от традиции описательного повествования, многочисленными экспериментами в «осколочной» юмористике, постепенной выработкой нового типа рассказа настроения.

Флуктуационный период в творчестве А. П. Чехова может быть представлен лиризованными рассказами и повестями конца 80-х – первой половины 90-х годов, которые обозначены «открытым» повествовательным

пространством, дающим возможность для дальнейшего эксперимента. Теперь чеховский сюжет двусоставен: в нем есть место «случаю из жизни» и подтекстному настроению, объединяющему фабульное действие с общесюжетным эмоциональным переживанием. «Открытое пространство» чеховского повествования реализует себя особым способом – он предпочитает соотносить вечное время с конкретным (линейным и бытовым). Описывая своих малоприметных героев в пространстве и времени, имеющем только относительное отношение к повседневности, А. П. Чехов не прибегал к использованию мифологических и уже потому узнаваемых сюжетов, его единственной заботой было желание включить муки и наивные надежды конкретного человека в хронотоп не только бытового, но и вечного времени. В большом многообразии жанровых форм писателя находится место и так называемой бессюжетной миниатюре о том, как ищут счастье обыкновенные и малозаметные люди, как в хмуром бесприютстве все-таки находят осколки радости и успокоения (рассказы «Счастье» и «Студент»).

Аттракция, характерная для моментов относительной стабильности в хаосе, позволяет выявить то особенно важное для писателя, которое может стать наиболее значимой частью его наследия. В чеховском варианте этим отмечено творчество конца 90-х – начала 900-х годов, именно в это время были созданы лучшие образцы его лиризованной прозы и драматургии, вошедшие в мировую литературу. Если герой такого произведения (Яков Бронза, Гуров, Лаптев, Астров и другие) хотел жить по принципу «я и мир», то надежда на лучшее освещала его путь. Все чеховские герои понимают, что в изломе времени нет места однозначным решениям и ориентирам. Поэтому в их речах присутствуют только допущения и надежды – ведь жизнь-то все-таки продолжается, и, в конце концов, кто-то поймет ее смысл:

И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды... («Дуэль»);

Поживем – увидим («Три года»);

...каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни («Моя жизнь»).

Исходя из пригожинской модели диссипативного непостоянства, можно сказать, что А. П. Чехов действительно соединяет хаос с новым порядком через разнообразие поиска

и жизненного эксперимента. Время кризиса и переходности не бывает оптимистически-животворящим, но писателю Чехову, рассказывая о нем, удалось внести в повествование не столько ноту отчаяния, сколько мотив просветленной надежды.

И. А. Бунин. Векторы синергетического ряда показательно характеризуют концепцию мира и человека в произведениях И. А. Бунина, а также его стиль и характерологию. «Жизнь как поток», реализованная в абсолютном большинстве произведений И. А. Бунина, выглядит формулой быта и бытия переходных эпох. В это время, подверженная фактору нестабильности, исчезает ближайшая перспектива развития, мир и человек в нем подвергаются воздействию синдрома «коловращения».

Непредсказуемое «завтра» многих героев Бунина делало фаталистами. Мистические ощущения оказывались настолько острыми, что, столкнувшись со смертью, его персонажи были склонны упрекать себя в том, что недостаточно предвидели подобный исход («Обреченный дом», «Мордовский сарафан»). Чувство фатальной неизбежности заставляет некоторых совершать неразумные на первый взгляд поступки. Например, в «Страшном рассказе» старая француженка так боится неумолимой смерти, что совершает действия, несовместимые со здравым смыслом. Фатальное «предчувствие будущего» в рассказах «Кастрюк» и «Танька» реализуется в особенно остром ощущении: жизнь похожа на поезд, который промчится мимо обитателей, затерянных в русской глуши.

Вполне органичны проведенные наблюдения и для рассказа «Легкое дыхание», воспринимаемого нами как шедевр. Стихийность чувств Оли Мещерской приводит к тому, что ее предельная жизненная активность оборачивается и предельной обреченностью. Оля Мещерская, как и многие любимые героини Бунина, действительно попыталась жить *взахлеб, растворить себя в мире и диссипировать* вместе с ним. «Вынырнуть из космической стихии обновленной» у нее не получилось.

Самобытность писателя, в первую очередь, определяется его стремлением испытать человека вечностью и «открытым» пространством-временем. В отведенный ему срок земного существования герой писателя должен осознать себя как в извечном, так и в реальном историческом времени. Эта бунинская формула жизни во вселенной, как говорят

современные синергетики, была предельно органичной «рубезному сознанию» человека, сделавшему шаг из XIX в XX век.

А. И. Куприн. Тот факт, что для этого писателя оказались очень характерными «разброс тем» и методов их отражения; активное и целенаправленное стремление дать «срез» новой, становящейся жизни; поступательное и неуклонное движение от социологических тем к проблемам вечного и неизбежного движения миров и цивилизаций; экспериментаторство на уровне метода и стиля; художественно-поэтический синтез – словом, все то, что в теории хаоса и переориентации воспринимается как сублимирование, дает основание анализировать его произведения в контексте названной теории.

Самым главным в постижении творчества этого писателя, как нам представляется, является понимание им коэволюционных процессов (*коэволюция в синергетике воспринимается как «интеграция сложных структур в сверхсложное целостное образование»* [5:15]).

Поскольку для Куприна особенно показательной стала многовекторность поиска, то его позицию можно обозначить понятием бифуркационности, которое объясняет существование в его творчестве как множества жанровых форм (повесть, рассказ, новелла, авторская легенда, рождественский рассказ, полковой анекдот, газетная статья), так и многочисленных вариантов характеров его героев (от тех, которые «запутали», до отчаянных экспериментаторов судьбой).

Но этот, как сказали бы синергетики, «хаос» имел свой порядок: множественность эксперимента означает начало обновления традиции. В контексте синергетики разброс мыслей и поступков героев тоже выглядит вполне закономерным: поскольку в периоды нестабильности положительная самореализация почти невозможна, траекторию движения человека и общества характеризуют «хождение по кругу», путь «в никуда». Очень немногие в этой ситуации находят в себе силы «выпрямиться». Зависит это снова-таки либо от случая, либо от силы воли. Первый вариант «прозрения героя» реализован в рассказе А. И. Куприна «Мясо» (1895). В нем студент Полубояринов, какое-то время не считавший жизнь благом и говоривший, что его ждет участь «сто пятого номера» в анатомическом театре, в какой-то момент пережил потрясшее его ощущение близкой смерти. Вот тогда

и наступило прозрение: «Жить во что бы то ни стало, как можно больше, как можно шире! [6:315]». «Коловращению» подвержены герои повести «Впотьмах» (1892). Чувство мрака постоянно сопровождает их, порождая ощущение абсолютной беспросветности, которое в тексте повести подтверждается образом всепоглощающей тьмы, ставшей основанием для названия произведения.

«Заплутавшие» герои близки к убийствам или к самоубийствам и не видят выхода. Синергетики объясняют данное положение вещей следующим образом: самореализация возможна только тогда, «когда человек достигает состояния душевного равновесия, получает возможности для максимального раскрытия своего таланта, свечения своего духа [5:42]». Этого не было и не могло быть у большинства героев переходного времени,

потому что у них не хватило смелости «рассстаться с собой».

Итак, сама ситуация кризиса-хаоса-переориентации конца XX века и новейшие разработки данной проблемы, осуществляемые в различных отраслях знаний, помогают выявить и систематизировать наиболее показательные черты переходности и в творчестве А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна – писателей рубежа XIX–XX вв. Колебательный контур неравновесного сознания, столь показательный для эпох кризиса и переориентирования, способствовал как оформлению неореализма авторов, так и реформированию жанровых и стилевых норм их творчества. Сама же «логика перехода», как показывает время, все-таки должна быть осмыслена в контексте не стабильных, а децентрированных систем.

Литература

1. Аршинов В. И. Синергетическое движение в языке [Электронный ресурс] / В. И. Аршинов, Я. И. Свирский — Режим доступа : — <http://ihtik.lib.ru/phil...> — 21dec 2006.
2. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании / Буданов В. Г. ; [изд-е 2-е, испр.]. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 232 с.
3. 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.
4. Князева Е. Н. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомитры [Электронный ресурс] / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — Режим доступа: <http://www.spkurdyumov.narod.ru>.
5. Князева Е. Н. Синергетика : Нелинейность времени и ландшафты коэволюции / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — М. : КомКнига, 2007. — 272 с.
6. Пригожин И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. — М. : Прогресс, 1986. — 431 с.
7. Куприн А. И. Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн / [вступ. статья Ф. И. Кулешова. Примечания И. А. Питляр]. — М. : Худож. лит., 1971—1973.
Т. 1. — 1970. — 511 с.
8. Рыжов В. П. Информационные аспекты самоорганизации в искусстве / В. П. Рыжов // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М. : Прогресс-Традиция, 2002. — С. 156—182.
9. Силантьева В. И. Модели переходности в искусстве : бифуркация — аттракция — седиментация (на материале литературы и живописи) / В. И. Силантьева // Русистика. — К. : Киевский ун-т, 2001. — Вып. 1. — С. 68—72.

УДК 82-2 (470+571) Минский

Ю. Ю. Полякова

ЦНБ Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

**Драма Н. М. Минского «Осада Тульчина»:
проблема национального выбора**

Полякова Ю. Ю. Драма М. М. Минського «Осада Тульчина»: проблема національного вибору. В статті розглянуто драму М. М. Минського «Осада Тульчина» з точки зору її причетності до російсько-єврейської літератури. На підставі аналізу основного конфлікту драми, який виражено у протистоянні прихильника асиміляції де Кастро і рабина Аарона, вірного заповітам Тори, автор робить висновок про те, що проблематика драми Минського визначила подальші шляхи розвитку єврейської та російсько-єврейської драматургії ХХ століття.

Ключові слова: російсько-єврейська література, історична драматургія, конфлікт.

Полякова Ю. Ю. Драма Н. М. Минского «Осада Тульчина»: проблема национального выбора. В статье рассмотрена драма Н. М. Минского «Осада Тульчина» с точки зрения ее принадлежности к русско-еврейской литературе. На основе анализа основного конфликта драмы, выраженного в противостоянии сторонника ассимиляции де Кастро и раввина Аарона, верного заветам Торы, автор делает вывод о том, что проблематика драмы Минского определила дальнейшие пути развития еврейской и русско-еврейской драматургии ХХ столетия.

Ключевые слова: русско-еврейская литература, историческая драматургия, конфликт.

Poliakova Yu.Yu. "The Siege of Tulchin," a Play by N.M. Minsky: The Problem of Ethnic Identity. The article deals with the play "The Siege of Tulchin" by Nicolai Minsky, treating it from the point of view of its belonging to Russian Jewish literature. The main conflict of the play lies in the confrontation of De Castro, the assimilation advocate, and Rabbi Aaron, a staunch follower of the Torah's precepts. Analyzing this conflict, the reviewer argues that the play's subject matter determined the ways of the 20th-century Jewish and Russian Jewish drama.

Key words: Russian Jewish literature; historical drama; conflict; ethnic identity.

Творчество известного русского поэта, переводчика и публициста Н. М. Минского, прошедшего долгий путь от народничества к символизму, может быть рассмотрено в еще одном аспекте – в аспекте принадлежности к русско-еврейской литературе. Именно под таким углом еще в 20-е годы ХХ столетия рассматривал произведения Минского В. Львов-Рогачевский в своей монографии «Русско-еврейская литература» [4:107–111]. Сегодня двойственность мировоззренческой и национальной самоидентификации писателя начинает привлекать внимание ученых: этой проблеме посвящено диссертационное исследование Ольги Самсоновой, в котором упор сделан на анализ поэзии и публицистики Минского [7].

Под «русско-еврейской литературой» в иудаике традиционно понимается целый пласт художественных и публицистических произведений писателей еврейского происхождения, написанных на русском языке и отражающих проблемы еврейской жизни в России с позиции самоидентификации со своим народом [6]. Для представителей русско-еврейской литературы характерна приверженность русской и еврейской культуре,

означающая, среди прочего, что творчество этих писателей в равной степени принадлежит двум народам. Таким образом, русско-еврейская литература является одной из составных частей еврейской словесности нового времени с эпохи Гаскалы (Просвещения; середина. XVIII в. – 80-е гг. 19 в.) – прогрессивного движения еврейской буржуазной интеллигенции. Центром Гаскалы была Германия, а позднее, примерно с 40-х годов XIX века – Россия. В это время маскилим (просветители), такие, как О. Рабинович, И. Гарнополь, ориентировались уже не на Германию, а на Россию, и для них главным языком культуры был русский.

Эта зарождавшаяся литература (как частично и последующее творчество русско-еврейских писателей) не была свободна от апологетичности и самоцензуры, поскольку писатель-еврей не забывал, что его читатель – не только еврей, но и русский, поэтому опасался быть превратно понятым.

В 1860–61 гг. в Одессе выходил издаваемый О. Рабиновичем журнал «Рассвет», многие сотрудники впоследствии которого заняли видное место в истории русско-еврейской литературы (публицист Лев Леванда, литера-

турный критик Аким Волынский, поэт Семен Фруг). Основным направлением издания были просвещение, ассимиляция, русификация.

В 1870-х гг. центр русско-еврейской литературы переместился из Одессы в Петербург, где выходили журнал «Восход», в котором сотрудничали П. Никитин, П. Вейнберг, еженедельники «Рассвет», «Вестник русских евреев» и «Русский еврей». Появление этих изданий было связано как с ростом общественного антисемитизма в Центральной Европе и в самой России (отчасти в связи с русско-турецкой войной 1877–78 гг.), который вызвал протест передовой еврейской интеллигенции, так и с увеличением числа читателей, то есть евреев, освоивших русский язык, как в черте оседлости, так и за ее пределами.

Рубеж между первым, просветительско-ассимиляторским, и вторым, национально ориентированным, периодом русско-еврейской литературы проложили погромы 1881–82 гг., спровоцированные убийством Александра II. Основные мотивы нового периода, охватывающего 1880-е гг. и большую часть 1890-х гг., – горечь утраченных иллюзий и возврат к ценностям патриархальной жизни в гетто (возвращение на «еврейскую улицу»). Сыграла свою роль и массовая эмиграция евреев из России. Несмотря на изменение направления (так, «Рассвет» из проповедника обрусения превратился в орган палестинофильства), в русско-еврейской литературе не было полного отказа от просветительских идей ассимиляторства – в понятии «русский еврей» первая половина оставалась не менее важной, чем вторая.

Среди писателей, сотрудничавших с газетой «Рассвет» и журналом «Восход», был и Николай Максимович Виленкин (1856–1937), более известный под псевдонимом Минский. Можно утверждать, что на становление его общественного и творческого самосознания оказал сильное влияние и русско-иудейский диалог второй половины XIX века, когда представители еврейской диаспоры входили в русскую культуру.

Ранняя публицистика Н. Минского пронизана еврейской проблематикой. Писатель, стремясь к установлению взаимопонимания между диаспорой и коренным населением страны, занимался просветительством, знакомя читателя с историей и культурой еврейского народа. При этом Н. Минский совмещал верность своей социальной и этнической среде с искренним преклонением перед дос-

тижениями русской культуры, которые, как он считал, могли бы вывести еврейский народ Российской империи из состояния национальной замкнутости. Он писал в «Рассвете» и пользовавшиеся большим успехом статьи, посвященные злободневным вопросам, в том числе и проблемам еврейской диаспоры, никогда не противопоставляя евреев русским, поскольку был убежден, что судьба двух народов неразделима. Именно это позволяет считать Н. Минского одним из представителей русско-еврейской литературы.

В 1882 г. Минский принял православие, то есть формально перестал быть причисляемым к гонимому еврейскому меньшинству. Но этот шаг не избавил писателя от религиозно-национального дуализма, вылившегося позднее в создание новой философии (меонизма), в поиски третьего пути, наложившие отпечаток не только на публицистические выступления, но и на лирику и драматургию Минского.

Особенно показательна в этом смысле историческая драма «Осада Тульчина», в которой аллюзии на современность (на еврейские погромы 1881–1882 гг.) переплетаются с мучительным философским осмыслением судеб русского еврейства и поисками новых путей развития диаспоры.

Сюжет драмы был взят Минским из еврейской хроники XVII века «Пучина бездонная», написанной Натаном Нотой Ганновеном, переведенной на французский язык Даниэлем Леви и изданной в 1855 г. [1:81–152]. Речь в ней идет о событиях времен Богдана Хмельницкого, когда в июне 1648 года казаки разорили город Тульчин (ныне – районный центр Винницкой области) [1:100–105].

Минский передает рассказ хрониста фактически без изменений, но при этом населяет драму выпуклыми и яркими персонажами, мотивы действий которых углубляют и оттеняют сюжет. Характеристики жестокого и импульсивного атамана Максима Кривоноса, коварного кобзаря, лихого красавца Юруся Войны, влюбившего в себя княгиню Зою, бесхарактерного князя Четвертинского, хитрого ксендза-иезуита беглы, но интересные и точны. Собственно, все побочные линии сюжета (взаимоотношения княгини и молодого раввина, любовная история Юруся и Зои, отношения между шляхтичами) только фон, на котором происходит столкновение между двумя еврейскими вождями – сторонником ассимиляции де Кастро и хранителем древних традиций Аароном.

Казацкое войско Кривоноса осаждает Тульчин, который вместе с поляками защищают и живущие в городе евреи. Из города к казакам отправляют двух лазутчиков – еврея и поляка, чтобы сообщить, что у осажденных достаточно хлеба, чтобы обороняться долго. Слепой кобзарь предлагает Кривоносу убить еврея, но отпустить поляка, чтобы посеять рознь в стане защитников Тульчина. Князь Януш Четвертинский, стоящий во главе польского войска, склоняется к тому, чтобы сдать крепость, тем более, что казаки обещают не тронуть поляков, если им выдадут евреев и их имущество.

В центре пьесы – противостояние двух духовных лидеров еврейской общины. Выходец из Португалии Иосиф де Кастро, узнав о предательстве поляков, убеждает евреев в том, что надо достроить башню крепости и оборонять город. Ортодокс Арон утверждает, что воевать – не еврейское дело. Кастро уверен, что евреи изменились, что они обрели новую родину и должны уметь защитить землю, на которой живут. Арон же полагает, что «евреев защищает их беззащитность» [5:141], что у них нет иной родины, кроме Торы. Тору он противопоставляет мечу. И евреи опускают оружие, признавая его правоту.

Итак, что же следует делать: бороться за свою жизнь, защищая Тульчин, или, оставаясь чужими, встать над схваткой, молить о пощаде? Что важнее – верность традициям или новая отчизна? Этот вопрос звучал достаточно злободневно и во времена написания пьесы, когда в прессе поднимался вопрос, надо ли оказывать сопротивление при погромах.

Носитель новых идей и новой нравственности де Кастро готов жить и умереть с честью. Арон тоже готов умереть, он понимает, что отказ от борьбы не спасет евреев, но считает, что покорность даст возможность выжить хоть некоторым из них.

Арон.
Ох, дети. Вас погубит иноземец,
Он нам чужой, не знает, что издревле,
Нас защищает наша беззащитность.
А если б мы рискнули защищаться,
С лица земли нас стерли бы давно.
Кастро.
Так говорить ты можешь потому,
Что на тебе столетья тяготуют
Суровых бед, обид, насмешек горьких.
Ныне умереть желаннее стократ,
Чем жить, как вы доньше прозябали,
Равно дрожа пред жизнью и пред смертью,
Врагам своим внушая отвращенье... [5:141].

У де Кастро не хватает внутренней нравственной силы, чтобы удержать колеблющихся людей. К тому же старый раввин прибегает к казуистическим политическим доводам: если мы будем бороться, казаки из мести убьют евреев в других городах, надо пожертвовать собой во имя других, и это не трусость, а высшая доблесть:

Себя с детьми спасете лишь на время,
Но что тогда ждет в Польше наш народ?
Иль мало вам холопов, что хотите,
Против себя восстановить панов,
Единственных защитников доньне?..
Кто вам дороже: вы иль ваш народ?..
Страдали все, теперь пора и нам.
Умрем во имя бога и народа [5:188].

Но вот казаки штурмуют крепость, поляки открывают ворота и начинается жестокая расправа над евреями, хотя те и сложили оружие. Затем приходит черед поляков. Атаман Кривонос сохраняет жизнь де Кастро, позволяя ему увидеть гибель врагов-предателей. Потрясенный жестокостью казаков, де Кастро, человек европейского мировоззрения, ставящий жизнь людей превыше религиозных разногласий, умоляет Кривоноса пощадить своих бывших врагов. Он не требует мщения, смутно понимая, что страдание влечет за собой страдание. Разъяренный Кривонос убивает и его.

Пьеса была опубликована на страницах газеты русских сионистов «Восход» (1888, № 1–2) и лишь недавно переиздана в антологии «Родной голос» [5]. Минский закончил ее в 1883 г. и еще до опубликования «широко читал в петербургских литературных салонах» [8:80]. Почти полное отсутствие печатных откликов на пьесу связано, видимо, именно с местом ее опубликования: русские критики почти не уделяли внимания русскоязычной еврейской литературе. Одна из немногих рецензий была помещена на страницах газеты «Одесский листок» за 10 марта 1888 года в разделе «Искусство и литература». Незвестный обозреватель, подробно останавливаясь на характеристике летописных источников пьесы, в конце писал: «В драме г. Минского это сопротивление дикой силе <...> положено в основу произведения, хотя сам автор, в лице тульчинского раввина, равви-Арона, стоит, по-видимому, на стороне идеи «непротивления злу»... Дело в том, что по фабуле г. Минского, защиту Тульчина принял на себя молодой, в высшей степени симпатичный португальский еврей,

Иосиф де Кастро. Своим мужеством он воодушевил осажденный город, и евреи под его предводительством мужественно отстаивали крепость и свою жизнь. Но и зато равви-Арон, пользовавшийся глубоким уважением своего народа, пламенно проповедовал, что сопротивление врагу – бесполезно, даже губительно: сопротивление силе должно погубить еврейский народ» [2:3]. По мнению рецензента, мысль о «непротивлении» является «ядром всей драмы даровитого поэта» [2:3].

Это мнение разделяет Л. Коган, автор монографии «Еврейская русскоязычная литература»: «...Автор не отдает кому-либо из еврейских вождей предпочтение, но, будучи в жизни противником толстовского учения о непротивлении злу насилием, все же симпатизирует де Кастро» [3:129].

Львов-Рогачевский, напротив, полагает, что «старый учитель в изображении поэта – выше и сильнее» [4:110]. Позволим себе не согласиться с этим утверждением. Хотя Минский к моменту опубликования драмы уже принял христианство, он был далек от позиции Толстого. И симпатии Минского явно на стороне де Кастро (кстати, этого персонажа, в отличие от Арона, нет в летописях). Поднаторевший в казуистике раввин, на словах провозглашавший готовность к смерти во имя идеи, – единственный, кто остается в живых после учиненной казаками резни. Его призыв умереть не распространяется на его самого. И последние слова Арона (ими кончается пьеса) свидетельствуют не о смирении и не об обращении к вечности, а об иезуитской политической подоплеке происходящего. Он говорит Кривоносу, только что истребившему поляков Тульчина:

Я рад,
Узнав про твой предательский поступок,
Вам более паны не будут рады,
Но неприлично радость выражать,
Когда господь карает человека [5:210].

Конфликт между де Кастро и Ароном – это конфликт между старым образом мышления и новым. Разногласия между ними имеют глубокий политический и философский смысл. В итоге, по Рогачевскому: «Художник не идет за ассимилированным де Кастро, но он не в силах идти и за ветхим раввином Ароном. Он уходит в себя и становится индивидуалистом, отрицателем общности» [4:111]. Таким образом, Минский, обращаясь к историческому прошлому, показал неприемлемость каждого из этих путей для

еврейского народа (а значит, косвенно выступил поборником сионизма – движения за возвращение евреев в Палестину).

Интересно заметить, что Л. Коган приписывает проповедь непротивления раввину, а Львов-Рогачевский – де Кастро, отказавшемуся мстить полякам.

Мастерство Минского-драматурга позволяет нам увидеть в двух главных героях не просто носителей конкретных идей, но живых людей: противоречивые чувства вызывает как де Кастро с его готовностью сказаться влюбленным, чтобы привлечь на свою сторону молодую княгиню, так и Аарон, хладнокровно отправляющий на гибель женщин и детей. И в итоге оказывается, что стоический героизм одинокого «я» бесплоден и бесплоден. Трагические поиски собственного особого пути развития роднят стихотворную драму Минского с русской исторической драматургией 50-70-х годов, прежде всего с трилогией А. К. Толстого, в которой во главу угла также ставится проблема национального выбора.

Нам не удалось отыскать сведений о постановке этой драмы. Возможно, сам автор не предназначал ее для сценического воплощения ни на русской, ни на еврейской сцене (еврейский театр с 1883 г. находился под запретом). На какое-то время пьеса Минского была, к сожалению, забыта, хотя, по мнению Львова-Рогачевского, «историческая драма из эпохи Богдана Хмельницкого полна тех же сомнений и чувства безвыходности, которыми было пропитано большое поколение... Но эта драма, полная метких и ярких характеристик, глубоких обобщений, должна занять видное место в истории русско-еврейской литературы» [4:107].

Основная проблема драмы – не просто проблема выбора не просто между ассимиляцией и верностью традициям, но и между действием и бездействием, остро поставленная автором и доведенная до трагического завершения, прочно укоренилась в еврейской и русско-еврейской драматургии вплоть до середины XX века. Так, еще в комедии «отца еврейского театра» Авраама Гольдфадена «Цвай Кунилемлек» («Два Кунилемля») шутивная борьба между студентом-медиком и религиозным фанатиком-ешиботником, во всем полагающемся на Бога, оканчивается победой студента. И в драматургии начала XX века (пьесах П. Гиршбейна, Д. Айзмана, С. Юшкевича), и даже «Семье Овадис» Переца Маркиша, написанной

в 30-е годы, непременно сталкиваются носители двух этих начал, причем далеко не везде энергичная действенность ассимиляторов (а потом и революционером) вызывает симпатии. И это свидетельствует не только о про-

должительности трагически-противоречивых поисков евреев российской диаспоры, но и о прозорливости Минского-драматурга, наметившего один из основных путей развития еврейской драматургии.

Литература

1. Еврейские хроники XVII столетия : (Эпоха «хмельниччины») / исслед., пер. и коммент. С. Я. Борового. — М.; Иерусалим : Гешарим, 1997. — 288 с.
2. Искусство и литература // Одесский листок. — 1888. — 10 марта. — С. 3.
3. Коган Л. Н. Минский // Еврейская русскоязычная литература: монография / Л. Коган. — Иерусалим, 2000. — С. 128—129.
4. Львов-Рогачевский В. Л. Русско-еврейская литература / В. Львов-Рогачевский ; введ. ст. Б. Горева. — М. : Госиздат, Моск. отд-ние, 1922. — 162, II с.
5. Минский Н. М. Осада Тульчина : ист. драма / Николай Минский // Родной голос : страницы русско-еврейской литературы конца XIX — начала XX в. — К., 2001. — С. 129—210.
6. Русско-еврейская литература // Краткая еврейская энциклопедия: в 11 т. — Репринт. изд. — М., 1996. — Т. 7. — Стб. 525—552.
7. Самсонова О. Н. Творчество Н. М. Минского: феномен этнокультурного самоопределения писателя : автореф. дис. на соиск. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. Н. Самсонова ; Ишимский гос. пед. ин-т им. П. П. Ершова. — Тюмень, 2009. — 25 с.
8. Чанцев А. В. Минский Николай Максимович / А. В. Чанцев // Русские писатели, 1800—1917: биограф. словарь. — М., 1999. — Т. 4. — С. 79—84.

УДК 821.161.2 "19"

М. М. Хорошков

Мариупольський державний університет

Автобіографічність

**як естетична категорія прози другої половини ХХ століття
(на матеріалі повістей І. Чендея)**

Хорошков М. М. Автобіографічність як естетична категорія прози другої половини ХХ століття (на матеріалі повістей І. Чендея). У статті накреслюються деякі проблемні аспекти дослідження поняття автобіографічності як особливої естетичної категорії, що визначала поетикально-стильові особливості прози другої половини ХХ ст. Основну увагу зосереджено на осмисленні автобіографічного підґрунтя повістей закарпатського письменника І. Чендея. Окрім того, до уваги взято окремі твори Є. Гуцала, Гр. Тютюнника, А. Дімарова, Р. Андріяшика, Б. Харчука, інших письменників другої половини ХХ ст.
Ключові слова: автобіографічність, естетична категорія, повість, проза, стиль, поетика.

Хорошков М. М. Автобиографичность как эстетическая категория прозы второй половины ХХ века (на материале повестей И. Чендея). В статье характеризуются некоторые проблемные аспекты исследования понятия автобиографичности как особенной эстетической категории, которая определяла особенности поэтики и стиля прозы второй половины ХХ века. Основное внимание сосредоточено на осмыслении автобиографической основы повестей закарпатского писателя И. Чендея. Кроме того, во внимание принимаются отдельные произведения Е. Гуцала, Гр. Тютюнника, А. Димарова, Р. Андряшика, Б. Харчука, других писателей второй половины ХХ века.
Ключевые слова: автобиографичность, эстетическая категория, повесть, проза, стиль, поэтика.

Khoroshkov M. M. Autobiography as an aesthetic category of prose of the second half of XX century (by I. Chendey's stories). The article deals with some problem aspect of research the autobiography as a particular aesthetic category, which determined specific of poetics and style of prose of the second half of XX century. The author of article focuses on understanding of autobiographical basis of I. Chendey's stories. Also we pay attention upon prose of E. Gutsalo, Gr. Tytynnik, A. Dimarov, R. Andriyashick, B. Kharshuk, and other writers of second half of XX century.

Key words: *autobiography, aesthetic category, story, prose, style, poetics.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Вітчизняне письменство другої половини XX століття характеризується неоднорідністю художньо-стильових пошуків літераторів, які традиційно означувалися в літературознавстві советського періоду як соціалістичний реалізм. Ідеологічна упередженість, ясна річ, не сприяла адекватному осмисленню мистецьких явищ і фактів, а також присутню уніфікувало їх. За таких умов, у науковій рефлексії літератури витворився образ монолітного з точки зору стилю мистецтва слова. У статті робиться спроба окреслення автобіографічності як однієї з ознак прози другої половини минулого віку. В основу аналізу покладено тексти повістей автобіографічного циклу закарпатського письменника І. Чендея “Луна блакитного овиду”, “Іванові журавлі”, “Казка білого інею”, “Кринична вода (Сестри)”. До уваги також взято окремі твори Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, інших митців другої половини XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти автобіографічності як естетичної категорії в прозі другої половини XX століття осмислюються в розвідках Тетяни Бабенко (“Особливості авторської присутності в тестах сучасної художньо-біографічної прози” [1]), Наталії Бонецької (“Образ автора” як естетична категорія” [2]), А. Гуляка, Ф. Кейди (“...Тільки пам’ять залишається... пам’ять... як вишневий цвіт” (Життя і творчість Григора Тютюнника) [3]), В. Дончика (“Грані сучасної прози: Літературно-критичний нарис” [4]), М. Жулинського (“Історія його краю – в його творах” [5]), В. Марка (“Окрилені ідеалом: Образ позитивного героя в радянській прозі 70–80-х років” [6]), “Основа творчих шукань: Художня концепція людини в сучасній радянській літературі” [7]), “Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (На матеріалі сучасної української прози)” [8]), Г. Сивоконя (“Іван Чендей в історії української літератури XX ст. До 80-річчя від дня народження письменника” [9]). Вказуючи на автобіог-

рафічність як тематичну та стильову доміанту творів А. Дімарова, Є. Гуцала, Р. Андріяшика, Гр. Тютюнника, О. Довженка, І. Чендея, інших авторів означеного періоду, дослідники пов’язують її з прагненням письменників осмислити духовні витoki народу, його морально-етичні орієнтири, розкрити сутність духовного зв’язку між поколіннями та його втрату. Водночас, як показує аналіз наукової літератури з проблеми, автобіографічність пов’язують із посиленням ліричного струменя прозописьма. Звідси поява нових жанрових форм – лірична повість, ліричне оповідання, лірична новела.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Метою даної статті є окреслення нових аспектів і проблем у вивченні творів І. Чендея повістєвого жанру крізь призму автобіографічної доміанти. Автобіографічність як своєрідний естетичний критерій визначає жанрові ознаки повістей, тематичні виміри, ідейне спрямування, образні структури та способи їх моделювання. Як свідчить спостереження, в літературознавстві давно назріла необхідність комплексного дослідження художніх текстів І. Чендея в контексті української літератури другої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тематична площина повістей автобіографічного циклу І. Чендея (“Луна блакитного овиду”, “Іванові журавлі”, “Казка білого інею”, “Кринична вода (Сестри)”) окреслена низкою “вічних”, позачасових проблем, актуальних для письменства будь-якого періоду. Це насамперед морально-етичний аспект буття людини, неосяжність її духовного космосу, внутрішній зв’язок особистості з духовним материком власного народу, руйнування патріархального устрою (в світоглядному плані, а не з точки зору родинно-суспільної організації). Порушені у текстах автобіографічного циклу проблеми зумовлюють і граничну суб’єктивність авторської оцінки буття, подану крізь призму моральних і естетичних цінностей, споконвічних народних звичаїв та традицій.

Стильовою домінантою повістей “Іванові журавлі”, “Луна блакитного овиду”, “Казка білого інею”, “Кринична вода...” виступає їх виразна автобіографічна основа. Тут відчувається ґрунтовна обізнаність прозаїка з життям своїх героїв, щире авторське співпереживання, “причетність” до зображуваних подій. У постатях персонажів легко вгадуються близькі до Чендея люди: тесть Іван з повісті “Іванові журавлі” (на що вказує насамперед присвята “На спомин тестя Івана”), мати, батько, брати й сестри, односельці – у повістях “Луна блакитного овиду”, “Казка білого інею” (нагадаємо присвяту – “Пам’яті матері Василюни – незрівнянної у душевній красі”), “Кринична вода...”.

Завважена “спорідненість” митця із зображуваними образами зумовлює цілісний взаємозв’язок між внутрішнім світом автора і його героїв, безпосереднє авторське переживання й емоційну оцінку відтворюваних подій. Посилення суб’єктивного начала в художньому творі (у даному випадку наявність чітко вираженої авторської позиції) спричинюється, на наш погляд, до помітної ліризації оповіді, що і спостерігається в названих вище повістях Чендея. Фактично маємо страву з таким специфічним жанровим різновидом як лірична повість, структура якої великою мірою визначається особливостями функціонування авторської точки зору (позиції) щодо предмета зображення. До її типологічних ознак також можна віднести гуманістичну пафосність (спрямованість на утвердження загальнолюдських цінностей), ліричне відтворення світу (властиво, ліризм як пафосно-стильова ознака), відкритість внутрішнього “я” письменника, безпосереднє переживання й схвильована емоційна оцінка відтворюваних у творі подій, постійне апелювання до почуттєво-емоційної сфери читачів й гостра потреба в їх співпереживанні зображуваному тощо. Тут варто зробити посутнє уточнення: названі ознаки ліричної повісті більшою чи меншою мірою характерні для всієї літератури другої половини ХХ століття, зокрема творам О. Гончара, М. Стельмаха, Вал. Шевчука, Є. Гуцала, Гр. Тютюнника, Р. Андріяшика, В. Земляка, В. Дрозда, інших письменників. Визначальними ознаками прози названих авторів були на думку В. Дончика, “...психологізм, виявлення глибинних і тонких сфер внутрішнього світу людини, прагнення правди – характерів і обставин, прагнення точного слова” [4:28–29]. Водночас до

завважених рис їх поетики слід додати і посутню активізацію ідейно-естетичних позицій самого автора; посилення ролі й значення письменницької особистості в художньому світі творів. Маємо всі підстави констатувати, що поглиблення суб’єктивного начала так чи інакше призвело до збагачення загального реалізоцентризму вітчизняного прозописма відчутним струменем ліричного, лірико-психологічного, емоційно-розповідного. У такому ключі, скажімо, сприймається поетика багатьох повістей і романів О. Гончара (“Микита Братусь”, “Щоб світився вогник”, “Тронка” та ін.), де з надзвичайною душевною проникливістю і “лірико-романтичною задушевністю” (М. Наєнко) змодельовані образи простих людей, не позбавлених проте почуття честі й гідності. Відомо, що лірична тональність стає стильовою домінантою прозописма й світовідчуття письменників шістдесятників. Прикметною у цьому плані вбачається творчість Є. Гуцала, Гр. Тютюнника, В. Дрозда з їх глибокою поетичністю художнього слова, болісним переживанням за долю сучасної людини, якій стає дедалі важче віднаходити себе, своє справжнє, природне “я” в навколишньому світі тотального тиску, обмежень волевиявлення, духовного спустошення тощо. Саме з виписаних у лірико-психологічному ракурсі постатей (сюди можна додати, приміром, колоритних героїв А. Дімарова (“І будуть люди”, “Біль і гнів” тощо), і рельєфні образи Б. Харчука (“Волинь”, “Кревняки”), і народні характери прози Є. Гуцала (кн. “Люди серед людей”, “Скупана в любистку”, повісті “Мертва зона”, “Родинне вогнище”), і подеколи трагічні образи В. Дрозда (“Самотній вовк” (перша назва “Вовкулака”), “Ірїй”, “Катастрофа”), і духовно багатих, неповторних героїв Гр. Тютюнника (зб. “Деревій”, “Батьківські пороги”, “Крайнебо”) виформовується узагальнений образ нездоланого часом й історичними катаклізмами народу. У мистецькому світі названих письменників відстежується переконаність у незнищенності духовного обличчя етносу, вічні національні цінності й мораль якого залишаються незмінними впродовж століть. Аксиоматично, що таку позицію утверджують й позначені добре відчутним ліризмом повісті І. Чендея.

Повість “Луна блакитного овиду” цілком правомірно вважається своєрідною художньою автобіографією Чендея (власне і писалася вона виключно з цією метою), де тісно

переплітається приватна історія життя письменника та історії рідного йому краю. Прозаїк, відштовхуючись від сімейно-побутових сцен (спогадів і вражень від контактів з рідними і близькими людьми), прагне охопити філософські й суспільні проблеми: сенс життя окремої особистості й існування всього етносу, його історичний досвід і майбутня доля, народна етика, мораль, звичаї і традиції, родовий зв'язок між поколіннями і його порушення і под. Завважений автобіографізм значною мірою позначився і на особливостях оповідної манери повісті, діалогічному й монологічному (зокрема, внутрішньому) мовленні. Так, специфікою нарації цього твору (як і повістей “Казка білого інею” та “Кринична вода...”) є безпосередня “причетність” прозаїка до відтворюваних подій та персонажів, що знаходить своє вираження передусім у почуттєвій сфері – граничній емоційності й відвертості оповіді, її інтимній тональності.

Автобіографічність як естетична домінанта позначилась на особливостях творення образної системи повістей, насамперед центрального образу – образу матері. Невипадково постать матері – уособлення безмежної любові й доброти, сердечності й краси, працелюбності та старанності – посідає особливе місце у художньому світі Чендеєвих творів. Образи матерів стають сюжетною віссю повістей “Казка білого інею”, “Кринична вода...”, через їх свідомість з позиції життєвої мудрості відбувається аналіз найважливіших категорій людського існування на землі: любові, добра, справедливості щирості й чесності у ставленні до інших, краси і гармонії людських стосунків тощо. Так, відверта й емоційно насичена бесіда двох сестер (“Кринична вода...”) стає своєрідним ключем до розуміння психології простого верховинського селянина, багатство душі якого розкривається у його ставленні до праці, односельців, рідної землі. Якнайповніше, на нашу думку, характеризують натуру горянина слова автора, звернені до своєї матері: “Вроджена душевна широта і щедра глибина маминої доброти, життям довгим і нелегким надбана мудрість привчили маму поступатися, лихе швидко забувати, а скоріше у пам'яті тримати благородне і душу прикрашаюче” [10:420]. Саме така людина, на переконання І. Чендея, спроможна виконувати своє призначення на землі: творити добро, красу, допомагати іншим, продовжувати свій рід заради вічності. Цілком очевидним є факт, що гуманізм, пра-

вда, справедливість, краса, добро, чесна праця виступають у письменника найвищими етичними й естетичними цінностями. Подібна ідейно-естетична позиція, безсумнівно, споріднює творчість багатьох українських митців другої половини минулого віку: М. Стельмаха, О. Гончара, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, А. Дімарова, Р. Федоріва, В. Земляка та інших.

Сюжетно-композиційну структуру повісті “Казка білого інею” (присвячена матері письменника Василю) утворює низка хвилюючих спогадів-переживань жінкою перипетій прожитого життя. Ці спогади значно розширюють художній час і простір твору аж до охоплення всієї життєвої долі героїні. У зв'язку з цим завважимо, що сюжет твору вибудовується із зображення подвійної подорожі: в просторі (мандрівка Василю до церкви в далекому селі) та часі (спогади жінки). Відповідно до цього формується й специфічний хронотоп повісті. Просторова подорож цілком вкладається в межі фабульного часу (декілька годин); друга – часова – охоплює найважливіші моменти майже всього життя героїні.

У повісті “Кринична вода (Сестри)” головна увага цілком закономірно зосереджена на образі матері. Пафос твору – уславлення людини праці, краси її думок і серця. В образі матері письменник бачить ідеал порядності й душевної щедрості, доброти й працелюбності. Цей образ стає своєрідною віссю. Що зорганізовує сюжетно-композиційну побудову твору, визначає його пафос, репрезентує етичні та естетичні ідеали письменника.

Висновки статті. Як свідчить уважне прочитання творів, естетичні позиції І. Чендея багато в чому споріднені з художніми переконаннями О. Довженка (“Зачарована Десна”), Є. Гуцала (“Лозинка”, “Спомин про синю весну”, “Березовий сік”), Гр. Тютюнника (“Крайнебо”, “Гвинт”, “Холодна м'ята”, “Комета”, “На перекаті”) тощо. Об'єднує митців передусім прагнення показати тісний внутрішній зв'язок духовного світу людини з природою (або втрату цього почуття), осмислити місце сучасної людини в сповненому суперечностей навколишньому світі.

Головною ознакою повістей І. Чендея “Луна блакитного овиду”, “Іванові журавлі”, “Казка білого інею”, “Кринична вода (Сестри)” виступає автобіографічність як естетичний критерій. Останній визначає ліричну тональність текстів, суб'єктивність викладу, його емоційно-інтимне забарвлення, спе-

ци портретування), морально-етичну закоріненість проблематики.

Література

1. Бабенко Т. Особливості авторської присутності в тестах сучасної художньо-біографічної прози / Т. Бабенко // Слово і час. — 2005. — № 10. — С. 39—45.
2. Бонецкая Н. К. “Образ автора” как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая // Контекст — 1985. — М. : Худлит., 1986. — 489 с. — (Литературно-теоретические исследования)
3. Гуляк А. “...Тільки пам’ять залишається... пам’ять... як вишневий цвіт” (Життя і творчість Григора Тютюнника) / А. Гуляк, Ф. Кейда // Визвольний шлях : Суспільно-політичний, науковий та літературний місячник. — 2004. — Кн. 7. — С. 52—70.
4. Дончик В. Грані сучасної прози : Літературно-критичний нарис / В. Дончик — К. : Рад. письменник, 1987. — 324 с.
5. Жулинський М. Історія його краю — в його творах / М. Жулинський // Чендей І. М. Вибрані твори : в 2 т. Т. 1. : Оповідання. Птахи полишають гнізда... : [роман] / [передм. М. Жулинського]. — К. : Дніпро, 1982. — С. 5 — 18.
6. Марко В. П. Окрилені ідеалом : Образ позитивного героя в радянській прозі 70—80-х років / В. П. Марко. — Київ : Т-во Знання УРСР, 1985. — 48 с.
7. Марко В. Основа творчих шукань : Художня концепція людини в сучасній радянській літературі / В. Марко. — К. : Вища школа, 1987. — 165 с.
8. Марко В. П. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (На матеріалі сучасної української прози) : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол.наук : 10.01.02; 10.01.08 / В. П. Марко. — К., 1992. — 44 с.
9. Сивокінь Г. Іван Чендей в історії української літератури ХХ ст. До 80-річчя від дня народження письменника / Г. Сивокінь // Дивослово. — 2002. — № 5. — С. 57—58.
10. Чендей І. Кринична вода : Повість, оповідання / І. Чендей. — Ужгород : Карпати, 1980. — 288 с.

УДК 821.111(73)-31

О. В. Бессараб, І. В. Постолова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Специфіка розвитку американської літератури другої половини ХХ століття (1940–1990)

Бессараб О. В., Постолова І. В. Специфіка розвитку американської літератури кінця ХХ століття. В даній статті було досліджено специфіку літературного процесу американської літератури другої половини ХХ століття. В результаті чого було визначено цілий ряд особливостей, що значною мірою вплинули на розвиток даної літератури: впровадження нових філософських концепцій, «стик» культурних і інтелектуальних цінностей, багатокольоровість, криза образу автора, стрімкий розвиток постмодерністської літератури. Встановлено, що паралельно із суто американською розвивалася й американо-єврейська література.

Ключові слова: *американо-єврейська література, криза образу автора, постмодернізм, «стик» культур, пост структуралізм.*

Бессараб А. В., Постолова И. В. Специфика развития американской литературы конца ХХ века. В данной статье была исследована специфика литературного процесса американской литературы второй половины ХХ века. В результате чего был определен целый ряд особенностей, которые в значительной мере повлияли на развитие данной литературы: внедрение новых философских концепций, «стык» культурных и интеллектуальных ценностей, многоцветность, кризис образа автора, стремительное развитие постмодернистской литературы. Мы определили, что параллельно с сугубо американской развивалась американо-еврейская литература.

Ключевые слова: *американо-еврейская литература, кризис образа автора, постмодернизм, «стык» культур, постструктурализм.*

Bessarab A. V., Postolova I. V. Specificity of development of the American literature of the end of the XX-th century. In given article specificity of literary process of the American literature of second half of XX-th century has been investigated. Therefore variety of features which have appreciably affected development of the given literature has been defined: introduction of new philosophical concepts, «joint» of cultural and intellectual values, polychromy, crisis of an image of the author, prompt development of the postmodernist literature. We have defined that in parallel with originally American the American-Jewish literature developed.

Key words: *the American-Jewish literature, crisis of an image of the author, postmodernism, «joint» of cultures, poststructuralism.*

Історія літератури США після завершення Другої світової війни охоплює кілька десятиліть. У цей значний період створено чимало творів із різноманітним художнім змістом. У післявоєнні роки з'явилися нові явища й тенденції в американській літературі зокрема, угруповання поетів-бітників і школа прозаїків «чорного гумору». «У творчості ряду письменників продовжувала жити традиція натуралізму, зниженого, позбавленого глибокого філософського обґрунтування, варіант якого нещадно експлуатувався антихудожньою «масовою» белетристикою. Чільним, найбільш плідним началом в американській прозі після Другої світової війни був реалізм – правдиве, глибоко аналітичне відображення дійсності в її сутнісних про-явах і внутрішніх закономірностях» [5].

Дослідженням даного питання в літературознавстві займалося багато провідних закордонних і вітчизняних вчених: Авернцев С. С., Андреев Л. Г., Давидова Т. Т., Засурський Я. М., Кіреєва Н., Лотман Ю. М., Пронін В. О., Толкачев С. П., Черняк М. О., Староверова Є. В. Проте ці дослідники акцентували свою увагу на загальній характеристиці американського літературного процесу ХХ століття, і зовсім не розкрили вклад американських євреїв у американську літературу.

Мета даної статті – аналіз розвитку американської літератури другої половини ХХ століття (1940–1990рр.). Завдання, які ми ставимо перед собою:

– розглянути особливості розвитку американської літератури другої половини ХХ століття;

– визначити роль і місце американсько-єврейської літератури в американському літературному процесі 1940–1990-х років.

Письменники-реалісти, які тяжіли до соціальної критики й прагнули досягнути актуальні проблеми сучасності, разом з тим зазнали впливу з боку різних напрямків філософії, модних естетичних течій та ідеологічних тенденцій. Історія післявоєнного роману в США – це насамперед історія боротьби реалізму з різного роду нереаліс-

тичними течіями, історія еволюції й збагачення реалістичного творчого методу. «Розвиток реалістичної літератури ускладнювався винятково сильним впливом конформізму, впливом фрейдизму, модерністськими тенденціями. Різкі перепади в економічному житті країни, гострі класові конфлікти, періодичні виникнення внутрішньополітичних криз, специфіка післявоєнних міжнародних відносин – усе це не могло не справити відбиток на духовний внесок американської творчої інтелігенції до скарбниці світової культури, не позначитися на звучанні художніх творів» [4].

Паралельно у повоєнні роки тривав розвиток літератури американських євреїв. З кінця 1960-х рр. в американсько-єврейській літературі зростає інтерес до єврейських коренів, оскільки нове покоління американських євреїв уже не відштовхувалося від єврейства, щоб довести свій американський патріотизм. Сприяла «відкриттю свого минулого» й поява перекладів багатьох творів створених на івриті, англійською мовою, у першу чергу, переклади й монографії про єврейських письменників М. Семюела, твори І. Башевіса-Зінгера, чимало з яких були надруковані окремими виданнями спочатку англійською мовою (в авторизованому перекладі з ідиш), а також видані М. Левіним «Класичні хасидські історії» (1966) [7; 3].

В галузі критики й літературознавства післявоєнного періоду чільне місце займали А. Кейзін, Дж. Стейнер, І. Хау, Ф. Рав, Л. Триллінг і Л. Фідлер. Їх еднала увага до широкого культурного й соціального контексту літературних творів і заперечення формального методу, одна з яскравих представниць якого – Сюзан Сонтаг. Х. Блум швидко завоював популярність як дослідник англійської літератури та міфопоетики. Широким діапазоном відрізнялися роботи С. Ліпцина, особливу увагу він приділяв вивченню творчості євреїв у літературі США («Євреї в американській літературі», 1966). Велику роль в американському літературному житті відіграли такі періодичні видання, як «Партизан ревью», що випускалося Ф. Равом, «Нове американське ревью», яким керував Т. Солота-

роф, а також «Коментарі» Н. Подгореца, орган «нових правих» інтелектуалів, що розчарувалися в лівому русі [7].

На відміну від попереднього періоду, коли образ євреїв зазвичай поставав у вигляді екзистенціального героя-аутсайдера, що вступав у сутичку з американським суспільством, а єврейський елемент був лише етнічно-гумористичним тлом, тепер життя американського єврейства вже розглядалося зередини, причому виявлялися навіть інтереси окремих груп. Невипадково деякі письменники зверталися до ідеологічних пошуків минулого. Так, М. Лібен опублікував повість і дев'ять оповідань у книзі під загальною назвою «Голод по справедливості» (1967), ця книга присвячена запеклій боротьбі між ліво-радикальними угрупованнями довоєнного періоду. С. Епстайн та Р. Котловиц прагнуть відтворити світ євреїв Східної Європи в романі «Десять щей» (1972) [7; 3].

Одна з особливостей американо-єврейської літератури цього періоду – увага до можливостей, які відкриваються перед євреями в США. Якщо колись асиміляція здавалась неминучою, то тепер американські євреї переконалися, що можна зберегти національну ідентичність і водночас бути «справжніми американцями», досягти успіхів на урядовій службі, у галузі культури або бізнесу. Різні життєві шляхи двох братів – у центрі романів «Життя навпаки» (1986) Ф. Рота й «Вкрадений єврей» (1981) Дж. Нугеборна. Наслідування традиційним ідеалам єврейської релігії й моральності зіставляється в обох романах із прагненням до матеріального успіху, в обох випадках «алія» виступає як реальна можливість для американського єврея, що втратив стрижень у житті. При певних відмінностях поміж цими книгами їх поєднує не тільки тема вибору шляхів двома братами, але й та обставина, що один з них (в обох романах він має ім'я Натан) пише прозу, складову частину роману [7].

Єврейська тема відіграє значну роль у спадщині С. Беллоу, а також у романі Дж. Хеллера «Бог знає» (1984). У Б. Маламуда страждання, які випали на долю єврейства, стає ключем до розуміння страждань інших людей. Автор багато пише про стосунки євреїв з іншими етнічними групами в США, особливо з афроамериканцями (роман «Квартиро-наймачі», 1971), відзначаючи вороже ставлення афроамериканців до євреїв, що ще не повною мірою виявилось в той період [3; 7].

Американською літературою з кінця 1940-х до 1990-х здійснено важливе відкриття: криза – це одне з життєвих явищ, її слід визнати як факт і пережити, перш ніж удасться її подолати.

1940-й рік, коли вийшов роман Е. Хемінгуея «По кому подзвін», підбиває підсумки певного етапу історії американського суспільства. Новий роман Е. Хемінгуея з великою точністю відбиває атмосферу тогочасної дійсності 40-х років, що знайшло відгук в емоціях читачів. Після війни життя втратило свої звичні обриси, тому герої великого письменника вмирають уже не в боротьбі з фашизмом, а тому, що втомилися жити й боротися без ясно усвідомленої мети (наприклад, Т. Хадсон в романі «Острів в океані»). Творчість Е. Хемінгуея стала визначальним для нового покоління письменників – К. Маккалерс, Ю. Уетлі, Т. Капоті, Р. Морріса. «Суб'єктивність і неясність у визначенні моральної позиції – головна особливість естетичних ідеалів цієї школи. Вкрай рідко створювалися тепер широкі епічні полотна: художня самосвідомість дробилася під впливом багатьох субкультур, які *«перетягували серйозну літературу убік масової»*. Проте, моральні шукання, паломництво до правди, до свого внутрішнього «я» завжди перебували у фокусі творчості письменників післявоєнного періоду – Дж. Апдайк, Н. Мейлера, С. Беллоу, Дж. Д. Селінджера, У. Стайрона» [2; 9].

Батьківщиною постмодерністської літератури дослідники визнають США – саме звідси постмодернізм поширився у Європі й всьому світі. Теорія постмодернізму починає складатися в США на хвилі інтересу до інтелектуально-філософських, постфрейдистських і літературознавчих концепцій французьких постструктуралістів. Американський «грунт» виявився найбільш сприятливим для прийняття нових віянь внаслідок низки причин. Тут відчувалася потреба в осмисленні тих тенденцій у розвитку мистецтва й літератури, які заявили про себе із середини 1950-х років (поява поп-арту, що зробив центонність (цитатність) провідним художнім принципом) і все більш набирали силу, що призвело в середині 1970-х до зміни культурної парадигми загалом: модернізм поступився місцем постмодернізму.

Вихідною точкою цього процесу стала стаття відомого літературознавця Л. Фідлера «Перетинайте кордони, засипайте рви», опублікована 1969 р. Сама назва демонструвала

пафос зближення й взаємодії мови модернізму з мовою «масової» літератури. Подібне зближення крайніх полюсів мало на меті подолати як елітарність модерністської літератури, так і примітивізм, шаблонність масової белетристики [6:12].

У 1970-1980-х роках вщухли політичні пристрасті у зв'язку з діяльністю руху «Влада чорним!», почав набирати силу ліричний голос письменників-жінок, які досліджували особисті стосунки у негритянському середовищі, у чорній спільноті.

Паралельно в цей період особливу увагу в літературі США привертала тема Катастрофи. Цей надзвичайний інтерес був зумовлений усвідомленням того, що покоління людей, які пережили Катастрофу, старіє й умирає, а також прагненням їхніх дітей відкрити правду про жахи геноциду, побоюванням знищення Ізраїлю, що поширилися в колах американського єврейства перед Шестиденною війною. Голосом покоління, яке пережило Катастрофу, став Є. Візель. Популярністю користувався роман Г. Вука «Вітри війни» (1972), за яким згодом був знятий багатосерійний телефільм. Бестселером стала книга Л. Юріса «Міла 18» (1960), присвячена борцям гетто Варшави (російський переклад «Бібліотека-Алія», 1989). Суперечливі відгуки викликав роман Л. Епстайна «Єврейський цар» (1979), в якому йшлося про співробітництво євреїв з нацистами. Життя єврейських партизанів висвітлює книга Керолайн Хаддад «Секрет матері» (1985) [7].

Ізраїль у цей період залишається однією з найважливіших тем американо-єврейської літератури, однак країна у творах останніх років втрачає романтичний ореол, що засвідчує, наприклад, «Ексопусе» («Вихід») Л. Юріса. Переклад романів ізраїльських письменників сприяв тому, що в американських євреїв зникло уявлення про Ізраїль як про країну, де живуть люди, духовно здорові й цілісні. Цей новий, позбавлений ідеалізації підхід до ізраїльської теми знайшов відбиток у таких книгах, як «Крик крові» (1988) Дж. Вейсмана, «Інше життя» (1988) Ф. Рота, «Зима в Єрусалимі» (1985) Бланш д'Апульже. Б. Тоум завершив трилогію про державотворення романом «Повернення в Сіон» (1987) [3; 7].

У 1980-х рр. у літературі виник інтерес до проблем іудаїзму й єврейської релігії. Героїня роману «Арфа Давіда» Х. Потока (1984), дочка лівого журналіста й жінки, що вихова-

на в традиціях хасидизму, захоплюється християнством, але потім повертається до ортодоксального іудаїзму. Подібна колізія визначає рух сюжету й у романі «Доброта» (1987) А. Ройф: інтелектуальна асимільована американська єврейка намагається змиритися з тим, що її дочка повертається в лоно релігії й відправляється в Єрусалим вчитися в жіночій єшиві. (Єшіва (івр. *הֵשֵׁבָה*, буквально «сидіння, засідання»; мн. *הֵשֵׁבוֹת* івр. *הֵשֵׁבוֹת*) укр. також *єшибот* – єврейський вищий релігійний навчальний заклад, де вивчається Усний Закон, головним чином Талмуд. У певні епохи єшіва виконувала також законодавчі й судові функції. В останні сторіччя головною діяльністю єшив є підготовка до звання рабина. Строк навчання в єшиві звичайно необмежений [13].) У романі Р. Грінфілда «Храм» (1983) герой, випускник Гарварда, знаходить зв'язок з майбутнім, лише відновивши зв'язок з минулим завдяки діду. Роман Х. Денкера «Заплатити сповна» (1991) присвячений різним релігійним аспектам. Свіжим гумором відзначений «Раббі з Луда» (1986) С. Елкіна. Згубність асиміляції й цінність духовної спадщини – основні мотиви сімейної саги «Маркова» (1986) Джун Флаум-Зінгер, що охоплює близько півстоліття, в сюжетну канву якої введені епізоди життя єврейського містечка, участь євреїв у російському революційному русі, еміграція в Америку, історія «американського успіху», ставлення американських євреїв до сіонізму та ін. [7].

Багато єврейських письменників у художніх творах переглядали традиційні уявлення свого народу про християнство. Головні персонажі романів Т. Моррісон «Пісня Соломона» (1977), Дж. Болдуїна «Прямо над головою» (1979), Е. Чайлдресс «Коротка прогулянка» (1979), П. Маршалл «Похвальна пісня вікну» (1983), як і книги Т. К. Бамбара, Г. Найлор і Е. А. Шоклі, де духовний пошук власної особистості, що нерідко веде від церкви. Незважаючи на домінування жіночої афроамериканської літератури, у 1970–1980-і роки багато письменників-чоловіків написали прекрасні твори. У числі цих авторів – романісти Д. Бредлі, Д. А. Уільямс, І. Рід, Д. С. Уайдмен, поети М. С. Харпер і Д. Райт, драматурги Ч. Гордон і Ч. Г. Фуллер [1; 2].

Великий вплив на американську літературу 1970-х років справила філософія екзистенціалізму. Проблема відчуження людини покладена в основу ідеології й естетики покоління так званих «бітників». В 1950-х роках

у Сан-Франциско утворилася група молодих інтелігентів, які називали себе «розбитим поколінням» – бітниками. Бітники напрочуд емоційно сприйняли такі явища, як післявоєнна депресія, «холодна війна», загроза атомної катастрофи. Вони фіксували стан відчуженості особистості від сучасного суспільства, що виливалося у формах протесту. Представники цього молодіжного руху стверджували, що їхні сучасники-американці живуть на руїнах цивілізації. Бунт проти істеблішменту став для них своєрідною формою міжособистісного спілкування, що споріднювало їх ідеологію з екзистенціалізмом А. Камю й Ж. П. Сартра.

Знаковою постаттю серед письменників-бітників став Д. Керуак (1922–1969). Його творче кредо знайшло втілення безпосередньо в художніх текстах. Маніфестом письменників-бітників став його роман «Городок і місто» (1950). Останній роман «Саторі в Парижі» був написаний в 1966 році.

Д. Керуак орієнтувався на суб'єктивну епопею М. Пруста «У пошуках втраченого часу». Як і М. Пруст, Д. Керуак об'єднав свої романи «На дорозі», «Підземні», «Бурлаки Дхарми», «Доктор Сакс», «Меггі Кесседі», «Тристесса», «Розчаровані ангели», «Бачення Коді» й інші книги, в тому числі «Біг Сур», у прозовий цикл під загальною назвою «Легенда Дюлуоза». Винайдений письменником «спонтанний» метод, що дозволяє відтворювати плин думок, сприяє, на думку автора, досягненню максимальної психологічної правдивості, скороченню дистанції між життям і мистецтвом. «Спонтанний» метод зближує індивідуальні стилі Д. Керуака із М. Прустом [2].

У більшості добутків Керуака герой з'являється у вигляді бурлаки, що втікає від суспільства, що порушує закони цього соціуму. Подорож бітників Керуака – це своєрідний «лицарський пошук» по-американські, «паломництво до Святого Граалю», по суті – подорож до глибин власного «я». Для Керуака самотність – головне почуття, що веде людину від реального світу. Саме із глибин своєї самотності й слід оцінювати навколишній світ. У романах Керуака майже нічого не відбувається, хоча герої перебувають у постійному русі.

В 1979 р. вийшов посмертний збірник нарисів Уайлдера «Американські характеристики й інші есе». У них письменник прагне знайти джерела роз'єднаності й індивідуалі-

му як національних якостей американців. Книга не позбавлена й претензій на постановку й вирішення глибинних філософських проблем, головні з яких упираються в аналітичне вивчення екзистенціального світосприймання співвітчизників письменника.

Уайлдер створює в романі збірний тип особистості ХХ ст., який втілюється у образі доктора Гілліза. Із цим героєм зв'язаний зміст заголовка роману. Теорія, проголошувана Гіллізом, розділяє історію людства на дві частини: «до» і «після». «До» – це сім днів утвору землі й людства, передісторія становлення. Авторіві вдається додати оповіданню цікавість, оскільки в основі сюжету – детективна історія: убивство, арешт, утеча.

Форма роману примітна тим, що в ході оповідання письменник розширює тимчасові й просторові рамки, охоплюючи події декількох десятиліть і включаючи в дію різні країни світу – від США до Чилі.

Як дійсний американець самотній головний герой останнього роману Уайлдера «Теофіл Норт». При створенні образу Норта письменник використовував ряд автобіографічних обставин. Роман помітний тим, що в ньому відтворений тип так званого «інтелектуального пікаро». При цьому автор все-таки піддається спокусі ідеалізації героя, підкреслюючи його винятковість, на якій засновані його воля й прагнення, як і в героїв Керуака, постійно перебувати в русі. Норт одночасно виступає в ролі утішника, визволителя, цілителя духовних недуг, вихователя, наставника, друга.

Найбільш прикметний твір в американській літературі початку 1980-х рр. – роман Уолтера Ебіша «Наскільки це по-німецькому» (1981), який за багатьма ознаками можна кваліфікувати як постмодерністський [12:152].

Досить показовою була еволюція іншої важливої постмодерністської лінії — «абсурдизму» або «мегапрози», яка відіграла значну роль у літературі США початку 1960-х р. Пов'язана з політичними й історичними процесами, ця тенденція 1970-х років, відповідно до духу нового часу («Я-Десятиліття»), стала всекамерною. Автори вже воліли оперувати «моделями» суспільства, такими, як сім'я, компанія друзів, любовний трикутник або навіть одна пара, одна особистість, один епізод з життя людини (Р. Кувер та ін.). У своєму розвитку «мегапроза» трансформувалася в «мінімалізм». Однак зменшені «моделі» суспільства так само очевидно виявляли дез-

інтеграцію, безглуздість і дріб'язкову рутинність людського існування, як виявляли абсурд історії твори «мегапрозаїків» [10].

Ця постмодерністська лінія в останній чверті ХХ сторіччя зіткнулася з так званним «дріб'язковим реалізмом» – творами Р. Карвера (збірники «Так про що ми міркуємо, міркуючи про любов», 1974; «Собор», 1983), романами Д. Філіпс («Механічні сни», 1984) й інших авторів. Крім того, два варіанти цієї лінії постмодернізму – і пізній, «мінімалістський», і ранній, «мегалітературний» – асимілюються з «плюралістичним реалізмом» кінця 1980–1990-х років [1; 2; 10].

В останні десятиліття сторіччя, з відходом із життя (або із творчості) більшості письменників-реалістів старшого тепер покоління, зі зверненням до постмодерністського експерименту ряду реалістів середнього покоління (Дж. Апдайк, Дж. К. Оутс і інші), під впливом суспільних подій 1960-1970-х років – з одного боку, і потужної внутрішньолітературної «атаки» постмодернізму – з іншого, реалізм США «розколовся» на безліч течій. Дослідники виділяють «критичний» реалізм, що перебуває під помітним впливом «мегапрози»; «брудний» (або «дріб'язковий») реалізм, що виник під впливом «мінімалізму»; а також «фото-», або «гіперреалізм»; «іронічний» реалізм; «експериментальний»; «фантастичний»; «магічний» реалізм, що сформувався під впливом латиноамериканської літератури, традицій корінного населення США й афроамериканців.

Очевидна відносність методологічного розмежування поміж «плюралістичним реалізмом» і постмодернізмом; кордони тут настільки розмиті, що деякі дослідники вважають за доцільне не окреслювати їх зовсім і оперують термінами «пост-постмодернізм» або «постіндустріальна література».

Найбільш прикметною рисою постіндустріальної літератури виявляється розвиток важливої традиції американської словесності ХІХ–ХХ століть – традиції Купера – Твена – Фіцджеральда – Хемінгуея – Селінджера, які зображували відхід (або навіть втечу) героя від неприйнятних для нього соціальних умов або обставин його долі й пошук ним особистої волі, яка сприймалася як щастя. Літературні персонажі кінця ХХ сторіччя також перебувають у стані своєїрідної «втечі», і це «втеча» або «відхід» від усіх форм відповідальності в житті. Щастя такий стан не приносить,

але герої до нього й не прагнуть, заперечуючи його можливість взагалі [9; 10].

Персонажі-протагоністи, колом читання яких є Е. Бітті, Р. Карвера, Дж. Дідіона, Дж. Е. Філіпса та інших сучасних авторів, передусім вбачають в них вираження будь-яких почуттів або спогадів про почуття, навіть бажання що-небудь відчувати – зжиті або зживаються як занадто травматичні. Критики вважають, що це ціна, яку заплатило мистецтво за жахливий досвід вражаючого геноциду, Хіросіми й усієї тієї напруги, у якій людство живе з початку атомно-нейтронної ери. Почуття й сама воля до життя були настільки загострені й перевантажені, що не витримали й вилилися в нечутливість і безвільність. Апатія, нездатність до опору, навіть коли людині стає страшно за власне життя, була визначена американськими соціологами, як головна властивість суспільної психології кінця ХХ сторіччя, повною мірою відбилися в літературі постіндустріальної епохи.

Разом з тим у цей час простежується розмивання всіляких культурних і внутрішньолітературних меж, до кінця 1980-х остаточно стерлися й кордони поміж художньою прозою й публіцистикою, що призвело до розквіту літератури факту в 1960-х й подальшого її розвитку в наступному десятилітті («Пісня ката» (1979) Н. Мейлера). Дане явище, позначене як «новий реалізм», хоча й базувалося на давній традиції, дійсно виявилось новим. Воно знаменувало собою певний поворот – від витонченої літературної гри постмодернізму, від абсолютної апатії й відчуженості «постіндустріальної» прози до життя, факту. Незважаючи на безперечну спадковість, відмінність «нового реалізму» від літератури факту 1960-х очевидна. Вона полягає, поперше, у значно більшій свободі творчої уяви творців і, по-друге, у переміщенні в центр авторської уваги вже не соціально-політичних подій, а обставин повсякденного життя, за якими приховані типові колізії, характери, людські долі [1; 2; 10].

Подібні твори можуть описувати, наприклад, ділові будні великого міста й приватне життя одного з мешканців («Розмаїття амбіцій» (1987) Т. Вульфа; «Яскраві вогні, велике місто» (1989) Дж. Макінерні), даючи, за словами Т. Вульфа, «соковитий зріз дійсності». Знаковою є доля успішного молодого бізнесмена з Уолл-Стріт, «володаря Всесвіту» Шермана Маккоя («Багаття амбіцій»), принесеного в жертву «політкоректності» й суспільній ду-

мці. Принижений і начебто розчавлений, герої, утім, не схилиється, а веде завзяту боротьбу за свою людську гідність і свою сім'ю.

У творах знаходять відображення факти біографії автора або знайомих. Так, зокрема, у романі У. Стайрона «Зрима тьма: Спогад про божевілля» (1992), розповідається про пережиту й переможену самим письменником клінічну депресію, а в романі Ф. Рота «Спадок: Невигадана історія» (1990), йдеться про мужню боротьбу зі смертельною хворобою (пухлиною головного мозку) старого батька автора. У «новому реалізмі» утверджується думка, що інертність і безвольність можна здолати, а людина залишається людиною в будь-яку епоху.

«Новий реалізм» виявляється найбільш плідною тенденцією «білої» американської словесності 1990 – початку 2000-х років і дедалі завойовує більше прихильників серед письменників різних поколінь. Загалом сучасна література США є різноманітною, різноголосою, відкритою власним традиціям і традиціям світової культури, вона постійно оновлюється і постає воістину великою літературою [9].

Криза літератури й літературоцентричних орієнтацій у суспільстві супроводжувалися в 1990-х роках кризою образу автора. Системне дослідження феномена масової літератури вимагає звертання до категорії автора. Поняття «автор» у масовій літературі змінює свою «онтологічну» природу, багато в чому це пов'язане з виникненням в «перехідні епохи» багатоукладності в літературі й розширенням кола читачів. Ю. М. Лотман справедливо визначав специфіку читацького замовлення в подібні «перехідні епохи»: «Читач прагнув би, щоб його автор був генієм, але при цьому він же хотів би, щоб твори цього автора були зрозумілими» [8:213].

Масовий читач вимагає «своєї» літератури; його установки й стратегії можуть відповідати закономірностям розвитку того або іншого літературного процесу, а можуть йому суперечити. «Спрощення» літературних очікувань читача, відзначене Ю. М. Лотманом, можливо, зв'язане й з характерним для культури кінця ХХ століття «стиком», скороченням культурних мас із метою пристосувати їх до малого масштабу людського життя. До слів Ю. Тиньянова про те, що коли «літературі важко, починати говорити про читача» [11], можна додати, що починають говорити й про «нового письменника».

Однієї з особливостей масової літератури є нівелювання авторської точки зору, а нерідко й анонімність творів. «У соціального більше немає імені. Уперед виступає анонімність», – так Ж. Бодрийар описував процеси, що відбувалися в культурі ХХ століття [2].

Наприкінці ХХ століття активізується процес дослідження єврейської літератури. В 1980–1990-х рр. виходить цілий ряд книг літературно-критичного й мистецтвознавчого гатунку, присвячених творчості євреїв не тільки в США, але й в інших країнах світу. А. Бергер досліджує тему Катастрофи у творчості єврейських письменників США («Криза Завіту», 1985). Подібній тематиці присвячена книга Р. Брема «Міркування про інтерпретацію Катастрофи в мистецтві й літературі» (1990). Я. Блум і В. Річ випускають монографію «Образ єврея в радянській літературі. Постсталінський період» (1985), Ф. Боулмен вивчає внесок вихідців з Німеччини в музичну культуру Ізраїлю («Країна, де течуть два потоки», 1989). Огляд понад 800 фільмів з єврейськими персонажами й тематикою подає Патриція Ернс у книзі «Єврей в американському кіно» (1985). Ч. Лібман і С. Коен зіставляють концепції іудаїзму, що склалися у ізраїльтян і у американських євреїв («Два світи – ізраїльський і американський досвід», 1990). С. Ліпцин у книзі «Біблійні теми у всевітній літературі» (1984) підкреслює провідну роль біблійних мотивів для розвитку творчої уяви письменників. Е. Вернер написав велику монографію, присвячену зв'язкам між літургією й музикою в синагозі й церкві (1985). Творчість єврейських художників розглядається в книзі Х. Розенберга «Мистецтво й інші серйозні матерії» (1985) [3; 7; 10].

Отже, проаналізувавши розвиток американської літератури другої половини ХХ століття, ми дійшли висновків, література повоєнних років перетерпіла ряд значних змін та трансформацій, що були пов'язані з цілим рядом факторів: впровадження нових філософських концепцій, «стик» культурних і інтелектуальних цінностей, багатокольоровість, криза образу автора, стрімкий розвиток постмодерністської літератури, що виникла та розвивалася на основі французького постструктуралізму та підвищеного інтересу до різноманітних інтелектуально-філософських концепцій того часу. Цей період позначений цілою низкою літературно-критичних і мистецтвознавчих праць, присвячених творчості американських євреїв у США та в інших країнах світу.

Паралельно із суто американською розвивалася американо-єврейська література, в якій знайшли відбиток теми історичного минулого й сучасного суспільного процесу. У 1970–1990-х роках увагу американо-єврейських письменників привернули проблеми іудаїзму та єврейської релігії.

Ми довели, що в сучасній літературі існують тверді жанрово-тематичні канони, що

являють собою формально-змістові шаблони прозаїчних творів, які побудовані на сюжетній схемі й мають спільну тематику. Ми виділили основні властивості масової літератури в сучасному літературному процесі. Свідченням росту інтересу до популярних жанрів масової літератури є поява великої кількості навчальної і методологічної літератури, що присвячена даній тематиці.

Література

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпоху / Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Распоров, П. А. Гринцер ; [под ред. С. С. Аверинцева]. — М., 1994. — С. 18.
2. Американская литература: элитарная и массовая [Электронный ресурс]. — Режим доступа до статті: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/index.html?part-003.htm#i364>
3. Андреев Л. Г. Зарубежная литература второго тысячелетия 1000—2000 / [Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков] / под ред. Л. Г. Андреева. — М. : Высшая школа, 2001. — 335 с.
4. Засурская Я. Н. Американская литература XX века / Я. Н. Засурская. — М. : Изд-во МГУ, 1984. — 503 с.
5. Капоте Т. Голоса травы: Повесть / Т. Капоте. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 149 с.
6. Киреева Н. Постмодернизм в заруб. лит-ре / Н. Киреева. — М. : Флинта : Наука, 2004. — 216 с.
7. Ландау Я. Литература Соединенных Штатов Америки [Электронный ресурс]. — Режим доступа до статті: <http://www.eleven.co.il/article/13882>.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М., 1992. — 448 с.
9. Пронин В. А., Толкачев С. П. Современный литературный процесс за рубежом [Электронный ресурс]. — Режим доступа к статье: <http://www.hi-edu.ru/x-books/xbook026/01/topics.htm>.
10. Староверова Е. В. Американская литература [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.licey.net/lit/american](http://www licey.net/lit/american).
11. Теория литературы : учеб. пособие / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. — М. : Логос, 2003. — Из содерж. : Гл. VI. Художественное время и художественное пространство в литературном произведении. — С. 166—171 [Электронный ресурс]. — <http://www.hi-edu.ru/x-books/xbook048/01/index.html?part-007.htm>.
12. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005, — С. 152—178.
13. Єшива [Электронный ресурс]. — Режим доступа до статті: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Єшив>.

УДК 821.111-313.2

Ю. А. Жаданов

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Гендерные аспекты творчества М. Этвуд

Жаданов Ю. А. Гендерні аспекти творчості М. Етвуд. У статті розглядаються особливості життя і творчості сучасної канадської англомовної письменниці Маргарет Етвуд. Особлива увага приділяється роману «Розповідь Служниці» — одному з найкращих творів феміністської утопії — в його взаємовідносинах з попередньою утопічною традицією.

Ключові слова: феміністська утопія, роман-антиутопія, проблематика, позитивна утопія, негативна утопія, дистопія.

Жаданов Ю. А. Гендерные аспекты творчества М. Этвуд. В статье рассматриваются особенности жизни и творчества современной канадской англоязычной писательницы Маргарет Этвуд. Особое внимание уделяется роману «Рассказ Служанки» – одному из лучших произведений феминистской утопии – в его взаимосвязях с предшествующей утопической традицией.

Ключевые слова: *феминистская утопия, роман-антиутопия, проблематика, позитивная утопия, негативная утопия, дистопия.*

Zhadanov Ju. A. Gender aspects in the works by M. Atwood. In the article it is reviewed life and works features of the modern English-speaking Canadian writer Margaret Atwood. Much attention is devoted to the novel "The Handmaid's Tale", one of the best work of the feministic utopia – in its correlation with the previous utopian tradition.

Key words: *feministic utopia, novel-antiutopia, subject matter, a positive Utopia, a negative Utopia, distopia.*

Зародившись в шестидесятых годах прошлого века, гендерные исследования за последние десятилетия стали неотъемлемой частью современной науки. В литературоведении гендерный аспект позволяет более тонко и точно выявить специфические особенности творчества того или иного писателя, касающегося в своих произведениях проблем пола, взаимоотношений мужчины и женщины, дискриминации женщины (или мужчины). Все это в полной мере касается творчества современной канадской писательницы Маргарет Этвуд, являющейся одним из лучших авторов посторуэлловской утопии. Писательница, поэт, литературный критик и феминистка Маргарет Этвуд, отпраздновавшая недавно свой 70-ти летний юбилей, автор более 30-ти книг стихов, художественной и документальной прозы и эссе, относится к числу наиболее известных современных англоязычных писателей. М. Этвуд является одной из ведущих фигур современной мировой литературы, практически все ее произведения переведены на двадцать языков и в каждой стране пользуются популярностью. Главные роли в ее произведениях отведены женщинам, что обусловлено ее феминистскими взглядами, а главные идеи весьма разнообразны, например, не сложившиеся отношения между мужчиной и женщиной; упущенные возможности; непонимание, усложняющее жизнь людей; призраки прошлого, появляющиеся в настоящем.

Современное состояние литературы негативной утопии помимо разнообразия жанровых форм и проявлений антиутопического начала характеризуется возникновением еще одной специфической особенности, ранее не свойственной утопии (и позитивной, и негативной) – гендерной детерминированности. На длительном пути развития утопического жанра менялись взгляды писателей на формы наилучшего мироустройства, общественные

институты идеального государства, особенности быта и повседневной жизни граждан «дивных новых миров», но постоянными оставались фигура автора – мужчины и специфически мужской подход в решении рассматриваемых проблем. Действительно, утопия на протяжении двух тысячелетий – от Платона до Оруэлла – имела ярко выраженный маскулинный характер. Рубеж веков (конец XX – начало XXI ст.ст.) нанес сокрушительный удар сложившейся традиции: в литературу пришел ряд талантливых женщин-писательниц (Карин Бойе, Маргарет Этвуд, Урсула Кребер Ле Гуин и др.), представивших феминистическую трактовку традиционных утопических вопросов, в которых были найдены нюансы и оттенки, веками ускользавшие от мужского взгляда.

Целью данной статьи является изучение творчества Маргарет Этвуд в свете современных гендерных исследований, выявления ее роли в развитии жанра антиутопии на рубеже XX–XXI веков.

Творчество М. Этвуд, ставшее заметным явлением в литературном процессе современной Канады, получило осмысление в работах зарубежных (Дж. Вудкок, Ш. Грейс, М. Дворак, Ф. Дэйви, Дж. Мосс, Б. Ригни, Дж. Хэнкок) и отечественных (М. Воронцова А. Злобина, В. Ивашев, Н. Овчаренко, И. Прохорова) литературоведов. Особый интерес исследователей вызывает литературный герой М. Этвуд, олицетворяющий как общие тенденции, так и характерные черты героя современной канадской литературы. Таким героем в большинстве произведений писательницы выступает сильная женщина, стремящаяся преодолеть отчуждение общества и найти в нем собственное место. Герой-женщина – это личность, способная острее и эмоциональнее (чем герой-мужчина) чувствовать окружающий мир, погруженная во внутреннюю борьбу с собой, носитель одновременно возрас-

тных национальных ценностей и символ изменений современного канадского общества.

Маргарет Элеонор Этвуд (Margaret Eleanor Atwood) родилась 18 ноября 1939 в Оттаве, средняя из трех дочерей энтомолога Карла Эдмунда Этвуда и Маргарет Дороти Килиам, специалиста-диетолога. Профессия отца предполагала проживание в самых немногочисленных, глухих районах Северной Канады, что во многом повлияло на творчество писательницы. Позже Маргарет Этвуд вспоминала: «Я вообще-то существо с совершенно другой планеты и нахожу человеческий род очень странным и непостижимым. Это оттого, что я росла в лесу, в окружении всего лишь нескольких человек. Поэтому многое из того, что людьми совершается в этой жизни, продолжает меня по-прежнему изумлять. Полагаю, это одна из причин, почему я вообще занимаюсь писательским ремеслом: мне очень важно найти ответ на вопрос, почему люди делают то, что они делают. Яичница-болтуня для мозга — лишь один из возможных ответов» [5:25].

Детство, проведенное в глуши, на лоне природы, оказало влияние на мировоззрение Маргарет, отразилось в ряде произведений поэтессы и писательницы. Так в первой своей книге «Двойная Персефона», написанной в 1961 году, а также в сборниках «Детская Игра» (1966), «Звери в этой стране» (1968), Этвуд возвышает мир природы над материальными ценностями, прославляет и восхищается природой.

Осознанный выбор будущего литературного призвания и предназначения также пришел не сразу, а под воздействием внешних факторов. В 1957 она поступила в Виктория Колледж Университета Торонто, где училась у знаменитого литературоведа Нортропа Фрая и уважаемого поэта Джея Макферсона. В 1961 закончила Университет в Торонто со степенью бакалавра по специальности английский язык. После Колледжа Виктории собиралась отправиться в Великобританию, работать там официанткой и писать шедевры, однако, вняв увещаниям Фрая, предпочла аспирантуру и в 1961 году отправилась в Редклифф в Бостон, где изучала викторианскую литературу под началом профессора Джерома Бакли; пока Этвуд училась, Редклифф стал подразделением Гарвардского университета. В 1962 году получила степень магистра в Колледже Редклифф (Кембридж, США, штат Массачусетс). Неко-

торое время преподавала в нескольких университетах Канады, работала редактором и сценаристом.

Летом 1963 года Этвуд вернулась в Торонто, где два года проработала на исследовательскую компанию, проводившую опросы населения (опыт, который отражен, в частности, в ее первом романе «Съедобная женщина»), затем отправилась путешествовать по Европе, а потом начала преподавать в университете Британской Колумбии.

В 1969 году выходит в свет первый роман писательницы «Съедобная женщина», который осветил внешнюю сторону жизни современной женщины. Роман вызвал восторженные описания критиков, за этот роман критики объявили писательницу *предтечей феминизма*. В 1965-м Этвуд вернулась в Гарвард работать над диссертацией, которую так и не закончила, поскольку литературная карьера развивалась стремительно.

Многие женщины, увлекшись карьерой, забывают нередко о главном своем предназначении — хранительнице семейного очага, продолжательнице рода. Маргарет Этвуд, в романах которой женские образы представлены во всем многообразии их жизненных проявлений, имела собственный опыт поиска счастья и взаимопонимания в семейной жизни. В 1967 году она вышла замуж за американца Джима Полка и начала преподавать в университете сэра Джорджа Уильямса в Монреале, где в то время жили многие известные канадские писатели и поэты. Ее книги, наряду с книгами других центральных фигур канадской литературы, выходили в издательстве «Ананси», в совет директоров которого Этвуд со временем вошла, т.е., можно говорить о значительных (а может даже выдающихся) деловых и организационных качествах женщины-писательницы.

Поиск полного взаимопонимания, дефицит которого Этвуд испытывала в семейной жизни последние годы, привел к тому, что в начале 1970-х она развелась с Полком, и у нее начался роман с писателем Грэймом Гибсоном. Новизна чувств и переживаний положительно сказалась на творческих возможностях: в 1972 году выходит второй роман Маргарет Этвуд «Постижение», который дал повод сравнивать писательницу с Дж. Конрадом и Дж. Дики. Их произведения перекликались между собой одной идеей: моральная дилемма, перед которой ставит человека безжалостная природа.

К 1973 году Этвуд стала одной из центральных фигур канадской литературы, участвовала в организации Союза писателей Канады, активно издавалась. В 1976 году у М. Этвуд и Г. Гибсона родилась дочь Джесс; в том же году вышел третий роман Этвуд «Мадам Оракул». Следующий роман «Мужчина и женщина в эпоху динозавров» (1978) завоевал ей признание в Великобритании.

Маргарет Этвуд принимала активное участие в общественно-политической жизни Канады, занимая пост вице – председателя Ассоциации писателей Канады в 1980 году. С 1984 по 1986 год занимала пост президента англо-канадского национального ПЕН-центра, являлась членом организации «Международная амнистия». Все это обусловило ее участие в борьбе с тоталитарным обществом в 80-е годы и цензурой на международном уровне. В то время появились поэтические сборники «Правдивые Истории»(1981), которые были посвящены тюрьмам, беззаконию, политическим волнениям.

Опыт борьбы с тоталитарным обществом, желание автора предупредить человечество о возможных опасностях на пути дальнейшего развития в полной мере воплотились в романе «Рассказ Служанки», вышедшем в 1985 году – одном из самых известных ее произведений, имевшим международный успех и широкий резонанс в обществе.

Действие романа М. Этвуд проходит в Галааде, стране, созданной на территории Соединенных Штатов. Новое независимое государство организовалось в результате военного переворота и представляло собой пример воинствующего христианского фундаментализма (общая идеология, все законы, повседневная жизнь соотнесены с теми или иными библейскими положениями, т.к. отцы-основатели этого нового светлого будущего только в Библии видели возможный выход из аморальности и преступности, в которых погрязла страна). Религиозность нового общества доведена до абсурда и показывает читателю, что такой фанатизм есть шаг назад, разрушающий общество и уничтожающий его. В результате устройство Галаада представляет собой реальный тоталитарный режим, с ярко выраженными чертами теократии.

Новый режим был создан таким образом, что традиционные права граждан были значительно сокращены, более всего в этом пострадали женщины, большинство свобод ко-

торых просто перестало существовать в реальной повседневной жизни.

Всему этому предшествовали рост преступности, массовые демонстрации, подрывные действия в провинции, расстрел президента и всего конгресса. В результате – шок в обществе и пассивное ожидание дальнейших событий. Временное правительство, пришедшее к власти, вводит чрезвычайное военное положение (кстати, Галаад, как и Океания Оруэлла, постоянно находится в состоянии войны), выпускает ряд законов, запрещающих женщинам работать, и иметь какую либо собственность, пользоваться деньгами. Поиск врагов, чистка общества, выселение неблагонадежных и стариков в колонии, расстрелы и повешения «преступников» становятся каждодневной реальностью. Перед нами показан продукт времени, результат терроризма и шовинизма, диктатуры власти и аполитичности граждан; перед нами классическое общество несвободы, характерное для миров, описываемых антиутопиями и дистопиями.

Как и всякое произведение, описывающее те или иные варианты возможного прекрасного будущего, роман «Рассказ Служанки» связан многочисленной сетью структурных, сюжетных, образных связей с предшествующей утопической традицией. Так, подобно классовому обществу Платона, все мужское население Галаада разделяется на Командоров – основателей и руководителей государства (у Платона – цари-философы), Хранителей, Ангелов, Очей (различные воинские формирования); женщины структурированы следующим образом – Жены, Марфы (домохозяйки, поварики), Служанки (на них возложена священная репродуктивная функция, утраченная другими женщинами: вследствие ухудшения экологии большинство женщин утратили возможность иметь детей). Командоры благодаря своему социальному статусу имеют трех женщин в доме: Жену, Марфу, и Служанку.

Главная героиня – Служанка Фредова – традиционная конфликтующая личность антиутопического общества. Она живет в небольшом городе, обнесенном стеной, на которую регулярно вывешивают свежие трупы. Кстати, Этвуд писала роман в Берлине, и, судя по всему, берлинская стена произвела на нее неизгладимое впечатление.

Обязательная и важнейшая сцена встречи главного героя с основателем или руководителем нового общества (Благодетель у Замятина,

Мустафа Монд у Хаксли, О. Браен у Оруэлла) превращается в ряд тайных встреч Служанки с Командором. Образ последнего резко отличается от своих литературных предшественников тем, что он является сомневающейся личностью, мучительно ищущей ответ на вопрос о правильности выбранного пути.

Таким образом, роман М. Этвуд «Рассказ Служанки» представляет собой новое слово в развитии жанра современной антиутопии, представляя его очередную разновидность – феминистскую дистопию. Автор, анализируя гендерные противоречия современного общества, показывают до чего может докатиться мир, потакая извечной мужской мечте о призвании женщины «дом, семья, дети». Своим романом писательница-гуманистка предупреждает современное пресыщенное

общество об опасности тоталитаризма, который может быть сильнее высокопарных слов о демократии.

Маргарет Этвуд, по-нашему глубокому убеждению, представляет собой на редкость гармоничную и счастливую личность, сумевшую состояться и как любящая и любимая жена, и заботливая мать, и выдающаяся творческая личность. Все это – прекрасное знание жизни, личностная цельность и несомненный авторский талант – приводит к тому, что книги Этвуд пользуются у читателей повышенным спросом и желанием читать все новые и новые книги автора.

В творческие планы автора статьи входит дальнейшее изучение феминистской дистопии на примере творчества Урсулы Ле Гуин.

Литература

1. Будде Г.-Ф. Пол истории / Гунилла-Фридерике Будде // Пол. Гендер. Культура : Немецкие и русские исследования / [под. ред. Э. Шоре, К. Хайдер, Г. Зверевой]. — М. : РГГУ, 2009. — С. 132—155.
2. Воронцова М. Ю. Роман М. Этвуд «Оповідання Служниці» — жанровий експеримент / М. Ю. Воронцова // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. — К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 31—36.
3. Этвуд М. Рассказ Служанки / Маргарет Элеонор Этвуд / [пер. с англ. А. Грызунова]. — М. : ЭКСМО, 2006. — 320 с.
4. Хоф Р. Возникновение и развитие гендерных исследований / Ренате Хоф // Пол. Гендер. Культура : Немецкие и русские исследования / [под. ред. Э. Шоре, К. Хайдер, Г. Зверевой]. — М. : РГГУ, 2009. — С. 31—60.
5. Atwood M. *Second Words. Selected Critical Prose* / M. Atwood. — Toronto : Anansi, 1982. — 280 p.
6. Grace Sh. *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood* / Sh. Grace. — Toronto : University of British Columbia, 1980. — 320 p.
7. Dvorak M. *Lire Margaret Atwood* / M. Dvorak. — Rennes: Presses Universitaires, 1998. — 330 p.

УДК 81:1

В. А. Салеев

*Национальный институт образования РБ
(г. Минск, Республика Беларусь)*

**Язык чувства и язык мысли
(Доктрина А. А. Потебни: от филологии к эстетике)**

Салеев В. О. Мова почуття й мова думки (Доктрина О. О. Потебни: від філології до естетики). У роботі розглянуто внесок О. О. Потебни у вітчизняну гуманітарну науку на міждисциплінарному рівні. Зокрема, «перехід» великого славіста від мовознавства до естетики. Виділено понятійну систему «зовнішньої» і «внутрішньої» форми, що відіграє значну роль в аналізі художнього твору, й проблему значущості, що визначає як у класичній аксіології, так і в неоаксіологічному вимірі специфічну сутність естетичного й художнього.

Ключові слова: *філософія мови, почуття, думка, «зовнішня» і «внутрішня» форма, цінність, неоаксіологія.*

Салеев В. А. Язык чувства и язык мысли (Доктрина А. А. Потебни: от филологии к эстетике). В работе рассматривается вклад А. А. Потебни в отечественную гуманитарную науку на междисциплинарном уровне. В частности, «переход» великого слависта от языкознания к эстетике. Выделяется понятийная система «внешней» и «внутренней» формы, играющая значительную роль в анализе художественного произведения, и проблема значимости, определяющая как в классической аксиологии, так и в неоаксиологическом измерении специфическую сущность эстетического и художественного.

Ключевые слова: *философия языка, чувство, мысль, «внешняя» и «внутренняя» форма, ценность, неоаксиология.*

Saleev V. Language of feeling and thought language (O. Potebnya's Doctrine: from philology to an esthetics). This work considers the contribution of O. Potebnya in humanitarian science in an interdisciplinary level. In particular, the "transition" of the great Slavist from linguistics to the aesthetics. Provided conceptual system of "external" and "internal" form, which plays a significant role in the analysis of work of art, and the problem of significance, defined as in classical axiology, and in neoaxiological dimension specific nature of the aesthetic and artistic.

Keywords: *language philosophy, feeling, thought, "the external" and "internal" form, value, a neoaxiology.*

Существуют два типологических ряда ученых, имена которых приносят впоследствии славу науке и, так или иначе, входят в ареал национальной, региональной и мировой культуры.

Один из них представляет нам исследователей, творящих в рамках своей научной дисциплины, сосредотачивая свое внимание на фактах и явлениях, которые поддаются «расшифровке» при помощи выработанной в недрах данной науки методологической парадигмы. Обобщая эмпирические данные, полученные в результате экспериментов и обладая одаренностью, терпением и настойчивостью, лучшие из них могут стать олицетворением данной науки.

Другой ряд ученых не замыкается в рамках своей науки. Став ее корифеем, такой исследователь за счет качественного обобщения поднимается как бы на новый, междисциплинарный уровень, осуществляя свой вклад как бы на пограничье наук и таким об-

разом входит в ареал культуры. Именно такой фигурой представляется нам Александр Афанасьевич Потебня. Выдающийся восточнославянский филолог-славист, он, прежде всего, отталкивался от материала языка и литературы, от собственной области исследований. Но его идеи, и теперь это можно констатировать с непреложной уверенностью, обогатили всю гуманитарную науку: от фольклористики и этнологии, до философии, психологии, культурологии и эстетики. В созданной А. А. Потебней философско-лингвистической доктрине язык выступает в качестве одной из доминантных форм культуры, непосредственного и действенного способа объективации человеческого духа.

Европейская классическая традиция рассмотрения языка как одного из узловых форм культуры, традиция, в которой лингвистическая и философская линии связаны воедино, в XIX веке получила новое ускорение благодаря трудам Вильгельма Гумбольдта. В своей

основополагающей работе «Мысль и язык» А. Потебня часто цитирует положения основоположника теоретической лингвистики, опирается на них и часто корректирует их, создавая собственную концепцию. Так, рассматривая центральную проблему генезиса языка А. Потебня ищет, в отличие от В. Гумбольдта, не только духовные, но и реальные основания. Цитируя В. Гумбольдта относительно того, что язык «божественно-свободен и вытекает только из самого себя», А. Потебня отмечает, что «связь языка с духом несомненна», но одновременно вводит важные коррективы: «если язык есть создание духа, то он, во-первых, несамостоятелен по отношению к последнему, связан им, а не божественно свободен; во-вторых, он не нуждается в единстве с духом, но отличен от него; в-третьих, происхождение языка от народного духа есть чисто человеческое» [7:63–64].

Акцент на реальных факторах происхождения языка, мощная гносеологическая составляющая в анализе его генезиса позволили А. Потебне к началу 60-х годов XIX века создать философско-лингвистическую концепцию объемного, стереоскопического звучания. Ее значимость не только и не столько в том, что он, как отмечали советские исследователи, «...первым на Украине подошел к материалистической постановке к решению проблем» [4:24] лингвистики, а впоследствии эстетики и художественного творчества, а прежде всего, в том, что он органично сочетал в своей доктрине материальную основу с духовным субстратом, что со временем было утеряно позитивистскими (к которым можно с полным основанием отнести и марксистское учение) направлениями, постоянно сводящими анализ сложнейших феноменов к упрощенным социологическим формулировкам.

Язык представляет собой сверхсложный феномен именно в силу того, что является выражением природного, социального и духовного, сознания и подсознательного (а иногда и элементов бессознательного) и мы разделяем мнение лингвистов, согласно которому язык трактуется как «... пограничное явление, соединяющее качественно отличные области действительности – объективную действительность и ее психическое, субъективное отражение в сознании человека. ...Язык не является составной частью материальной основы, идеологической подстройки, природы или форм субъективного отражения действительности» [5:150].

Эти идеи представляются нам достаточно продуктивными. Концепции языка, еще в 70-х годах доминировавшие в нашей лингвистической литературе, согласно которым общественная природа языка вытекает из его общественных функций [1:37] и таким образом язык выступает продуктом и инструментом лишь социального бытия человека, представляются нам некорректными вариациями, повторяющими догматично усвоенную марксистскую позицию. Положение стало медленно изменяться лишь к концу 80-х годов. В качестве примера можно привести подход языковедов-авторов сборника «Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира», в котором подчеркивается, что наряду с отражением социальной функции, язык выступает феноменом, разнообразно отражающим законы природы [8:3].

Но кроме природного, социального начал с достаточной силой представленных в языке, язык, с нашей точки зрения, выступает в качестве накопителя, аккумулятора, а порою еще и творца духовного начала в человеческом бытии. Величие А. Потебни и состоит в том, что вслед за В. Гумбольдтом он считал духовное непосредственным топосом развития языка. Причем духовное начало, как уже отмечалось, получало у него реалистическую интерпретацию, выводилось непосредственно из бытия народа, а язык представлялся в качестве специфической формы человеческой деятельности «...Лучшие умы XIX в. Понимали язык как духовную силу, – констатирует Н. Мечковская, – которая формирует культуру народа. В XX веке идеи Гумбольдта и Потебни получили дальнейшее развитие и, что особенно интересно, делались попытки проверить эти гипотезы экспериментально» [3:38].

Одной из сложнейших теоретических проблем, извечно стоящих перед языкознанием является проблема соотношения языка и сознания. Марксистская традиция, как известно, устанавливает равенство возникновения языка и сознания, выводя его из «настоятельной необходимости общения с другими людьми» (К. Маркс, Ф. Энгельс). Однако, как показали исследования (и особенно, в XX столетии), существует определенная нетождественность человеческого сознания и человеческого мышления. Просто в силу того, что человеческое сознание существует не только в форме мыслей, но и в форме «чувственного созерцания». Это очень тонко почувствовал А. Потебня. Филолог исходит от интерпрета-

ции слова в процессе произношения. Именно слово, несущее в себе определенный уровень развития мышления, выступает в качестве центрального звена, соединяющего членораздельный звук с чувственным образом. И здесь, едва ли не доминантная роль принадлежит тону, который становится определителем смысла, значения предмета или явления. «Известно, что в нашей речи тон играет очень важную роль и нередко изменяет ее смысл. Слово действительно существует только тогда, когда произносится, а произноситься оно должно известным тоном, который уловить и назвать иногда нет возможности; однако, хотя с этой точки зрения без тона нет значения, но не только от него зависит понятность слова, а вместе и от членораздельности... мысль, связанная со звуками... сопровождается чувством, которое выражается в тоне, но не исчерпывается им и есть нечто от него отличное» [6:68].

Здесь А. Потебня как ученый совершает целый ряд открытий, каждое из которых имеет принципиальную значимость и далекую перспективу. Прежде всего это касается проблемы соотношения чувственного и рационального в гносеологическом процессе. Разумеется, гегельянская форма понимания познания, как процесса, направленного к мысли, и наиболее четко фиксированного в понятии, доминирующая в первой половине XIX века (вспомним, что и творчество раннего В. С. Белинского несло на себе видимый отпечаток этого влияния), в достаточной степени сказывается в концепции А. А. Потебни. И величие филолога видится в преодолении этого влияния, в своеобразном постулировании идеи «неклассической рациональности», которое обрете должно обоснование в конце XX века.

Язык чувства, как показывает А. Потебня, многосложен. «Прежде всего – простое отражение чувства в звуке... Затем – сознание звука... Наконец – сознание содержания мысли в звуке, которое не может обойтись без понимания звука другими» [6:73].

Слово, по мысли А. Потебни, является посредником между звуком и чувственно структурируемым образом, оно же является главным компонентом в процессе перехода от чувственного образа явления к понятию о явлении.

Другое дело, что следуя гегельянским постулатам, А. Потебня трактует природу слова несколько узко, ограничивая его вне комму-

никации (это монологическое или народное значение слова), лишь личностным толкованием. Такая позиция, в конечном итоге и приводит к пониманию слова как к обозначению мысли. И язык мысли, таким образом, перефразируя известную метафору Гегеля, приходит на смену цветистому «дреvu жизни» и начинает «мазать серым по серому».

Однако, в процессе рассмотрения сущностной структуры слова, А. Потебня делает открытие, значимость которого перерастает границы собственно языкознания. «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль» [6:74]. Здесь речь может идти не только о переходе от восприятия предмета к представлению о нем (т.е. об объективации чувственного образа и дальнейшем осознании его). А. Потебня понятия внешней и внутренней формы переносит на искусство, и поскольку искусство трактуется им аналогично языку (т.е. как активно созидательная деятельность), то и в искусстве само понятие художественности рождается из соотношения формы и содержания (принцип гегелевской диалектики).

В «Записках по теории словесности» А. Потебня уточняет понятия «внешняя» и «внутренняя» форма, и выстраивает их соотношение с содержанием. «Поэтический образ служит связью между внешней формой и значением. Внешняя форма обуславливает образ. Образ применяется... к чему-либо и этим получает значения. Этим устанавливается граница между внешнею и внутреннею поэтическими формами» [7:310].

Внешняя форма обусловлена материалом, из которого творится произведение. Она существует слитно с внутреннею формой и обеспечивает ближайшее значение художественного произведения. Она также обуславливает способ восприятия в разных видах искусства.

Внутренняя форма в поэзии (где наиболее органично воплощаются идеи А. А. Потебни) включает в себя уже единство первоначального звука и значения, способствующее объективации. Наконец, третье составляющее художественного произведения содержание, художественная идея (построенная на ряде мыслей), которая выражается в значении совокупности образов. А. А. Потебня в своей доктрине, объединяющей закономерности развития языка и искусства, опередил едва ли не на полстолетия европейскую гуманитарную науку.

Интерес к философии языка, вновь вспыхнувший в Европе в 10–20-х годах XX века, постоянно совмещал язык с другими формами духовного творчества (наиболее в этом плане показательны труды К. Фосслера). Еще раньше была опубликована новаторская работа выдающегося итальянского философа Бенедетто Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (публикация 1902 г., первый перевод на русский язык в 1920 г.), где в стиле А. Потебни, сближаются язык и искусство, как рядоположные системы духовного творчества.

Более того, Б. Кроче как бы расширяет потебнианский «язык чувства», вырабатывая понятие интуитивного познания, сопоставляя его с познанием логическим и утверждая, что «каждая подлинная интуиция или каждое подлинное представление есть в то же время и выражение» [2:18]. Современные эстетики, исследуя трансформацию крочеанского понятия «выражение» в универсальный принцип «выразительность», достаточно убедительно показывают, что выразительность имманентно присуща эстетическому [12:16–18].

Наконец, третья глобальная идея, вытекающая из доктрины А. А. Потебни и сказывающаяся, по нашему убеждению, на состоянии и перспективах развития отечественной гуманитарной науки. Речь идет об аксиологической методологии в ней, и, в частности, о существовании эстетических и художественных ценностей (и оценок) в ареале эстетического и художественного.

Сущность ценности, как известно, заключается в значимости того или иного явления для человека. Понятие значения (слова, произведения искусства) и, следовательно, значимости (в содержании, в идее) в доктрине А. Потебни занимает одно из ключевых мест. Исходя из соотношения внутренней формы и значимости, нам удалось в 1986 определить не только структуру эстетической и художественной ценностей, но и их дифференциацию, сущностное отличие, главным образом, в содержательном плане [11:52–61].

Эстетическое (и, разумеется, художественное, которое в философском ключе может рассматриваться как специфическо-эстетическое образование) являет собой огромный концентрат чувственной предметности, с элементами выразительности.

Сфера эстетического весьма нелегко поддается исследованию в силу того, что представляет собой вариацию объект-субъектного

отношения, стороны которого равны, где, говоря словами К. Маркса, не может быть нарушено ни «право объекта», ни «право субъекта». В относительно недавней работе нам удалось показать [9:206], как родоначальник аксиологии Р. Г. Лотце (часто цитируемый в работах А. А. Потебни) осуществил дифференциацию между познанием, основанным на объективном мышлении и дающим реальную картину бытия вещей и явлений и их значимостью (Лотце определяет три основные рядоположные сферы, которые основополагающим образом влияют на характер человеческой жизнедеятельности: действительность, истинность и ценность).

Вместе с тем, перелом XX и XXI веков с достаточной ясностью продемонстрировал невозможность измерения мира только в гносеологическом ключе и, следовательно, непродуктивность сведения исследования сверхсложных явлений (к которым, несомненно, относятся эстетическое и художественное) к познавательной редукции (чем, в известной степени, «грешила» наука XIX в.).

Поэтому аксиологическое поле, выстроенное в предложенном нами неоксиологическом ключе, являет собой «синтез ценностно-оценочных связей, полюса которых обусловлены аксиологическим наполнением двух основополагающих структур – ценностью, вернее, вернее, объектной структурой, которая выступает в качестве носителя ценности и оценкой, вернее, человеком-носителем оценки... в реалиях функционирования аксиологического поля не последнюю роль играет так называемое «аксиологическое приятие», которое в каждом конкретном случае определяет доминантную роль либо объектно-ценностного, либо субъектно-оценивающего начал» [10:196].

Измерение эстетического и в самом деле сложный процесс. И потому, что в нем присутствуют, наряду с гносеологическим, онтологическое, антропологическое и герменевтическое начала. И в силу того, что «субъектный» фактор все более расширяет свое присутствие – таково веление времени.

В этом процессе бесконечно важны все наработки, которые вошли в сокровищницу культуры. Несомненно, среди них значимое место занимает оригинальная доктрина А. А. Потебни, основные идеи которой не только не устарели, но придают новую энергетику исканиям в различных областях современного гуманитарного знания.

Литература

1. Будагов Р. А. Человек и его язык / Будагов Рубен Александрович. — 2-е изд., доп. — М. : Издательство МГУ, 1976. — 429 с.
2. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика: [перевод с итал.] / Кроче Бенедетто, Яковенко В., Махов Александр Евгеньевич — М. : Интрада, 2000. — 160 с.
3. Мечковская Н. Б. Язык и религия: Лекции по философии и истории религии : Учеб. пособие для студентов вузов / Мечковская Нина Борисовна. — М. : Гранд ; Фаир-Пресс, 1998. — 350 с.
4. Пархоменко М. Н. Эстетические идеи народов России XIX – нач. XX вв. Украина. [Вступительная статья]. / М. Н. Пархоменко // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. — Т. 4. — 2 полутом: Эстетические идеи народов России. Эстетические идеи народов Восточной Европы. XIX–начала XX века (домарксистский период) / Мейлах Б. С., Гершкович З. И., Ванслов В. В., Овсянников М. Ф. — М. : Искусство, 1968. — 585 с.
5. Петр Ян. К. Маркс, Ф. Энгельс и славянские языки [пер. с чешского]. / Петр Ян. — М. : Высшая школа, 1984. — 160 с.
6. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. — К. : СИНТО, 1993. — 191 с.
7. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня ; ред. кол. : М. Ф. Овсянников (предс.) и др. ; сост., вступит. статья и примеч. И. В. Иванько и А. И. Колодной. — М. : “Искусство”, 1976. — 615 с.
8. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. [Колл. Монография] (отв. Ред. Б. А. Серебренников). — М. : Наука, 1988. — 216 с.
9. Салеев В. А. Неоаксиология в диалоге культур / В. А. Салеев. // Философия как самопознание культуры и посредник в диалоге культур — Мн, 2006
10. Салеев В. А. Неоаксиология и ареал эстетического. / В. А. Салеев. // «Научное и постнаучное в современной эстетике» (Научные доклады) II Овсянниковская Межд. Эстетическая конференция (ОМЭК II) — М. : Книга и бизнес, 2006
11. Салеев В. А. Эстетическое и художественное / В. А. Салеев // Вестник Московского университета. — Серия 7. Философия. — 1986. — № 3
12. Салеева М. В. Проблема интуиции в философско-эстетической концепции Б. Кроче : автореферат дисс. ... канд. филос. наук. / М. В. Салеева. — Мн, 2008.

УДК 130.2+18]:159.956

М. В. Салеева

*Белорусский государственный университет
(г. Минск, Республика Беларусь)*

А. А. Потебня и Б. Кроче: эстетические параллели

Салеева М. В. О. О. Потебня і Б. Кроче: естетичні паралелі. У роботі подано погляди видатних мислителів ХХ століття О. Потебні та Б. Кроче на мову й літературу, проведено порівняльний аналіз естетичних поглядів учених. У статті окрему увагу приділено чуттєвій наповненості твору у зв'язку з естетичною доктриною цих двох дослідників.

Ключові слова: *естетика, мистецтво, інтуїція, лірична інтуїція, поетика, художнє сприйняття.*

Салеева М. В. А. А. Потебня и Б. Кроче: эстетические параллели. В работе представлены взгляды выдающихся мыслителей XX века А. Потебни и Б. Кроче на язык и литературу, проводится сопоставительный анализ эстетических воззрений ученых. В статье отдельное внимание уделяется чувственной наполненности произведения в связи с эстетической доктриной этих двух исследователей.

Ключевые слова: *эстетика, искусство, интуиция, лирическая интуиция, поэтика, художественное восприятие.*

Saleeva M. O. Potebnya and Benedetto Croce: aesthetic parallels. The work presents the views of leading thinkers of the twentieth century O. Potebnya and B. Croce on language and literature, conducted a comparative analysis of the aesthetic views of scientists. In the article special attention is paid to the sensual fullness of works in connection with the aesthetic doctrine of the two researchers.

Keywords: *aesthetics, art, intuition, lyrical insight, poetic, artistic sensibility.*

А. Потебня и Б. Кроче являются выдающимися представителями эстетической мысли своего времени.

Современные американские исследователи называют А. Потебню представителем «индивидуалистского субъективизма» и предшественником Бахтина. В этой же книге авторы упоминают имена Э. Кассирера и Б. Кроче как исследователей лингвистики в философском контексте [6:86].

Д'Анджело отмечает, что «вопрос о лиричности и, совпадающий с ним, о роли чувства в произведении искусства, один из самых сложных в концепции Кроче» [4:78].

Отрицание существенной разницы между поэзией лирической и драматической, учитывая имманентную диалектику чувства по Кроче, приобретает новый поворот, потому, что «лирическое чувство, то есть чувство поэтическое или художественное, в отличие от чувства практического, которое резко отличается в своих противоположностях, живет в полярности или в полноте отношений, в которых рождается, вместе с драмой чувства драма самого мира... и если не всякая драма лирична, потому что вне взгляда художника она проявляется разобщенной, резкой и зловещей, любая лирика драматична» [5:21].

В статье 1911 года «Теория искусства как чистая визуальность» Б. Кроче делает попытку представить свою теорию как переход некоторых чисто визуалистических взглядов к поэтике особых видов искусств и далее к положениям общей эстетики.

Анализируя произведения искусства (в основном литературные) Кроче оценивает прежде всего чувственную наполненность произведения автором. В статье о творчестве Капуана он отмечает: «...если произведение искусства не оправдывает себя как выражение состояния души своего автора, бесполезно искать в нем смысл» [2:103], а достоинства произведений Верги находит в том, что «сильное чувство боли и грусти проходит через все (его) произведения и придает им значимость и адекватность» [2:5].

Аналогичным образом объясняет и А. А. Потебня воздействие произведения

искусства на реципиента: «наши душевные состояния уясняются нам лишь по мере того, как мы обнаруживаем, даем им как бы самостоятельное существование, находя их, например, в других или выражая в слове» [9:113].

Понятие всеобщности по Кроче характеризует не столько специфическую эстетическую деятельность, сколько духовную жизнь в целом. Оно органично сочетается с выработанным ранее понятием лиричности, взаимобразно поясняя и дополняя друг друга, и к диалектической природе чувства добавляется имманентная диалектика противоположности индивидуального и всеобщего.

На начальных этапах (по мнению некоторых исследователей) Кроче разграничивает чувства «практические» и «художественные» и становится объектом критики за оторванность эстетической доктрины от своей критико-художественной деятельности. Однако на основании вышеизложенной цитаты Альфредо Паренте заключает, что указывая на путь «от практического хотения, желания, воления к эстетическому знанию», Кроче утверждает идентичность чувства «практического» и «художественного», т.е. «чувства в искусстве те же, что возбуждают желания в практической жизни, и образы, которые стимулируют в практической жизни это желание те же, что притекают в созерцательный акт» [2:32].

В доктрине А. А. Потебни дифференциация чувств представлена более подробно, более отчетливо, по линии «физиологическое и психологическое, с акцентом, в конечном итоге, на содержательность восприятия, содержание впечатлений. Напряженность чувства находится в обратном отношении к раздельности содержания впечатлений. Впечатления общего чувства бедны содержанием и так неясны, что ни отдать себе в них отчета, ни передать их другому нет никакой возможности; но сила чувства неудовольствия может быть так велика, что почти совершенно подавляет содержание впечатления» [9:89]

Уникальность Б. Кроче, состоит, на наш взгляд, именно в практическом оттачивании

своих теоретических предположений. Пронзительный взгляд опытного теоретика и практика выявляет подчас скрытые от простого читателя глубинные смыслы произведения. Например, возвращаясь к понятию «всеобщности» художественного чувства (А. Потебня очень интересно рассуждая о соотношении «всеобщего» и «возможного», философски замечает: «но возможность есть все-таки вид всеобщности» [9:484]), читаем в статье посвященной анализу «Неистового Орланда» Л. Ариосто «...искусство по своей идее не что иное как выражение или представление реальности, реальности, которая представляет спор и борьбу, но спор и борьба постоянно входят в состав друг друга, являясь множеством и различием, но одновременно единым и посредством этого являются вселенной и Гармонией... таким образом их (поэтов) содержанием является чувство к чистому ритму вселенной, диалектикой – единство, а развитием – гармония» [1:23–24].

Кроче выходит на еще одно положение, органично необходимое творческому процессу – Гармония, однако не просто гармония в ее классическом понимании, а гармония крочеанская, то есть понимаемая диалектически, в тесной связи с равновесием чувства.

Как поясняет А. Паренте, «...все проходит через фантазию поэта, который разрешается в поэтическом действии или в Гармонии, или лиричности, или всеобщности, которая свойственна всем поэтам» [5:40].

В «Поэтике» (теоретическом трактате, опубликованном в 1936 году) в очередной раз эстетические проблемы находятся в центре внимания итальянского мыслителя, он снова возвращается к деликатному вопросу диалектического разрешения практического чувства, в который вовлекается проблема различения чувства и поэзии.

В своих размышлениях в «Поэтике» Кроче утверждает, что «поэтические выражения... пусть даже слабые... живут в каждом из нас» [3:8], подчеркивая таким образом близость поэтики к «обыденной», практической жизни, однако «чтобы поэтическое затронуло нашу душу необходимо совмещение противоположностей, когда борьба лишь затрагивает жизнь, а страсти исчезают... Поэзия почти сестра любви, сливающаяся с ней в одно существо, в котором присутствует и одно и другое. Однако поэзия это скорее закат любви, если реальность исчерпывает себя

в любовной страсти: закат любви в восторге воспоминания» [3:11–12].

Подводя итог обзору эстетической доктрины Кроче А. Паренте отмечает, что «с открытием понятия «лиричности» Кроче нашел и установил момент живого отношения искусства с миром чувств и страстей, с так называемой самой драмой практической и волевой жизни; а с понятием «космического» или «всеобщего», т.к. поэзия чувств это не жизнь чувств переживаемых или связанных с желанием, он уловил момент, который отделяет искусство от чувственной сферы» [5:87].

Уже в первой своей всемирно известной книге «Эстетика как наука о выражении или общая лингвистика» (1902) Б. Кроче четко дефинировал, что «...по своему происхождению язык является духовным созданием» [8:149], и от этой своей основополагающей идеи автор доктрины «философии духа» не отказывался на протяжении всей своей творческой жизни.

А. Потебня более подробно и фундаментально останавливается на духовных основаниях существования языка. Для Потебни язык – безусловно духовное создание, но он находит в нем и реально-человеческое начало, критикуя В. Гумбольта за то, что он «не старается примирить противоречия божественного и человеческого в языке» [9:66]. В то же время он утверждает, что «дух без языка невозможен, потому что сам образуется при помощи языка... Мы можем даже признать язык самостоятельным по отношению к духу, разумеется в том только смысле, в каком дух как высшая познавательная деятельность самостоятелен по отношению к другим душевным явлениям, и притом, если примем, что формы творчества мысли в языке отличны от тех, которые назовем собственно духовными» [9:69].

Более того, все свое понимание доминантного креативного воздействия духовного субстрата Б. Кроче вполне логично перенес на искусство, ценителем и знатоком многих видов которого он являлся (См. напр. Салеева М. В. Киноискусство в свете эстетики Б. Кроче в сб. «На шляху да сталасці: стан I перспектывы развіцця беларускай мастацкай крыткі», Мінск, 2001, С. 194–196). Общеизвестно, например, в итальянской культуре, что Б. Кроче, являясь выдающимся литературным критиком, оставил значительный след в итальянском литературоведении. Даже беглый анализ этого вклада может поразить современного

читателя (и писателя) – в центре внимания Б. Кроче оказываются не только писатели мирового уровня (Гомер, Вергилий, Данте, Петрарка, Сервантес, Шекспир, Гете), но и сам процесс творения художественного слова, закономерности становления творца его. «Ведь и древняя поэтика долго обсуждала вопрос, что важнее для формирования поэта – природа или искусство. Итогом стало заключение, что одно невозможно без другого. Изучения нет без источника вдохновения, а суровой выучки – без утонченной дисциплины. Две силы работают в одном направлении – *coniugant amice*» [7:353].

Сходные мысли встречаем у А. А. Потебни: «Вообще все то, что мы называем миром, природой, что мы ставим вне себя, как совокупность вещей, действительность, и самое наше я есть сплетение наших душевных процессов, хотя и не произвольное, а вынужденное, чем-то находящееся вне нас. В этом смысле все содержание души может быть названо идеальным» [9:338].

По мысли Б. Кроче, источником поэзии является «душа поэта», но она по-настоящему сотворяется только в ауре духовности, в наложении индивидуальности поэта на сложившуюся и закреплённую столетиями традицию. «Поэт формируется в двойном и все же едином процессе мучительного взаимодействия с традицией. Вплести свой голос в вечный мотив поэтического гения и раскрыть в нем собственную оригинальность, свою персональность, уникальную миссию, сделать звучание своего голоса чистым и искренним. Даже неискушенный, казалось бы, поэт, если он в самом деле поэт, ищет и находит искомое совпадение неожиданное, как правило, образом...» [7:353].

Двое больших ученых, тонко и глубоко разбирающихся в тайнах художественного слова, в искусстве и гуманитарной науке, с разных концов Европы постулируют сходные идеи, значимость которых возрастает в веках.

Литература

1. Croce B. Ariosto, Shakespear e Corneille. / B. Croce — 1920.
2. Croce B. La letteratura della nuova Italia / B. Croce. — Bari. : Laterza, 1904.
3. Croce B. La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura / B. Croce — Bari, 1936.
4. D'Angelo P. L'estetica di Benedetto Croce. / P. D'Angelo — Bari-Roma. : Laterza, 1982.
5. Parente A. Croce per lumi sparsi / A. Parente — Firenze, 1975.
6. Shepherd D. G., Brandist G., Tikhanov G. The Bakhtin circle: in the masters absence / D. G. Shepherd, G. Brandist, G. Tikhanov — Manchester University Press.
7. Кроче Б. Антология сочинений по философии: История. Экономика. Право. Этика. Поэзия / Пер., сост. и коммент. С. Мальцевой. — СПб. : Пневма, 1999. — 480 с.
8. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика: [перевод с итал.] / Кроче Б., Яковенко В., Махов А. — М. : Интрада, 2000. — 160 с.
9. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня ; ред. кол. : М. Ф. Овсянников (предс.) и др. ; сост., вступит. статья и примеч. И. В. Иваньо и А. И. Колодной. — М. : "Искусство", 1976. — 615 с.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ТА РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

УДК 821.14'02-22Аристофан.09

А. В. Литовская

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Комедия Аристофана в работах М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг

Литовська О. В. Комедія Аристофана у роботах М. М. Бахтіна та О. М. Фрейденберг. Статтю присвячено аналізу різних підходів до усвідомлення ролі комедії Аристофана у становленні європейської культури, літератури та театру. Традиційні підходи, що спираються на визначення комедії, подане Арістотелем у «Поетиці», на погляд автора, вичерпали свою продуктивність на сучасному етапі розвитку літературознавства. Основна увага приділена розгляду місця давньоаттичної комедії у концепціях М. М. Бахтіна та О. М. Фрейденберг та обґрунтуванню великого евристичного потенціалу використання цих концепцій у їх зіставленні та взаємодоповненні.

Ключові слова: *давньоаттична комедія, Аристофан, народна сміхова культура, гротеск, сатира, осміяння.*

Литовская А. В. Комедия Аристофана в работах М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг. Статья посвящена анализу различных подходов к пониманию роли комедии Аристофана в становлении европейской культуры, литературы и театра. Традиционные подходы, опирающиеся на определение комедии, данное Аристотелем в «Поэтике», по мнению автора, исчерпали свою продуктивность на современном этапе развития литературоведения. Основное внимание уделено рассмотрению места древнеаттической комедии в концепциях М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг и обоснованию большого эвристического потенциала использования этих концепций в их сопоставлении и взаимодополнении.

Ключевые слова: *древнеаттическая комедия, Аристофан, народная смеховая культура, гротеск, сатира, осмеяние.*

Litovskaya A. V. Aristophanes' comedy in works by M. M. Bachtin and O. M. Freidenberg. The article is devoted to analysis of different approaches to interpretation of the role of Aristophanes' comedy in the development of European culture, literature and theatre. Traditional approaches based on definition of comedy given by Aristotle in *Ars Poetica*, to the judgment of the author, have lost their productiveness at the modern stage of literature study's development. Main attention is paid to considering the place of Old Attic Comedy in the M. M. Bachtin's and O. M. Freidenberg's concepts and substantiation of huge heuristic potential of application of these conceptions in comparison and complementarity.

Key words: *Old Attic Comedy, Aristophanes, folk laughter culture, grotesque, satire, derision.*

Древнеаттическая комедия всегда представляла большой интерес как для специалистов по античной литературе, так и для культурологов, философов, историков литературы и театра. Ведь сохранившиеся комедии Аристофана – одновременно и исток европейской комедийной традиции, и уникальный культурный феномен, долгие столетия не имевший аналогов в мировой литературе.

Следует отметить, что почти все исследователи древнегреческой комедии, обращаясь к творчеству Аристофана опираются на Аристотелевское понимание комедии, изложенное в его «Поэтике»: «Комедия – это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде» (Arst. Poet., V, 1449b).

Принцип «воспроизведения худших людей в смешном виде» позволяет ученым определять древнеаттическую комедию, в зависимости от предполагаемого исследователем объекта высмеивания, то как комедию политическую, то как антирелигиозную, то направленную против софистов, то против Еврипида или Сократа. Такие исследователи, как Г. Гусейнов, С. И. Радциг, С. Й. Соболевский, И. М. Тронский, В. Н. Ярхо и др. называют Аристофана «сатириком», «публицистом», «памфлетистом», «агитатором», «пропагандистом», «критиком и теоретиком литературы», то есть литератором, работающим в системе жанров, которые во времена Аристофана еще не сложились [4; 5; 7; 8; 10; 16].

Те же черты его комедий, которые нельзя объяснить злободневной сатирой или выражением определенной идеологии, – приписываются неким загадочным свойствам древней комедии и называются «раздутым шаржем, размалеванным, визгливым шутовством и клоунадой» [5:176].

Поиски объектов осмеяния в комедиях Аристофана оказались приоритетными для большинства исследователей литературы. В то же время проблемы взаимосвязи развития и становления древнегреческой литературы с формированием мировосприятия человека, активно разрабатываемые в первой половине XX века, потеряли свою остроту.

Это обуславливает цель нашей работы – обращение к концепциям М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг, а также рассмотрение вопроса о возможности и целесообразности использования этих концепций в контексте актуализации вопросов, связанных с истоками европейской комедии. Исчерпанность традиционных подходов к исследованию древнеаттической комедии, сложившихся в середине прошлого века, свидетельствует о необходимости поиска новых оснований, способствующих переоценке и переосмыслению истоков европейской комедийной традиции.

Обращение к работам М. М. Бахтина при исследовании античной комедии представляется нам закономерным. Многие ученые, среди которых В. Б. Шкловский и М. И. Стеблин-Каменский, указывали на эпизодичность обращения к творчеству Аристофана как на существенный недостаток работы М. М. Бахтина о Рабле и видели большие возможности для применения концепции народной смеховой культуры в этом направлении [15; 11]. Древнеаттическая комедия занимает значимое место в его концепции комического. Она является одной из форм «смеховой литературы» древности наряду с сатирическими драмами, мимами, сатурналиями, в которых можно найти гротескный тип образности [1:39]. По мнению М. М. Бахтина, «существенные элементы реализма» формируются на всех этапах развития античного гротеска: «в гротескной архаике, в гротеске классической эпохи и в позднеаттическом гротеске». Ученый настаивал на неправомерности восприятия этих элементов как «грубого натурализма» [1:39].

В работе «Формы времени и хронотопа в романе» М. М. Бахтин указывает на то, что «ритуал еды, питья, ритуальная (культурная) непристойность, ритуальная пародия и смех

как обличия смерти и новой жизни, без всякого труда прощупываются в основе комедии, как культового действия, переосмысленного в литературном плане» [2:368]. Поэтому «все явления быта и частной жизни совершенно преображаются в комедии Аристофана: они утрачивают свой частнобытовой характер, становятся человечески-значительными при всем своем комическом обличьи» [2:368]. Автор утверждает: «громкая социально-политическая обобщенность символического характера органически сочетается в его образах с комически бытовыми частными чертами; но эти черты в сращении со своей символической основой, освещенные культовым смехом, утрачивают свой ограниченный частный бытовизм». В образах Аристофана «мы явственно видим еще культовую основу комического образа и видим, как на нее наслаиваются бытовые краски, еще настолько прозрачные, что основа просвечивает через них и преображает их. Такой образ легко сочетается с острой политической и философской (мировоззренческой) актуальностью, не становясь при этом мимолетно-злободневным. Такой преображенный быт не может сковать фантастики и не может снизить глубокой проблематики и идейности образов» [2:368].

В концепции М. М. Бахтина важное место занимала идея двойного аспекта восприятия мира и человеческой жизни, который существовал на очень ранних стадиях развития человеческой культуры. На ранних этапах «рядом с серьезными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество ("ритуальный смех")» [1:10]. Постепенно «в условиях сложившегося классового и государственного строя полное равноправие двух аспектов становится невозможным и все смеховые формы – одни раньше, другие позже – переходят на положение неофициального аспекта, подвергаются известному переосмыслению, осложнению, углублению и становятся основными формами выражения народного мироощущения, народной культуры [1:11]. Исследователь отмечает, что «они, конечно, уже очень далеки от ритуального смеха первобытной общины» [1:11].

М. М. Бахтин развивает свою мысль: «Но для народной смеховой культуры продолжает быть характерным неразрывное единство «космического, социального и телесного». Это единство подано в своем «всенародном,

праздничном и утопическом аспекте» [1:25]. Поэтому на всех этапах гротескный образ «характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его амбивалентность» [1:31].

Понимание античной комедии как проявления народной смеховой культуры, как этапа в развитии гротескного реализма предоставляет широкие возможности для пересмотра существующих представлений о комедии Древней Греции и Рима. Такой подход позволяет воспринимать произведения Аристофана не только как остро политическую сатиру, но выявляет глубинные связи с архаикой, дает возможность увидеть его комедии в их композиционной и содержательной целостности, придает смысл, тому, что называли «грубой комикой» и «балаганом». Здесь следует указать, что идеи М. М. Бахтина остаются практически не востребованными в сфере изучения древнегреческой комедии, более того, в последние десятилетия все большую популярность набирает тенденция критики концепции народной смеховой культуры за «абсолютизацию» смеха [3; 9]

На необходимости понимания древнеаттической комедии, да и всей античной литературы, вне традиционно устоявшихся литературоведческих систем указывает и О. М. Фрейденберг. Она обращается непосредственно к проблемам древнеаттической комедии в работах «Образ и понятие» (1942–1954) и «Комическое до комедии (к происхождению теории качества)» (1942–1944). К сожалению, большинство исследователей античной литературы не предпринимали попыток использовать эти работы в своих исследованиях.

Тезис, исходный для обеих работ, сформулирован в «Образе и понятии»: «Неповторимое своеобразие древней комедии заключается в древности мыслительной системы, создавшей эту комедию» [14:291]. «Древняя комедия представляла собой первую форму литературной комедии, первую во всем мире. Она впервые со времен балагана сделала живых людей литературным персонажем. Этот факт чрезвычайно интересен и значителен, гораздо значительнее того, идеологом какой прослойки землевладельцев был Аристофан» [14:296] – говорит О. М. Фрейденберг в «Об-

разе и понятии». Потому «искать идей в комедиях Аристофана – это значит не понимать главной особенности древней комедии и требовать «идейного содержания» и «социально-политической направленности» от античной пародии» [14:294]. Согласно О. М. Фрейденберг, древнеаттическая комедия является не «реалистической», а «лудифицированной», «архаистической» [14]. Архаичность, автор понимает как «нахождение на стыке двух мышлений». В древней комедии «комизм» строится на несоответствии мифического и реалистического», что «специфицирует весь жанр. Оно дает комический эффект не только мифу, не только «политике», но и рождает гротеск...» [14:298].

Автор «Образ и понятия» следующим образом формулирует основные особенности древнеаттической комедии: «ее главным действующим лицом был сам автор. В этом ее архаика, в этом ее неповторимая и главная особенность» [14:291]. Природа автора комедии еще «единично-множественна, субъектно-объектна. Хор – автор. Автор – это хор» [14:292]. Изменения, произошедшие под влиянием «понятийной переработки» древней комедии «в тематической новизне: полисная тема приняла характер «политической», хотя и очень номенклатурный, выразившийся в инвективизации «политических» лиц да в изображении карикатурных «политий». Затем, в роли автора, который умеет использовать архаичную структуру и парабы, и всей комедии, наполняя ее современной тематикой... Затем, понятийная переработка сказывается и в переходе «современности», присутствующей в балагане непосредственно, в форму первого литературного обобщения, то есть в сюжет и в персонаж» [14:297–298].

Следующей своей работой, «Комическое до комедии», О. М. Фрейденберг опровергает свои собственные выводы о комедии Аристофана как о первой литературной комедии, а также такой литературной форме, в которой уже в значительной мере отразилось формирование понятийного мышления.

Теперь О. М. Фрейденберг выделяет два рода древней комедии: «Один – это аристофановский фарс, с его древним, до-качественным, мифологическим материалом. Другой – бытовой, жанр дорической бытовой комедии, лишенный хоров и мелики. Это две различные эпохи сознания» [13:116]. Развитие бытовой комедии исследовательница связывает с появлением категории качества, ко-

торая «снимает метафорическое различие между 'реализмом' и 'комизмом'» [13:115]. Автор утверждает: «Слияние 'комического' и 'реалистического' происходит, конечно, в глубине веков, однако, не раньше самого конца родового общества: в классовом обществе уже рождается этика, религия и искусство. Совсем иное дело, как датируется использование до-этического или до-качественного материала, которое не совпадает с генезисом ни по времени, ни по последовательности» [13:117].

Этим несовпадением использования до-этического материала с генезисом объясняется то, что фарсы (по определению О. М. Фрейденберг) Аристофана представляют жанр, который начал свое становление еще в VI в. до н.э. Исследовательница характеризует фарс Аристофана как «бытообразный», но ни в коем случае не «реалистичский» [13:104].

Комизм фарсов Аристофана в «мнимости всего происшедшего, торжестве гибриста, свергнувшего богов, сокрушившего миропорядок. В победе ложного над настоящим, неправды над правдой. Этот комизм еще доэтичен, а потому и до-комедиен» [13:107]. О. М. Фрейденберг добавляет: «Поверх него лег слой современной Аристофану политики и комедийной комичности – слой, однако, самый верхний» [13:107]. Поэтому, по мнению исследовательницы, древнегреческая комедия не является, с точки зрения литературной комедии IV века, «подлинным комедийным жанром».

Следует подчеркнуть, что, согласно О. М. Фрейденберг, становление понятийно-

го мышления, являющееся условием формирования категории качества и литературных жанров, не оставляет места для «обратимых образов (амбивалентности), их уничтожает категория качественного различия, которая возникает вместе с самой концепцией качества» [13:115]. Исследовательница настаивает на том, что «сперва этих качеств лишь два: зло, дурное (былой антитотем) и добро, хорошее (тотем)» [13:115]. Мы считаем, что такое выделение лишь двух противоположных категорий существенно ограничивает масштабность выводов автора. А обращение к понятию амбивалентность является еще одной из причин, дающей нам возможность сопоставлять взгляды О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина.

Кроме того, хотелось бы отметить, что О. М. Фрейденберг, говоря о комическом, не уделяет достаточного внимания проблемам смешного и смеха. Рассмотрение же этого вопроса невозможно без обращения к работе М. М. Бахтина.

На наш взгляд, все вышеизложенное позволяет сделать вывод о ряде точек соприкосновения концепций двух выдающихся исследователей, среди которых проблема плаче-смеховой и народной смеховой культур, реализма и гротеска, мировоззренческого аспекта становления комедии, соотношение смешного и серьезного, амбивалентности и утопичности. Дальнейшая разработка данной проблематики позволяет по-новому отнестись к сложившимся концепциям понимания древнеаттической комедии и открывает новые горизонты в исследовании генезиса европейской комедии.

Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1990. — 541 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Худож. лит., 1975. — 504 с.
3. Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века / М. Л. Гаспаров // М. М. Бахтин : pro et contra. Творчество и наследие М. Бахтина в контексте мировой культуры. — СПб., 2002. — Т. 2. — С. 33—36.
4. Гусейнов Г. Аристофан / Г. Гусейнов. — М. : Искусство, 1987. — 272 с.
5. Лосев А. Ф. Античная литература : учебн. для высшей шк. / А. Ф. Лосев ; под ред. А. А. Тахо-Годи — М. : ЧеРо, 2005. — 543 с.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.
7. Мальчукова Т. Г. Комическое в античной литературе и европейская традиция / Т. Г. Мальчукова. — Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1989. — 95 с.
8. Радциг С. И. История древнегреческой литературы / С. И. Радциг. — М. : Высшая шк., 1977. — 551 с.

9. Рюмина М. Т. Эстетика смеха : смех как виртуальная реальность / М. Т. Рюмина. — М. : УРСС, 2003. — 314 с.
10. Соболевский С. И. Аристофан и его время / С. И. Соболевский. — М. : Изд-во АН СССР, 1957. — 421 с.
11. Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика / М. И. Стеблин-Каменский. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1978. — 173 с.
12. Тронский И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. — М. : КомКнига, 2005. — 464 с.
13. Фрейденберг О. М. Комическое до комедии / О. М. Фрейденберг // Миф и театр : лекции. — М., 1988. — С. 74—127.
14. Фрейденберг О. М. Образ и понятие / О. М. Фрейденберг // Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 173—490.
15. Шкловский В. Б. Франсуа Рабле и книга М. Бахтина / В. Б. Шкловский // Избранное : в 2 т. Т. 1. — М. : Худож. лит., 1983. — 640 с.
16. Ярхо В. Н. Аристофан / В. Н. Ярхо. — М. : Худож. лит., 1954. — 134 с.

УДК 821.161.1-2.09

И. Б. Заровная

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

**Проблема соотношения стилей русской комедии XVIII в.
в работах Б. В. Варнеке**

Заровная И. Б. Проблема співвідношення стилів російської комедії XVIII століття у работах Б. В. Варнеке. У статті представлено аналіз праць дослідників Одеської школи – Б. В. Варнеке і В. М. Мочульського, присвячених проблемі взаємного проникнення рис класицизму і побутового реалізму російської комедії XVIII ст. Спостереження над поетикою тексту призвели до висновку про національну своєрідність і відкритий характер структури комедій. Особливості поетики тексту, а також манера сценічного виконання руйнували непорушність норм класицизму, що свідчило про відкритий тип структури комедії XVIII ст.

Ключові слова: комедія, комічна опера, стиль, класицизм, реалізм, «сльозлива комедія».

Заровная И. Б. Проблема соотношения стилей русской комедии XVIII в. в работах Б. В. Варнеке. В статье представлен анализ работ исследователей Одесской школы – Б. В. Варнеке и В. Н. Мочульського, посвященных проблеме взаимопроникновения черт классицизма и бытового реализма русской комедии XVIII в. Наблюдения над поэтикой текста привели исследователей к выводу о национальной своеобразии и открытом характере структуры комедии. Особенности поэтики текста, а также манера сценического исполнения разрушали незыблемость норм классицизма, что свидетельствовало об открытом типе структуры комедий XVIII века.

Ключевые слова: комедия, комическая опера, стиль, классицизм, реализм, «слезная комедия».

Zarovna I. B. The problem of correlation of styles of XVIII century comedy in the works by B. V. Varneke. In the article it is showed the analysis of the works of Odessa school scientist – B. V. Varneke and V. N. Mochul'skiy – about mutual penetration of classicistic and life realism features of the XVIII century Russian comedy. This analysis led them to the conclusion about it's national peculiarities and opened character of the structure: the peculiarities of poetics of the text and also the manner of stage playing were destroying the stableness of classicistic norm. It witnesses about opened type of structure of XVIII century comedy.

Key words: comedy, comic opera, style, classicism, realism, "melodrama".

Проблема соотношения стилей драматургии одной литературной школы, одного автора (более того, в одном драматическом произведении) рассматривается в ряде работ Б. В. Варнеке. В частности, в своей поздней

работе «Романтизм и классицизм Фр. Грильпарцер» (1941) Варнеке показывает сочетание двух противоречивых по сути стилей – романтизма и классицизма – в творчестве одного драматурга, опираясь на наблюдения

М. В. Алпатова о том, что в случае соединения разнородных, далеко отстоящих стилей мы имеем дело с явлением эклектики. В случае, когда стили внутренне связаны между собой, «их сочетание может родить органические единства» [5, 7].

Борис Варнеке ссылается в своей статье о стилях русской драмы XVIII в. на статью В. В. Сиповского «Из истории русской комедии XVIII в.», в которой Сиповский связывает появление новых бытовых тем (взяточничества чиновников, пристрастия дворян к судьяничеству, борьбы отцов и детей, старого и нового) в комедиях А. П. Сумарокова и В. И. Лукина с введением драматургами новых типов персонажей и новых приемов, под которыми критик по сути понимает художественные стили [8:210].

Так, В. В. Сиповский отмечает в комедии Сумарокова «Опекун» сочетание черт классицизма и реализма: «Русская действительность выражается в этой интересной комедии в живом русском языке, которым говорит герой, пересыпающий свои рассуждения простонародными поговорками, а также в некоторых мелких деталях бытового характера» [8:212].

Наиболее показательной, по мнению В. Сиповского, в аспекте сочетания стилей (классицизма и реализма) является «бытовая» комедия Д. Фонвизина «Бригадир» (1766) [8:212].

Вслед за Сиповским Варнеке рассматривает «смешанный» тип комедий XVIII в., в котором наряду с чертами классицизма обнаруживаются явные черты бытового реализма. Б. Варнеке утверждает, что нельзя одновременно противопоставлять черты реалистически-бытового стиля классицистическому, прежде всего потому, что классицистическая комедия насыщена бытовым содержанием, которое наблюдается уже в комедиях величайшего представителя классицизма Ж.-Б. Мольера.

Эту особенность стиля (или, как его называет В. Сиповский, приема) Б. Варнеке отмечает в комедиях И. А. Крылова, императрицы Екатерины, В. И. Лукина, Ф. Г. Волкова, Я. Б. Княжнина. Б. Варнеке ссылается также на позицию Н. Л. Бродского, который в своем исследовании «История стиля русской комедии XVIII в.» отметил, что присутствие бытовых и реалистических черт вполне возможно и в классицистической комедии [1:132].

По мнению Б. Варнеке, две комедии Екатерины «Вот какво иметь корзину и белье» и «Расточитель» (1768), представляющие собой подражание «Тимону Афинскому» В. Шекспира, показательны прежде всего тем, что в них отсутствуют персонажи, ставшие как бы обязательными для всякой классической комедии, и появились те, которые были ей совершенно чужды. Исследователем подробно разработан вопрос о влиянии на комедии Екатерины, прежде всего на ее пьесу «Невидимка», римских комедий Теренция и Плавта. Просматривается соответствие на уровне сюжета, поэтики, даже имени главной героини (имя Таиса встречается как у Екатерины, так и у Теренция). Целый ряд ученых указывают на черты преодоления Екатериной канона классицизма, прежде всего это сказалось на заимствовании реалий русской действительности [3:68]. Важно также указать на отсутствие в пьесах традиционных ролей слуг [8:135]. Развязка обеих комедий, согласно наблюдениям Б. Варнеке, также «ничего общего не имеет с обязательными финалами остальных комедий» [8:135]. Особенностью композиции комедий Екатерины Б. Варнеке считает отсутствие в них монологов и наличие «говорящих» фамилий, напр., Тратова из комедии «Расточитель». Такой прием, характерный для русской комедиографии от первых пьес Сумарокова и до драматургии Островского, позволял драматургам, по мнению ученого, более рельефно «обрисовать отдельную фигуру своей пьесы», что свидетельствовало о зарождении психологизма. Интересно и то, что одно и то же имя персонажа кочевало из пьесы в пьесу: «...причем нет недостатка в таких случаях, когда фамилия персонажа в одной пьесе вполне соответствует особенностям его характера, по перенесении же в другую находится уже в резком противоречии с внутренними особенностями персонажа» [2:256].

Рассматривая проблему восприятия пьес Екатерины, Б. Варнеке отмечает, что ее комедии служили целям манипулирования народным мировоззрением, целый ряд черт ее пьес свидетельствует о попытке отразить реальные события того времени, прежде всего, умонастроения русского народа. Несмотря на влияние Шекспира на исторические комедии Екатерины, их содержание было близко народной жизни.

Сопоставление оценок Б. В. Варнеке и современной исследовательницы комедий

Екатерины Н. И. Ищук-Фадеевой позволяет судить о том, что Б. В. Варнеке в целом ряде позиций предвосхитил выводы современных исследователей. Речь идет о характеристике ранних комедий императрицы как «комедий нравов», а следующие за ними комедии, например, «Госпожа Вестникова с семьей» ученый считает «комедиями интриги» [2:253]. Наблюдение Б. Варнеке над чертами преодоления классицизма в комедиях Екатерины развивает Ищук-Фадеева, отмечая в них национальное начало, «присущее только русскому театру – активность «комедии нравов» (по ее мнению западноевропейская комедия XVIII в. «...бытовала в основном в двух своих разновидностях – комедия характеров и комедия положений...»)» [7:58]. «Говорящие фамилии» героев вместо «имен-масок» также свидетельствуют о зарождающемся личностном самосознании, что задолго до Ищук-Фадеевой отметил в своем исследовании Б. Варнеке [2:256].

Появление «бытовых» комедий, связанное со стремлением драматургов отразить действительность в ее бытовых проявлениях, по мнению Б. Варнеке, и привело к появлению «слезной» или «жалостливой», как исследователь ее называет, комедии [2:237].

«Происхождение таких пьес было вызвано стремлением к большей правде и естественности на сцене, которые нарушались классической драмой отчасти и в том, что серьезная, трагическая сторона жизни была показана в судьбах исторических героев, по большей части носителей царского сана, а кроме того, из веселых, комических эпизодов исключалось решительно все серьезное, тогда как в действительности весьма часто и смешное, и печальное идут рука об руку, так что такое разграничение веселого и печального носит чисто внешний, искусственный характер» [2:237].

Сторонники классического направления негативно восприняли появление нового типа комедии. Противниками смешения трагических и комических элементов в таких пьесах были Буало и Вольтер, а также русские драматурги Княжнин и Сумароков. Последний из них жестоко напал на «слезные драмы». В своем классическом «L'Art poétique» Буало отмечал, что «комедия – враждебна вздохам и печали, и в своих стихах совершенно не допускает трагической печали» [2:237]. Варнеке же утверждает, что такое разграничение носит чисто внешний искусственный харак-

тер, поэтому сторонники нового направления выступают против стереотипов классической комедии, изображая на сцене трагические стороны жизни обыкновенных персонажей наравне с комическими.

Такое смешение стилей отмечает Б. Варнеке в некоторых комедиях М. М. Хераскова («Ненавистник», «Безбожник»), в пьесах В. И. Лукина, близких к «слезным комедиям», например, «Мот, любовью исправленный». В последней пьесе В. Лукин удовлетворял, по его признанию, притязания зрителей, часть из которых хочет видеть в комедии воплощение возвышенных, благородных и «жалостливых» мыслей, часть же – черты интриги и фарса. Между тем, по мнению Б. Варнеке, соединение этих начал свидетельствует о чувстве меры у автора, не всегда наблюдаемом у других авторов. Пьесе не чужд сатирический, обличительный элемент в репликах Добросердова, диалоги которого с Клеопатрой наполнены пафосом патетики, что свидетельствует о преувеличении, которого ему удалось избежать при обрисовке остальных персонажей [2:246].

К числу «слезных» комедий Б. Варнеке отчасти относит и пьесу М. И. Веревкина «Так и должно быть» (1773). Построение этой пьесы весьма своеобразно. Первые два действия решительно ничем не отличаются от обычных веселых пьес с любовной интригой, но в третьем действии, совершенно не связанном с остальной пьесой, появляется старый дворянин Доблестин, дядя героя пьесы. Только присутствие старого Доблестина превращает пьесу на время в «слезную комедию». «Если бы из пьесы выкинуть этого старого Доблестина и все сцены, связанные с его присутствием в числе действующих лиц пьесы – т.е. 3 и 4 действие, то пьеса эта ничем не выделялась бы из обычных комедий XVIII века», отмечает Б. Варнеке [2:247]. Исследователь указывает на преобладание черт сентиментализма в «слезных комедиях», что, по его мнению, имеет характер заимствования и объясняется влиянием французского классицизма.

Дидактичность и сентиментальный пафос зачастую подвергались иронии и высмеиванию в подобных комедиях (Б. Варнеке приводит в пример комедию Благодарова «Смешное сборище») [2:249].

Важно подчеркнуть, что, согласно наблюдениям Б. Варнеке, появление «слезных комедий» не связывается с поступательным

характером развития комедии («не вытекает из предшествующего развития драмы» и объясняется преимущественно влиянием «чуждых нам по существу образцов») [2:249].

Распространению «слезных комедий» способствовала, по мнению Б. Варнеке, и популяризация эстетических взглядов Д. Дидро в России, который требовал «не столько развития характеров и положений, сколько верного изображения внешних отношений и условий, чтобы поучительный или предостерегающий пример был убедительнее для зрителя, находящегося в таких же отношениях». Таким образом, высший идеал Дидро – мораль, исправление нравов, был подчинен реальному изображению характеров [2:249].

Структура комедии «Точь в точь» Веревкина значительно отличается от таких «слезных комедий», как пьесы Хераскова «Гонимые», «Друг несчастных, или Безбожник», где наблюдается почти совершенное отсутствие комических сцен [4:10]. Как и в его другой пьесе «Так и должно быть» (1773), первые два действия ничем не отличаются от обычных веселых комедий, и только в третьем действии появляется слезный элемент, почему обе эти пьесы распадаются на две неодинаковые по своему настроению части [4:11]. Роли Пульхерии и ее жениха Воина Воиновича, которые прославляют добродетель, соответствуют героям «слезных комедий» (чрезмерное благородство этих двух персонажей служило целям театра, сформулированным Колльером: назначение театра представлять все дурное, чтобы оно вызвало к себе презрение), «*characteris vertueux*» настойчиво вводили представители французской комедии. Герои этой «слезной комедии» Веревкина принадлежат к среднему сословию, мещанству, что, по мнению Лессинга, соответствовало этой жанровой форме [4:11]. Вместе с тем Б. Варнеке отмечает стилевые отличия комедии «Точь в точь» от «слезных комедий». Присутствие в ней панегирического элемента и многочисленных отступлений от тона и содержания «слезных комедий» объясняется тем, что «это не чистая «слезная» комедия, а вызванное совсем посторонними соображениями искусственное соединение с торжественным спектаклем, не предусмотренное драматургическими теориями». Все изображено как в действительности, без прикрас [4:20]. Отдельные черты комедии проявлялись, по мнению Б. Варнеке, и в таких возвышенных пьесах, какими были

в XVIII в. «парадные» или «торжественные» спектакли. Литературовед усматривает связь аллегорических фигур в этих спектаклях, ведущих свое начало от персонажей-масок *dell'arte*, со стилем рококо, который был характерен и для музыкальной драмы [1:136].

Одесские профессора Б. Варнеке и В. Мочульский убедительно связывали происхождение комической оперетты XVIII в. с итальянским театром марионеток и французской комической оперой XVIII в., причем В. Мочульский отметил, что комические оперетты по своей структуре ближе жанру комедии [10:1]. Более того, по мнению В. Мочульского, русские комические оперетки XVIII в. зачастую переделывались из комедий: «Здесь – так же, как и в комедиях, в основе лежала любовная интрига. Лица делились также на добродетельных и злых... Самого действия, впрочем, не существует, а есть внешнее сцепление событий, причем ходом интриг заведуют слуги. Характеров нет, а также не наблюдается оригинальных коллизий событий и действующих лиц [10:5]. Композиционно-тематические особенности комических оперетт по преимуществу заимствовались из французских пьес, причем французского влияния не избежал никто из авторов этого жанра (В. Мочульский среди авторов комических оперетт называет Аблесимова, Богдановича, графа Вязьмитинова, князя Горчакова, императрицу Екатерину II, Я. Б. Княжнина, И. А. Крылова, Матинского, Майкова, В. И. Николаева, М. Попова, В. Хераскова и Юдина) [10:5].

Рассматривая сюжеты комических опер названных драматургов, В. Мочульский отмечает помимо заимствований из французских комедий черты национального своеобразия, прежде всего в пьесах Аблесимова, М. Попова, Матинского. Что касается вставных элементов народных обрядов в текстах комических оперетт, В. Мочульский не считает их свидетельством отражения народного духа, как писал об этом А. М. Лобода [10:34]. Как отмечает В. Мочульский, народные песни, встречающиеся в опереттах, делятся на два разряда: стилизованные под народный стиль, и народные песни, взятые из сборников Чулкова и Новикова, по большей части механически вставленные в оперетты [10:40]. Кстати, уместно указать, что, рассматривая происхождение оперетки и связывая его с традициями итальянского и французского комедийного театров, Б. Варнеке в статье «Детство оперет-

ки» связывает характер этого жанра с «литературной пародией и злободневным обзорением» [1:56]. Речь идет о сатирически-пародийной направленности оперетты.

Одного строго определенного названия для таких пьес не было. Чаще других встречается название «опера» с пояснениями комическая, шутивая, пастушеская, волшебная; изредка попадаются названия: «драма с голосами» или «драма с музыкой», «музыкальная драма», «мелодрама».

По своему построению комические оперы отличались от обыкновенной драмы тем, что заключали в себе несколько вокальных номеров, более или менее связанных с содержанием пьесы. Действие, весьма не сложное, сопровождалось нередко танцами и внешними эффектами. Так, например, в «Точильщике» В. И. Николаева крестьянка Улита, подобно старухе из сказки «О золотой рыбке», вдруг на сцене преображается в царицу.

Б. В. Варнеке и В. Н. Мочульский находят генетическую близость между комической оперой и жанром комедии. Б. Варнеке, ссылаясь на профессора В. Мочульского, отмечает большое сходство между ними: «здесь так же, как и в комедиях, в основе лежала любовная интрига. Лица делились также на добродетельных и злых. Слуги и служанки играют ту же роль посредников и были главной пружиной действия. Самого действия, впрочем, не существует, а есть внешнее сцепление событий, причем ходом интриги завледают слуги... Добро и зло также нередко перемешано, как и в комедиях, и мораль нередко терпит фиаско» [2:203].

Отличаясь от остальных пьес своим разнообразием, господствовавшим в них веселым настроением, а подчас и игривостью содержания, пьесы эти пользовались очень большим успехом у тех слоев тогдашней публики, которые искали в театре по преимуществу забавы и веселого препровождения времени. Этому способствовало и пение, вносившее в пьесу оживление и находившее среди публики своих поклонников. Б. Варнеке отмечает, что «едва ли не первая русская

опера имела столько восхитившихся зрителей (т. е. зрителей) и плескания» [2:204]. Вот что сообщает на этот счет «Драматический словарь 1787 г.» про оперу Аблесимова «Мельник»: «Сия пьеса столько возбудила внимание от публики, что много раз с ряду была играна и всегда театр наполнялся» [2:204].

Комические оперы находились в несомненной зависимости от западных образцов. Так, опера Княжнина «Сбитенщик» воспроизводит в значительной степени комедию Ж.-Б. Мольера «Школа жен». Но Б. Варнеке усматривает национальное своеобразие комических опер в том, что музыка большинства этих пьес построена на народных мотивах.

Свадебные обряды и песни в комической опере Матинского «С.-Петербургский гостинный двор», которая имела исключительный успех, также занимают почти целое действие; «по своему богатству и близости к народу они превосходят все, что только было подобного в русской литературе XVIII века» [3:211]. Кроме того, важно отметить, что речь простонародья существенно передает национальное своеобразие пьес этого направления. Например, язык «Гостиного двора» Матинского отличается обилием старинных специальных выражений, обнаруживая большую наблюдательность автора. Эта пьеса имела большой успех именно благодаря бытовым сценам, которым посвящен второй акт, изображающий весьма точно и правдиво весь ритуал сговора. По мнению Б. Варнеке, комические оперы предшествовали в значительной степени современным опереткам, они продержались на русской сцене в течение долгого времени [3:221].

Таким образом, анализ взаимопроникновения черт классицизма и бытового реализма русской комедии XVIII в. привел Б. Варнеке к выводу о ее национальном своеобразии и открытом характере структуры: особенности поэтики текста, а также манера сценического исполнения разрушали незыблемость норм классицизма, что свидетельствовало об открытом типе структуры комедий XVIII века.

Литература

1. Варнеке Б. В. Детство оперетки / Борис Васильевич Варнеке // Библиотека театра и искусства. — СПб., 1904. — Кн. 9. — С. 43—57.
2. Варнеке Б. В. Екатерина Вторая и римская комедия / Борис Васильевич Варнеке. Известия. Отделение русского языка и словесности императорской АН. — 1907. — № 3 — С. 51—69.
3. Варнеке Б. В. История русского театра / Борис Васильевич Варнеке. — СПб: Издание Н. Н. Сергиевского, б. г. — 701 с.

4. Варнеке Б. В. Комедия М. И. Веревкина «Точь в точь» / Борис Васильевич Варнеке. — СПб., 1911. — 20 с.
5. Варнеке Б. В. Романтизм и классицизм. Фр. Грильпарцер / Борис Васильевич Варнеке. — Одесса, 1941. — 27 с.
6. Варнеке Б. В. Стили русской драмы XVIII в. / Борис Васильевич Варнеке. // Slavia. Časopis pro slovanskou filologii. — 1929. — Ročník VIII. Praga Sešit1. — С. 132—137.
7. Ищук-Фадеева Н. И. Жанры русской драмы. — Ч. 1. : Традиционные жанры русской драматургии: Пособие по спецкурсу / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. — 88 с.
8. Лобода А. М. Лекции по истории новой русской литературы / Андрей Митрофанович Лобода // ч. 1 (XVIII в.) — К., 1910. — 223 с.
9. Лобода А. М. Народность в русской музыкальной драме сто лет назад / Андрей Митрофанович Лобода // Чтения в Историческом Обществе Нестора Летописца под ред. М. Н. Ясинского. — Киев, 1899.
10. Мочульский В. Н. Комические оперетты XVIII в. / Василий Николаевич Мочульский. — Одесса, 1911. — 40 с.
11. Сиповский В. В. Из истории русской комедии XVIII в. / Василий Васильевич Сиповский. Известия. Отделение русского языка и словесности императорской АН, 1917. — XXII. — С. 205—274.

УДК 821.161.2-31X.09

В. О. Зенгва

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна «Вальдшнепи» М. Хвильового та романи Ф. Достоєвського: інтертекстуальний аспект

Зенгва В. О. «Вальдшнепи» М. Хвильового та романи Ф. Достоєвського: інтертекстуальний аспект. Стаття присвячена аналізу образу Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів» М. Хвильового у контексті романів Ф. Достоєвського. За допомогою інтертекстуального та автотекстуального аналізу з'ясовується суть злочину та можливі варіанти покарання людей Карамазівського типу.
Ключові слова: персонаж, інтертекстуальний зв'язок, автотекстуальний зв'язок.

Зенгва В. А. «Вальдшнепы» Н. Хвильового и романы Ф. Достоевского: интертекстуальный аспект. Статья посвящена анализу образа Дмитрия Карамазова из «Вальдшнепов» Н. Хвильового в контексте романов Ф. Достоевского. При помощи интертекстуального и автотекстуального анализа выясняется суть «преступления» и возможные варианты наказания людей Карамазовского типа.
Ключевые слова: персонаж, интертекстуальная связь, автотекстуальная связь.

Zengwa V. A «Woodcocks» of N. Hvylevoy's and F. Dostoevsky's novels: intertextual aspect. The article is devoted to the analysis of an image of Dmitry Karamazov from N. Hvylevoy's «Woodcocks» in a context of the novels of F. Dostoevsky. With the help of intertextual and the autotextual analysis the essence of «crime» and possible variants of the punishment of people of the Karamazov's type is found out.
Keywords: the character, intertextual connection, autotextual connection.

«Вальдшнепи» можна назвати підсумком письменницької та публіцистичної діяльності М. Хвильового, адже цей твір містить у собі і певною мірою пояснює основні мотиви та ідеї доробку автора. Л. Сенік визначає роман як етап творчої еволюції прозаїка: «В потоці політичних подій, літературних битв, револю-

ційного оновлення людини і народження нових поглядів роман був неминучий як логічний розвиток творчості письменника...» [5:154]. Сам М. Хвильовий у «Арабесках» у властивій йому закодованій формі підкреслює особливу роль, яку відіграє роман серед його інших творів: «...етюдів я вже ніколи, ніколи не буду

писати, бо я пишу – роман» [9:202]. Якщо пов'язати цю заяву із рекламою-анонсом, поданою у «Вступній новелі», «...мій сюжетний любовний роман «Вальдшнепи» буде у третьому томі» [9:16], то стає цілком зрозуміло, який роман мається на увазі.

Незважаючи на задеклароване провідне місце «Вальдшнепів», цей текст – один із найменш досліджених у доробку М. Хвильового. Основна причина – відсутність закінчення. Існують окремі літературознавчі студії, присвячені твору (Л. Сеник [5], М. Сподарець [6], Г. Церна [7] та ін.), однак багато цікавих аспектів досі залишаються невисвітленими. Особливої актуальності дослідження «Вальдшнепів» набуває у зв'язку із підвищеним інтересом до роману, викликаним публікацією продовження («Аглая» Артема Сокола), що відкрило широке поле для дискусій перед дослідниками та людьми, яким не байдужа доля української літератури.

Безперечно, розпочинаючи аналіз «Вальдшнепів», необхідно усвідомлювати: будь-яке твердження може бути лише припущенням, адже аналізувати роман можна спираючись лише на текст його першої частини, що зберігся до сьогодні. Проте хотілося б наголосити на тому, що твір не є незавершеним. Його друга частина втрачена, але вона існувала. Тобто той фрагмент, що зберігся до сьогодні, є частиною завершеного тексту і несе у собі певні коди та автотекстуальні посилання, спираючись на які, можна приблизно відтворити характери персонажів, знайти їхнє місце в галереї людей революції М. Хвильового.

Знаковою фігурою у романі, у творчості письменника є Дмитрій Карамазов. Аналізуючи образ цього персонажа, перш за все маємо відповісти на питання: чому свого героя М. Хвильовий називає саме *Дмитрієм Карамазовим*? Значення цього імені автор підкреслює уже на першій сторінці роману. Твір розпочинається «непотрібною» з точки зору розвитку сюжету сценою непорозуміння у «буфеті найкращих фіалок І. Л. Карасика». Співзвучність прізвища свого героя із прізвищем власника буфету М. Хвильовий підкреслює ще до того, як у тексті з'являється прізвище Карамазов. «Він приїхав, як завжди, розхристаний та неуважний і, недовго гадаючи, забіг по дорозі до «буфету найкращих фіалок І. Л. Карасика»: Дмитрій в своєму листі (лист давно вже загублено) якось згадував це до певної міри *рідне йому по звукозбігу*

прізвище (виділення наше – З. В.)» [8]. Таким чином, між власником буфету та Дмитрієм Карамазовим одразу ж встановлюється зв'язок, наявність якого автор намагається доволі прозоро заперечити, що для читача, знайомого з манерою написання художніх текстів М. Хвильового, є ще одним підтвердженням його наявності. «І одразу ж ясно стало, яке має відношення І. Л. Карасик до Дмитрія й Ганни (буквально ніякого!) й скільки він знає про них (рішуче нічого!)» [8]. Можна припустити, що цей зв'язок виражається у спільній для Карамазова та Карасика частині прізвищ – *кара*. Враховуючи подальший розвиток дії у романі, посилання на Достоевського («Братів Карамазових» він, можна сказати, читав, але йому й на думку не спадало, що ці брати (чи там один брат) могли завітати в його глухий край») та *ребус* («...ребус нарешті було розв'язано»), що його автор згадує безпосередньо після розповіді про Карасика, Карамазова та «Братів Карамазових», таке твердження можна вважати цілком імовірним. Можна припустити, що зашифроване слово *кара* покликане інтертекстуально пов'язати роман «Вальдшнепи» із «Злочином і карою» Достоевського, адже перегук проблематики цих творів є очевидним. Таким чином, вибудовується цілком прозорий асоціативний ланцюг **Карасик – Карамазов – кара – Достоевський – «Злочин і кара» – «Вальдшнепи**». Отже, «Вальдшнепи» – це роман про кару за злочин, який в романі безпосередньо не описується, але неодноразово згадується. «А втім, я хочу сказати от що: людину, Вовчику, дуже нелегко вбити!.. Ти ще ніколи не вбивав... не на війні, а так, у звичайному побуті? Ну от. А я вбивав і знаю. Це дуже складна процедура. *І саме тому складна, що робиш це цілком свідомо, зарані знаючи, що не вбити ніяк не можна (виділення наше – З. В.)*» [8]. Ідентичним є навіть стан «приреченості до злочину» Дмитрія Карамазова та Родіона Раскольнікова перед убивством бабці: «...але всім своїм еством він раптом відчув, що немає у нього більше ні свободи розуму, ні свободи волі і що все раптом вирішено остаточно» [4]. На жаль, у зв'язку із відсутністю закінчення роману для нас залишається назавжди втраченим розуміння М. Хвильового кари людей Карамазівського типу як у сюжетному, так і у філософському плані. Єдине, що залишається дослідникам, – методом автотекстуального аналізу з'ясувати їхній «злочин».

На перший погляд тут все просто. «Він зупинився біля дверей і дивився на баришень, що рились у барахлі, напихаючи ним свої саквояжі... Тоді він вийняв із кобури браунінга й підійшов до однієї скрині, де вовтузились барохольщики. Він вистрелив одній баришні в карк. Того ж дня чека розстріляла ще кількох мародерів...» [8]. Але в уважного читача М. Хвильового одразу ж зароджується сумнів: убивство мародера хоч, звичайно, і виглядає звірячою жорстокістю нерівноцінності злочину і покарання сьогодні, однак на тлі тогочасних революційних подій відзначається певною «законністю», прагненням навести лад у хаосі анархії. Жертва загадкового злочину, за який розплачується герой «Вальдшнепів», судячи з усього невинна, чи то правильніше сказати, «винна» у своєму існуванні, що ставить аж надто багато питань тій ідеї, що у неї повірив Карамазов, до яких, серед іншого, належить і питання права на розстріл обивателів – мародерів та Іванів Івановичів (прозорий автотекстуальний натяк на сатиру «Іван Іванович»), – дійсно «винних» у тому, що революція потрапила у «раківину з калом». Про імовірність такого трактування жертви злочину свідчить діалог Дмитрія та Аглаї, у якому згадується Богоматір, що заважає герою до кінця віддатися його фанатичній вірі: «Богоматір всюди й на кожному кроці. Це якийсь жах, і іноді навіть руки падають у знеможі. Не можна зустрічатися з людьми. Щоб творити якесь діло й боротись, треба надягати машкару Мізантропа і в ній ховати, перш за все, очі... Очі, знаєш, найлютіший ворог усякого прогресу, бо очима бачиш Богоматір і саме в очах ховається Богоматір» [8]. Образ Богоматері відсилає нас до образу Ісуса Христа, що безневинно постраждав від людей і за людей, а через нього і до тієї «жертви», заклання якої на олтар революції істерично намагається виправдати Карамазов. «...тільки через убивство можна прийти до цілковитого соціального очищення.

Ти розумієш, що я маю на увазі? В динаміці прогресу соціальну етику можна мислити тільки як перманентний «злочин». Я злочин беру в лапки, бо свідоме вбивство во ім'я соціальних ідеалів ніколи не вважав за злочин» [8].

Ще одна підказка до розгадки «злочину», на наш погляд, міститься у прізвищі героя роману. Обравши для нього прізвище Карамазов, М. Хвильовий немовбито вказує на зв'язок проблематики «Вальдшнепів» із про-

блемою «злочину в ім'я ідеї» романів Достоевського. Однак таке потрактування є підозріло простим і надто загальним, враховуючи схильність письменника до творення «ребусів» у своїх текстах. «Брати Карамазови» Ф. Достоевського – не просто роман про вбивство, це роман про *батьковбивство*, тобто вбивство «ближнього», кровного родича. Про вбивство Карамазовим «ближнього» згадує Аглая: «Я також думаю, що твоя недоношена ненависть уже є справжня ненависть і ти здібний зненавидіти своїх ближніх... Ти розповідав мені, як колись, у часи громадянської війни, ти розстріляв когось із ближніх біля якогось монастиря...» Образ монастиря, біля якого відбувається розстріл автотекстуально відсилає нас до «Я(Романтики)», в якій герой немовбито вбиває свою матір – черницю. Спільним для цих творів є також образ Марії Богоматері «...воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» [9:216].» Отже, злочин, за який карається Дмитрій Карамазов і який викликає у нього цілий комплекс складних переживань, – *материвбивство*. Цю тезу опосередковано доводить загадковий вислів Карамазова про Ганну «Хіба це не Ганну він розстріляв колись, у часи громадянської війни, біля якогось провінціального монастиря?» [8], яку він характеризує як «типову українську жінку, що, так ганебно випроводивши синів Тараса Бульби на Запорозьку Січ, пішла плодити безвольних людей?» [8], тобто жінку-*матір* у традиційному патріархальному суспільстві.

Однак материвбивство Карамазова теж не слід сприймати як реальний акт. Для того, щоб зрозуміти це потрібно звернутися до сюжету «Братів Карамазових» Достоевського. Як відомо, у цьому романі, жоден із братів, які носять прізвище Карамазови, не є батьковбивцем у буквальному значенні. Федора Карамазова убиває його незаконний син, напівдіот Смердяков, наслухавшись просторікувань Івана. Кару за діяння, якого насправді не чинив, але *хотів вчинити* несе найстарший брат Дмитрій (!) Карамазов. Саме тут, на наш погляд, криється розгадка імені головного героя «Вальдшнепів» – Дмитрій. За усіма формальними показниками образ Карамазова із «Вальдшнепів» більш близький до образу середнього Карамазова Достоевського – Івана. Карамазов Хвильового, так само, як і Іван, раціоналіст, що за допомогою логіки

вибудовує теорію виправдання вбивства в ім'я високої мети, але сам не витримує результатів своєї філософії. На Дмитрія Карамазова із «Братів...» – імпульсивну, неврівноважену натуру, що живе миттєвими настроями, він схожий хіба що своєю маніакальною пристрастю до жінки (Грушенька – Аглая). Але М. Хвильовий називає свого героя чомусь саме Дмитрієм, а не Іваном Карамазовим. Чи не спокутою за *нездійснений* злочин, що її має дістати Карамазов із «Вальдшнепів», можна аргументувати вибір саме цього імені? Така теза могла б здатися голосливою, якби не ще один нюанс, який потрібно враховувати, аналізуючи цей образ: Дмитрій Карамазов у «Вальдшнепах» є продовженням характеру, виписаного Хвильовим у «Я(Романтиці)». «Злочин» Карамазова чи, правильніше сказати, людей карамазовського типу описано у цій новелі, «Вальдшнепи» – роман про кару, яка чекає на них уже в мирні пореволюційні роки. Але чи з реальним убивством ми маємо справу у «Я(Романтиці)»? Ю. Безхутрий вважає події, змальовані у новелі «...емоціями людини, яка пережила страхіття революційної війни і тепер, з дистанції часу, жажнулася тієї картини диявольського шабашу, вакханалії насильства, що пройшла перед нею. Це *уявний(виділення наше – З. В.)* світ, який креатує оповідач, персоніфікуючи власні відчуття. Саме ці відчуття можна було б назвати «синдром революції», зумовленим наслідками того психологічного шоку, якого зазнав «я» незалежно від того, чи насправді переживав трагедію материвбивства, чи це лише плід його зболеної фантазії» [1:310]. Можливо, герой «Я(Романтики)», а разом із ним і Дмитрій Карамазов з «Вальдшнепів», не убивав матір у буквальному сенсі, але він психологічно став материвбивцею у часи громадянської війни.

«Злочин» Карамазова з «Вальдшнепів» можна інтерпретувати інакше: його вина полягає у тому, що він *дозволив* Смердяковим – дегенератам – докторам Тагабатам убити матір, у тому, що він повірив у їхню ідею з нелюдським обличчям. Образ матері можна трактувати тут максимально широко: від буквального безглузлого материвбивства, що його вчиняють засліплені революційною мішурою, обдурені, безграмотні Остап і Андрій з оповідання «Мати», яким вожді за мовчазного сприяння карамазових змогли підсунути фальшиві ідеали замість справжніх, до символічного Українубивства, яке передчував

М. Хвильовий. Карамазов показаний Хвильовим у той період свого життя, коли він починає розуміти, що став жертвою цинічного обману. Питання про виправдання свого «злочину», своєї «глупоти», провінційної екзальтованої засліпленості «ідеєю» невідступно мучать Дмитрія. Хіба заради «котлеток і пюре зі сметаною» така людина, як він, погодилася взяти на душу страшний гріх? Але лише «котлети і пюре зі сметаною», що їх відібрано у того самого народу, заради «ощасливлення» якого було вбито Матір, може запропонувати йому реальна «загірна комунна». «Я думаю зараз про наше фарисейство і думаю: чому? Чому ми не соромимось говорити про пюре й котлетки? Чому ми, нарешті, не соромимось проїдати тут народні гроші... саме в той час, коли навкруги нас люди живуть у неможливих злиднях, у таких злиднях, що аж ридати хочеться... Чому ми, нарешті, боїмось виносити гірку правду на люди (хоч люди й без нас її знають) і ховаємо по своїх ком'ячейках?» [8].

Важливим семантичним маркером у трактуванні образу Дмитрія Карамазова є рівний йому за значенням у романі образ Аглаї. Найбільш прозора інтертекстуальна асоціація Аглаї Хвильового, яка спадає на думку читачеві, – Аглая Єпанчина з роману «Ідіот» Достоевського. Однак при порівнянні цих героїнь мимохіть виникає питання: що спільного у домашнього наївного дівчиська, якою зображена Аглая Єпанчина в «Ідіоті», з розсудливою, холоднокровною, нахабною і самовпевненою Аглаєю у «Вальдшнепах»? Відповідь очевидна – абсолютно нічого. Аглая Хвильового за своєю викривальною скандальністю, сміливістю у вчинках і висловах значно більше схожа на Настасю Пилипівну із того ж таки «Ідіота». Хоч насправді і між цими образами ми навряд чи зможемо встановити зв'язок: Настася Пилипівна Достоевського за своєю суттю жертва, що від безвиході кидається на кривдників; Аглая із «Вальдшнепів» – мисливець, який не знає жалю. Найімовірніше ім'я Аглая покликане не пов'язати образ героїні «Вальдшнепів» із котримось образом з «Ідіота» Достоевського, а вказати читачеві на комплекс спільних для цих творів мотивів. І найпершим таким мотивом є, на наш погляд, мотив хвороби, божевілля, ідіотизму головного героя. У «Вальдшнепах» можемо знайти достатньо доказів психічної ненормальності Карамазова, які мають інтертекстуальні корені у творі Достоевського. Наприклад, емоційний

стан Карамазова, що він про нього розповідає Аглаї, майже дослівно нагадує стан князя Мишкіна безпосередньо перед епілептичним випадком: «Я іноді буквально задихаюсь од щастя, – говорив він далі, скидаючи з кручі камінці й зовсім не помічаючи, що його розмові бракує елементарної послідовності. – Темні сторони нашої дійсності тоді зовсім зникають із моїх очей, і я починаю рости і виростаю у велетня» [8]. «Відчуття життя, самосвідомості зростало майже вдсятеро у ці миті, що продовжувалися, як блискавиця. Розум, серце освітлювалися незвичайним світлом; усі хвилювання, усі сумніви, усі переживання неначе заспокоювалися разом, перетворювалися у якийсь найвищий спокій, повний ясної, гармонічної радості та надії, повний розуму і кінцевої причини» [3]. У тексті роману М. Хвильового маємо безпосередню згадку про епілепсію: «Карамазов підвівся. Він блукав розгубленими очима по стелі, й здавалось, що він от-от кинеться на підлогу й заб'ється в випадку епілепсії» [8]. Навряд чи автор став би зосереджувати увагу читача саме на цій нервовій хворобі, якби не хотів ще раз підкреслити перегуки «Вальдшнепів» з «Ідіотом». На жаль, не маючи закінчення роману, важко адекватно інтерпретувати цей

зв'язок. Проте можна припустити, що саме таким (напад, хвороба, ідіотизм) М. Хвильовий бачив один із «виходів» для свого героя і для «типу» карамазових, до якого зараховував і себе. Інший «вихід» озвучив сам Дмитрій у діалозі з Ганною: «Чи ти хочеш, щоб я собі кулю пустив у лоб?» [8], і, як показав час, саме так і завершився «пошук загірною комуни» для усіх тих, хто вірив у неї «так, що можна вмерти».

Таким чином, герой «Вальдшнепів» М. Хвильового є своєрідним продовженням типу, зображеним Достоевським у його романах, – людей, що засудили і втратили Бога, людей, які поставили ідею вище за «міщанську» мораль. «Комплекс Карамазова» у Хвильового ускладнюється тим, що його Дмитрій Карамазов не лише теоретично обґрунтував, але і практично «до кінця» принаймні у своїй свідомості реалізував ідею Богопокинутого світу – ідею не лише Людини без Бога, але і країни без Бога, і у момент дії роману опинився перед результатами своєї філософії і свого «героїчного минулого» – непереборними, безсмертними обивателями, які «з'їли» революцію, і вищою холоднокровно-розсудливою силою, що використала його запал у своїх корисливих цілях.

Література

1. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Х. : Фоліо, 2003. — 495 с.
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. — Режим доступа : http://az.lib.ru/d/dostoewskij_fm/text_0060.shtml.
3. Достоевский Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский // http://az.lib.ru/d/dostoewskij_fm/text_0060.shtml.
4. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. — Режим доступа : http://az.lib.ru/d/dostoewskij_fm/text_0060.shtml.
5. Сенік Л. Політичний роман Миколи Хвильового / Л. Сенік // Записки НТШ. Праці філол. секції. — Т. 224. — Л., 1992. — С. 154—168.
6. Сподарець М. П. Рецептивні моделі в компаративістиці : "Вальдшнепи" М. Хвильового і проблеми інтерпретації / М. П. Сподарець // Актуальні проблеми слов'янської філології. Лінгвістика і літературознавство. — 2008. — Вип. 15. — С. 397—403.
7. Церна Г. «Вальдшнепи» – «Брати Карамазови» / Г. Церна // Слово і час. — 1999. — № 12. — С. 58–61.982.
8. Хвильовий М. Вальдшнепи / М. Хвильовий // http://bookz.ru/authors/hvil_ovii-m/valdshne/1-valdshne.html
9. Хвильовий М. Сині етюди. / М. Хвильовий // — К. : Радянський письменник, 1989. — 421 с.

Д. Ю. Кондакова

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

**Понятие «петербургский текст»
в современной научной рецепции**

Кондакова Д. Ю. Поняття «петербурзький текст» у сучасній науковій рецепції. Стаття представляє аналіз магістральних векторів осмислення петербурзького тексту російської літератури. Схарактеризовано та систематизовано основні проблеми історико-літературного та теоретичного висвітлення цього явища у сучасному літературознавстві, а також співвідношення петербурзького тексту з іншими міськими текстами.
Ключові слова: *Петербурзький текст, традиція, міський текст, Петербурзький міф, метафізика, сучасна поезія.*

Кондакова Д. Ю. Понятие «петербургский текст» в современной научной рецепции. Статья представляет анализ магистральных векторов осмысления петербургского текста русской литературы. Охарактеризованы и систематизированы основные проблемы историко-литературного и теоретического освещения данного явления в современном литературоведении, а также соотношение петербургского текста с другими городскими текстами.
Ключевые слова: *Петербургский текст, традиция, городской текст, Петербургский миф, метафизика, современная поэзия.*

Kondakova D. Y. Scientific reception of the concept of "Petersburg text" in modern literary studies. In the article basic definitions of Petersburg text, main approaches to tradition of Petersburg text, problem of historical-literary and theoretical interpretation of this phenomenon in modern literary criticism are studied and systematized. Relation between Petersburg text and other urban texts is traced.
Key words: *Petersburg text, tradition, urban text, Petersburg myth, metaphysics, contemporary poetry.*

В литературоведении существует понятие «петербургский текст русской литературы», предложенное и обоснованное крупнейшим филологом В. Н. Топоровым.

Чтобы проследить генезис научного осмысления Петербургского текста, следует обратиться к работам начала XX века по «литературному краеведению» Н. П. Анциферова, П. Н. Столпянского. В их трудах город был рассмотрен как живой организм, способный формировать некое культурное пространство, влияющее равно как на жителей города, так и на приезжих. Были высказаны мысли о формировании особой «петербургской ментальности», причем указывалось на важнейшую роль русской литературы при формировании этого особого мировосприятия. Так, например, Н. П. Анциферов в книге «Петербург Достоевского» предложил «особый подход к городу, как к «историко-культурному организму», «текущему», «творчески изменчивому», но сохраняющему на протяжении всего своего развития, за сменяющимися друг друга образами, внутреннее единство» [4:15].

В середине XX века, учитывая опыт Н. П. Анциферова, «философ языка и мифа»¹ В. Н. Топоров исследует феномен Петербурга и предлагает понятие «петербургский текст» русской литературы. В одноименной фундаментальной работе [21] ученый выделил особый набор «элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к Петербургскому тексту и складывающихся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину, беспронизительно отсылающую читателя к этому «сверх-тексту»» [21:60]. Само понятие было обосновано еще ранее, в статье «Петербургский текст русской литературы (введение в тему)», вошедшей в сборник «Семиотика города и городской культуры. Петербург» (1984) [13]. Таким образом, данный термин бытует в науке довольно продолжительное время, однако избавиться от кавычек он смог лишь в литературоведческих работах нескольких последних лет.

Целью данной статьи является рассмотрение и систематизация различных подходов

¹ Определение, данное С. Бочаровым (<http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Umer-Vladimir-Nikolaevich-Toporov>)

к изучению Петербургского текста русской литературы на рубеже XX–XXI веков.

Несмотря на то, что в современном литературоведении существует ряд исследований, посвященных Петербургскому тексту русской литературы, остается немало неизученных и дискуссионных проблем, связанных с данным литературно-культурным явлением. Практически не изучен петербургский текст современной русской лирики, требуют уточнения, к примеру, вопросы о соотношении «петербургского текста» и «петербургской темы».

Дискуссионность вопроса о Петербургском тексте выразилась в различных подходах к изучению этого явления, в том числе в отрицании самого определения. В научном мире само существование этого явления было подвергнуто сомнению. Итогом размышлений на эту тему стал коллективный сборник статей «Существует ли Петербургский текст?» [20].

Полемизирующий с В. Н. Топоровым по поводу правомерности употребления термина В. Шмид также выделяет определенный набор тематических и формальных признаков Петербургского текста. К ним ученый относит «противопоставление естественного и искусственного, природы и культуры, стихии и власти, неопределенность и ненадежность феноменов, осцилляция между фантастичностью и реалистичностью, усиливаемое способами изложения колебание между онтологическими статусами» [23:12].

Петербургский текст с позиций метафизики детально изучал Д. Л. Спивак [14; 15; 16]. В своей работе «Метафизика Петербурга: Начала и основания» [14] ученый прослеживает петербургскую историю в тесной связи с литературным процессом, подробно останавливаясь на целом ряде художественных произведений русской литературы (от Пушкина до «петроградского текста» в советской литературе), уделяя особое внимание эпохе Серебряного века. «Финская почва», «Шведские корни» и «Греческая вера» (названия разделов книги) определяют три столпа, на которых, по мнению автора, зиждется петербургский миф.

В заключении Д. Л. Спивак формулирует ряд мифов, сформировавшихся в Петербурге и оказавших огромное разностороннее влияние на культуру города и, прежде всего, петербургскую литературу. Это «Византийский миф», доминантным положением которого является «восстановление достоинства Пе-

тербурга как одной из столиц православного мира, а в некоторой степени – и возвращение древнего соперничества «Второго Рима» с Третьим» [14:471]. Далее по хронологии следует «Шведский миф», объединивший в числе прочих мифы о Петре-основателе города, а также миф о «Медном всаднике» (с которого, по мнению В. Н. Топорова, и начался Петербургский текст русской литературы). Д. Л. Спивак называет его также «нордический миф» Петербурга, высказывая дискуссионную точку зрения по поводу того, что «существенную, а иногда и преобладающую роль в нем играло чувство сродства со шведской духовностью». Напомним, что исследование петербургского текста в данной работе осуществляется с позиций метафизики, что дает право автору говорить об историко-психологических доминантах «финляндского мифа Петербурга», обусловленных историческим бытием города «на территории распространения типологически чуждой, традиционной и в некоторых отношениях очень архаичной культуры» [14:475].

Размышляя о «петербургской цивилизации», Д. Л. Спивак призывает «наконец, осознать себя полноправными наследниками [цивилизации – Д. К.]» [14:475]. Несомненно, именно такая позиция близка современным петербургским литераторам, поэтам прежде всего. Петербургское пространство (один из ключевых концептов петербургского текста), по мнению исследователя, открыто, более того, доступно каждому. Однако для входа в это пространство необходимо обладать определенными знаниями по истории и культуре Петербурга, без которых прочтение Петербургского текста затрудняется.

Довольно часто ученые возвращаются к определению границ петербургского текста. Серебряный век, по мнению В. Н. Топорова, оформляет и завершает традицию петербургского текста. Это отнюдь не означает, что сам петербургский текст прекращает свое существование с окончанием названной культурной эпохи. Завершается формирование традиции, «канонического» корпуса текстов, выделяется и укрепляется ряд мифов о Петербурге. Петербургский текст на этом не заканчивается, в XX веке петербургская литература и литература о Петербурге активно развивается, но уже с учетом определенной традиции, с постоянной оглядкой и опорой на нее.

Существует две основные точки зрения о проблеме границ петербургского текста:

первая, признает данное явление сформировавшимся в определенный период времени (сюда с известными оговорками можно отнести суждения В. Н. Топорова, З. Г. Минц, П. Е. Бухаркина, Х. Хельберг-Хирн и др.) и вторая, которая настаивает на том, что петербургский текст являет своеобразную открытую систему, продолжающую свое развитие (В. М. Маркович, М. В. Рождественская, М. Ф. Амосин и др.). Как пишет И. З. Вайсман, исследуя творчество С. Довлатова, «попытка терминологического определения нового этапа развития петербургского текста привела к появлению таких понятий, как «ленинградская школа прозаиков», «ленинградская школа», «ленинградская проза» и возникшее относительно недавно – «ленинградский текст русской литературы» [2].

Петербургский текст как литературное явление и как терминологическое понятие дал литературоведам возможность говорить о целом ряде городских текстов. Появились понятия «московский текст», «киевский текст», «пермский текст», «крымский текст» и прочие [3; 5; 6; 7; 8; 10; 19; 22]. Как видим, география текстов чрезвычайно обширна и, надо думать, будет только расширяться. Как правило, во всех работах, посвященных городским текстам, проводятся параллели с петербургским текстом – на генетическом, тематическом или концептуальном уровнях.

Одновременно возникает понятие «иностранный текст Санкт-Петербурга». Описанию доминантных топосов и стадий его эволюции посвящен сборник «Образ Петербурга в мировой культуре» [9]. Во вступительной статье «Петербург как европейская столица» В. Страда с самого начала обращается к противопоставлению Петербурга и Москвы, поясняя, что данная оппозиция состоит «не в простом соперничестве двух столиц, а в противопоставлении двух фаз исторического развития России, двух форм национальной идентичности и двух возможностей российского будущего» [18:15]. Сквозь призму этого противостояния исследователь рассматривает историю Петербурга, проводя литературные параллели и акцентируя внимание на культурно-исторических, идеологических, историософских моментах. Выражению «петербургский текст» В. Страда предпочитает «петербургский цикл», потому что оно выявляет диахроническое измерение «темы» и «проблемы» Петербурга, являющееся, на взгляд ученого, «основополагающим для пре-

емственности этой темы и проблемы в течение трехвековой истории, отмеченной великими переломами, приводившими к тому, что отражение Петербурга в литературе и культуре менялось вместе с историософской рефлексией» [18:16]. По мнению исследователя, «Петербург и «петербургский цикл» русской культуры есть ответ на вопрос: сумела или не сумела Россия последних трех столетий одолеть историю, одержать победу в гонке модернизации и преодолеть собственные противоречия?» [18:20]. Ученый выделяет несколько фаз «петербургского цикла», характеризуя которые, пытается ответить на поставленный вопрос. Связывая активное развитие «петербургского цикла» русской культуры с периодами возвышения Петербурга над Москвой и придавая особое значение самому именованию города, В. Страда полагает, что «в 1991 году как будто начался новый цикл, чему свидетельством возвращение городу его законного имени» [18:20].

Здесь следует сказать, что изменение имени города (Петербург – Петроград – Ленинград – Петербург) обросло собственной мифологией. Так, М. В. Рождественская отмечает, что «пограничный во временном и в пространственном отношениях характер города в советское время обострил намеченную петербургским мифом его двойственность» [12:8]. Появились основания говорить о «ленинградском тексте» русской литературы. Рассматривая поэзию, главным образом, 20–30-х годов XX века, исследовательница убедительно показывает, что «ленинградская ипостась Петербурга была не только и не столько его отменой, уничтожением, сколько в определенном смысле его продолжением, доведенным до крайности, может быть, до абсурда» [12:5]. Ленинградский текст – это не просто произведения литераторов на определенную тему, относящиеся к периоду, когда город носил новое, «советское», имя. Речь идет о восприятии комплекса петербургских мифов, трансформировавшихся в литературе сообразно новым историко-культурным реалиям, наряду с возникновением новых образов. Как указывает М. В. Рождественская, одним из таких новых образов стал образ города-солдата, вошедший в «ленинградский текст» после Великой Отечественной войны (в качестве его предшественника исследовательница называет революционных солдата и матроса 1917г.). Но наряду с этим, «официальным» вариантом «ленинградского текста»,

согласно двойственности петербургского мифа, возникает и другой, причем «особая роль в создании этого параллельного неофициального «ленинградского текста» принадлежит так называемым «новым петербуржцам» [12:13]. Интересно, что многие поэты, творившие в городе в советскую эпоху, идентифицировали себя не как «поздние ленинградцы», а именно как «поздние петербуржцы» [11], подчеркивая связь с дореволюционной (вековой) литературной и культурной традицией.

В завершение обзора теоретических исследований петербургского текста, как представляется, будет нелишним обратиться к самому петербургскому тексту, в частности, в поэзии. Современный литературный процесс в Петербурге чрезвычайно разнообразен. О количестве поэтов, живущих и творящих в городе на Неве, можно судить по нескольким наиболее показательным поэтическим сборникам: «Стихи в Петербурге. 21 век», «Петербургская поэтическая формация» и «Поздние петербуржцы». Конечно, выбор авторов для названных поэтических антологий обусловлен вкусом составителей, но тенденция к объективному отражению ситуации, несомненно, присутствует, ведь все они – литераторы, либо люди, близкие к литературе: поэты К. Коротков и А. Мирзаев, литературный критик и переводчик В. Топоров, доктор филологии Л. Зубова, литератор В. Курицын). Обилие поэтических антологий, появляющихся в последнее время, выступает очевидным свидетельством активизации поэтической жизни на рубеже XX–XXI веков. Представлено огромное количество стилевых направлений, стихи разнятся тематически. Для исследователя петербургского текста несомненный интерес представляет тот факт, что тема Петербурга присутствует далеко не у всех поэтов. Всего около четверти стихотворений прямо или косвенно связаны с петербургской тематикой. В то же время наблюдается интерес поэтов к петербургскому мифу и, прежде всего, мифу об основании города и миф об особенностях, необычности, уникальности, мистичности Петербурга.

Существует еще одна часть поэзии – так называемая «рок-поэзия», прочно укрепившаяся в составе современного литературного процесса. Подчеркнем, что она никогда не была и не намеревалась стать магистральной линией развития поэзии, оставаясь явлением маргинальным. Однако напомним, что «поздние петербуржцы» находились в точно таком же статусе «неофициальной» поэзии. Рок-поэзия, пик активности которой пришелся на середину и конец 80–х годов XX века, сейчас переживает некий спад. И все же развитие этой области русской поэзии продолжается. Наиболее талантливые ее представители включены в поэтические антологии (например, творчество Б. Гребенщикова) и учебники (творчество А. Башлачева), издаются поэтические сборники («Сольник» Ю. Шевчука, «Солнцеворот» К. Кинчева), построенные не как собрание текстов песен, а как книга с продуманной структурой (с циклизацией, подчиняющейся определенной авторской установке и т.д.). Именно в рок-поэзии наблюдается интенсивная работа над петербургской темой, а многие тексты, несомненно, создавались с учетом традиций петербургского текста русской литературы. Исследованиям этого сектора современной поэзии посвящен ряд работ современных ученых (Ю. В. Доманский, М. И. Уваров, Т. Логачева, Т. Хуттунен), однако данный вопрос еще нуждается в глубокой разработке.

Таким образом, подводя итоги, можно сказать, что в настоящее время петербургский текст русской литературы активно сопоставляется с другими городскими текстами. Наблюдается тенденция к увеличению числа «пограничных» работ, находящихся на стыке литературоведения, культурологии, истории. Среди собственно литературоведческих исследований наибольшую разработку получает один из ключевых (по Топорову) моментов петербургского текста – оппозиция Москвы и Петербурга. Современная русская поэзия продолжает традиции петербургского текста русской литературы, предоставляя новый материал для исследований.

Литература

1. Абашев В. Пермь как текст / В. Абашев. — Пермь, 2000.
2. Вейсман И. З. Ленинградский текст Сергея Довлатова : дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И. З. Вейсман. — Саратов, 2005.
3. Венцлова Т. «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского / Томас Венцлова // Венцлова Т. Статьи о Бродском. – М. : Baltrus; Новое издательство, — 2005. — С. 96—120.

4. Лихачев Д. С. Душа Петербурга / Д. С. Лихачев // Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Приложение к репринтному воспроизведению изданий 1922—1924 гг. — М. : Книга. 1991. — С. 15.
5. Лютый А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста: автореф. дисс.... канд. культуролог., наук / А. П. Лютый. — М., 2003.
6. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. — Новосибирск, 2003.
7. Москва и «московский текст» русской культуры. — М., 1998.
8. Москва в русской и мировой литературе. — М., 2000.
9. Образ Петербурга в мировой культуре : материалы Международной конференции (30 июня— 3 июля 2003 г.). — СПб. : Наука, 2003. — 607 с.
10. Осипова Н. В. Вятский провинциальный текст в культурном контексте [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://studnauka.narod.ru>
11. Поздние петербуржцы: поэтическая антология / [сост. В. Топорова при участии М. Максимова]. — СПб. : Европейский Дом. — 1995. — 664 с.
12. Рождественская М. В. «Ленинградский текст» Петербургского текста / М. В. Рождественская // Материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов (11—16 марта 2002). Петербургский текст в русской литературе XX в. — СПб., 2002. — Ч. 2. — С. 8.
13. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. — № 18. — Тарту, 1984.
14. Спивак Д. Л. Метафизика Петербурга : Начала и основания / Д. Л. Спивак. — СПб. : Алетей, 2003. — С. 471.
15. Спивак Д. Л. Метафизика Петербурга : Немецкий дух / Д. Л. Спивак. — СПб. : Алетей, 2003 — 448 с.
16. Спивак Д. Л. Метафизика Петербурга : Французская цивилизация / Д. Л. Спивак. — СПб. : Алетей, 2005. — 528 с.
17. Страда В. Москва — Петербург — Москва / Витторио Страда // Лотмановский сборник. — Вып. 1. — М., 1995.
18. Страда В. Петербург как европейская столица / Витторио Страда // Образ Петербурга в мировой культуре : материалы Международной конференции (30 июня — 3 июля 2003 г.). — СПб. : Наука, 2003. — С. 15.
19. Сухих И. Московский текст бродяги Гиляя (1926—1935, «Москва и москвичи» В. Гиляровского) / Игорь Сухих // Звезда. — 2004. — № 4.
20. Существует ли Петербургский текст? / [под. ред. В. М. Марковича, В. Шмида]. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. — 404 с.
21. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : избр. тр. / В. Н. Топоров. — СПб. : Искусство-СПБ., 2003. — 616 с.
22. Хазан В. «Палестинский текст» русской литературы / В. Хазан // Особенный еврейско-русский воздух. К проблематике и поэтике русско-еврейского литературного диалога в XX веке. — М. ; Иерусалим : Гешарим-Мосты культуры. — 2001.
23. Шмид В. Что такое «Петербургский текст»? / Вольф Шмид // Существует ли Петербургский текст? / Под. ред. В. М. Марковича, В. Шмида. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. — С. 12.

УДК 821.133.1 Гарі.09

Ю. Ф. Лебедь

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Рецепція творчості Ромена Гарі в критиці і літературознавстві

Лебедь Ю. Ф. Рецепція творчості Ромена Гарі в критиці і літературознавстві. Дана стаття присвячена вивченню питання рецепції творчості Ромена Гарі в історії літературознавства. Матеріалом для дослідження стали літературно-критичні статті, передмови до творів, рецензії і наукові розвідки. Акцентується увага на тому, що доробок українського літературознавства з рецепції творчості Р. Гарі, по суті, вичерпується чотирма рецензіями на книгу «Життя попереду», єдину з усієї творчої спадщини французького письменника, перекладену українською. Це свідчить про наукову необхідність спеціального вивчення цієї проблеми. На актуальність нового дослідження цього питання вказує і той факт, що в нашій країні творче і особисте життя автора майже не досліджувалось.

Ключові слова: рецепція, літературний процес, біографія, містифікація, маргінальність, проблема авторства, атрибуція.

Лебедь Ю. Ф. Рецепция творчества Ромена Гари в критике и литературоведении. Эта статья посвящена изучению вопроса творчества Ромена Гари в истории литературоведения. Материалом для исследования стали литературно-критические статьи, предисловия к произведениям, рецензии и научные исследования. Акцентируется внимание на том, что совокупность того, что есть в украинском литературоведении по рецепции творчества Р. Гари, по сути, исчерпывается четырьмя рецензиями на книгу «Жизнь впереди», единственную переведенную на украинский язык. Это свидетельствует о научной необходимости специального изучения этой проблемы. На актуальность нового исследования этого вопроса указывает также тот факт, что в нашей стране творческая и личная жизнь автора почти не исследовалась.

Ключевые слова: рецепция, литературный процесс, биография, мистификация, маргинальность, проблема авторства, атрибуция.

Lebed J. F. The reception of Romain Gary's creative work in literary criticism. This article is devoted to the studying of a question of Romain Gary's creative work in the history of literary criticism. The literary-critical articles, the prefaces to products, the reviews and the scientific research became a material for research study. The attention is drawn to the fact that the totality of the scientific works about the Romain Gary's creative work in the Ukrainian literary criticism is settled by the four book reviews «The Life Before Us». This book is the only book, which was translated into Ukrainian. It testifies to the scientific necessity of special studying of this problem. The fact that in our country the creative and private life of the author wasn't almost investigated also points to an urgency of new research of this question.

Key words: reception, literary process, the biography, mystification, marginality, an authorship problem, attribution.

Роман Касев, відомий світу як письменник Ромен Гарі, посідає чільне місце серед визначних французьких письменників ХХ століття. Він притягує увагу широкого кола читачів і дослідників не тільки у Франції, але й у багатьох інших країнах, тим більше, що простір творів цього письменника не обмежений Французькою республікою.

Ромен Гарі – це єдиний письменник, який завдяки видатній в історії літератури містифікації, обійшовши всі правила, двічі отримав Гонкурівську премію. Саме цією експериментальною діяльністю в області художньої літератури письменник і заслужив визнання у критиків і зацікавив своїми книгами читача.

Рецепція творчості Р. Гарі ще не ставала об'єктом окремого дослідження у літературознавстві. Тому наша стаття присвячена вивченню саме цього питання. Матеріалом для дослідження стали літературно-критичні

статті, передмови до творів, рецензії і наукові розвідки.

Дослідження, які були проведені у цій галузі в західному літературознавстві мають уже тривалу історію. Так перша серйозна праця, присвячена творчості Р. Гарі, з'явилася в 1990 році, завдяки чому романи письменника віднайшли друге життя [16]. Літературознавець В. Пітон в 1992 році виконала дисертаційне дослідження, присвячене порівняльному тематичному аналізу творів Р. Гарі і Е. Ажара [21]. Ф. Лара і Ф. Абдельжауад висвітлили історію створення псевдонімів Р. Гарі [18; 15].

Визначною подією для дослідників творчості Р. Гарі став також міжнародний симпозіум, який був організований в 2002 році за ініціативою асоціації «Les Mille Gary». Метою симпозіуму було підвищити інтерес до життя і творів письменника.

Асоціація «Les Mille Gary», заснована в 1997 році, два рази на рік випускає збірник статей, в яких мова йде про творчість літератора. Емблемою цієї організації став шотландський плед – своєрідна метафора широкого поля діяльності і інтересів письменника. Сам Р. Гарі в автобіографії «А ніч буде спокійною» часто згадує про плед як метафору свого життя – про переплетення його етнічних, віросповідних і мовних складових [3]. Інтерпретація цього твору говорить про незвичайну пластичність письменника: Р. Гарі вільно писав французькою та англійською мовами і публікував твори під багатьма псевдонімами.

Ромену Гарі належить одна із найцікавіших біографій прозаїків ХХ століття. Він сам породжував про себе багато суперечливих чуток. Тому життєпис французького письменника не менш інтригуючий, ніж його книги. Р. Гарі постійно перекручував факти об'єктивної дійсності про свою особу і власне життя, що знайшло відбиття в ряді західних літературознавчих робіт. В цьому ключі слід відзначити біографічні дослідження, виконані Д. Бона і М. Анісімов [17; 1].

В Росії науковий інтерес до постаті Ромена Гарі засвідчує низка дисертаційних досліджень: «Типологічні особливості Р. Гарі» Р. У. Галімової [3], «Романи Ромена Гарі: Проблема автора» О. С. Лобкова [7] і «Порівняльно-стилістичний аналіз творів Ромена Гарі й Еміля Ажара» В. П. Чепіги [13]. На жаль, з першими двома на цей час нам не довелося ознайомитися.

Російська сучасна критика має також публікації ознайомлювального характеру: «Дві смерті Ромена Гарі» Є. Еткінд [14], «Два життя Ромена Гарі» О. Зверева [6], «Подвійна доля Ромена Гарі» А. Місюк [8], «Про те, як два письменника вбили один одного» І. Панкєєва [9], «Містифікатор (про Ромена Гарі)» О. Прокоф'євої [10] та інші. Це в основному короткі передмови до російських перекладів його книг, серед яких неможливо виділити яку-небудь глибоку роботу аналітичного порядку.

Слід відзначити також статті критиків-початківців, які були учасниками семінару з порівняльного літературознавства під керівництвом О. М. Зверева. Це «Обіцянка на світанку» М. Табак [11], «Поезія маргінальності» А. Романової [11], «Гарі, який пише англійською мовою» С. Фрумкіної [11], «Герої екзистенціальної пригоди» М. Горбачової [11], «Міфологія Гарі» І. Странцової [11],

«Пожирачі зірок»: нотатки на полях» К. Тарасової [11], «Гарі/Ажар – два в одному» Д. Бондарчук [11].

Наприклад, М. Горбачова розглядає Р. Гарі як одного з найяскравіших представників літератури «екзистенціальної пригоди». Авторка говорить про те, що боротьба, опір, подолання перешкод є магістральною темою творів французького письменника. М. Горбачова зауважує, що життєва позиція героя Р. Гарі, завжди активна. Адже сама ситуація, в якій опиняється герой, вимагає цієї активності. Здійснюючи вибір, проходячи свою «екзистенціальну пригоду», герой Гарі проходить і певний шлях самопізнання, корегує свої уявлення про світ і про навколишню дійсність, переживає свого роду випробування. На думку Гарі, пише критик, вибір здійснюється кожної хвилини людського життя, і введення в розповідь «крайньої» ситуації – тільки привід загострити увагу на самій суті і необхідності для кожного цей вибір зробити, відчувши і усвідомивши реальність тих понять і категорій, які в умовах нової дійсності вже стали здаватися лише привидами, «пережитками» давно минулої епохи. Результат цієї боротьби найбільше цікавить автора [11].

А. Романова розглядає більшість персонажів Гарі в рамках поняття маргінальності, яке найчастіше має негативне значення. Але в творах французького письменника це поняття утрачає зміст будь-якої негативної конотації і стає синонімом природності, справжньої суті людської особистості. Практично всі герої романів – маргінали, яких А. Романова умовно ділить на декілька типів. Всі змушені бути маргіналами, але з різних причин: одні – через своє походження, другі – через соціальний статус, треті – через професію, четверті – через етнос і т. д. Герої французького письменника, погоджуючись зі своїм вимушеним існуванням, одночасно перетворюють власну несхожість з іншими в усвідомлену гру; це стає способом самопізнання і пошуку місця в світі [11].

Найбільший інтерес викликає проблема авторства і художньої своєрідності чотирьох творів, написаних під псевдонімом Еміль Ажар. Стилi двох авторів настільки відрізняються один від одного, що за життя письменника у його сучасників і критиків не виникло сумнівів в тому, що Р. Гарі і Е. Ажар – це дві різні людини. І тільки після публікації роману П. Павловича [19] і посмертної публікації

«Життя і смерть Еміля Ажара» Р. Гарі [5], літературний світ зворушив той факт, що Р. Гарі і Е. Ажар можуть бути однією і тією ж людиною. Таким чином, письменник став єдиним автором, який двічі отримав премію Гонкурів.

Відносно цього слід звернути окрему увагу на публікації, присвячені атрибуції псевдонімних романів Е. Ажара:

– дисертаційна розвідка 1998 року, що була проведена польським дослідником А. Павловські [20]. Науковець використав модель часових рядів, результатом чого стала атрибуція чотирьох творів Е. Ажара Ромену Гарі. При цьому А. Павловські не врахував жанрову невідповідність романів Е. Ажара і залучив в ролі потенціальних авторів ряд сучасників Р. Гарі, таких як Р. Кено, Л. Арагон і М. Турнье, базуючись тільки на ряді газетних нотаток, які з'явилися до того, як стало відомо, що роль Е. Ажара виконував П. Павлович, двоюрідний племінник Р. Гарі;

– праця 2007 року французького лінгвіста Д. Лаббе [за: 13], який використав метод «міжтекстової відстані» стосовно п'єс П. Корнеля і Мольєра. Дослідник продемонстрував новий метод на чотирьох творах Е. Ажара, порівнюючи їх з романами Р. Гарі. При цьому неоднозначність отриманих результатів привела до того, що деякі романи самого Е. Ажара виявилися близькими до виділеного Д. Лаббе розряду, в який потрапили твори, які мали статично значимі відмінності, на основі чого робиться висновок, що або у текстів різні автори, або автор написав тексти, які відносяться до різних жанрів;

– дисертація 2008 року російського науковця В. П. Чепіги [13]. Публікація виявилася спільним проектом Санкт-Петербурзького державного університету, університету Нової Сорбонни – Париж-3 і Французького Національного центру наукових досліджень CNRS. В результаті проведеного дослідження було встановлено, що індивідуальні авторські стилі можливих авторів творів, написаних під псевдонімом Е. Ажар, суттєво відрізняються за певними синтаксичними характеристика-

ми. Вивчення генезису рукописних текстів, які формували корпуси досліджуваних творів, а також біографічні і документальні джерела дозволили В. П. Чепізі сформулювати атрибуційну гіпотезу про те, що авторами трьох романів, написаних під псевдонімом Е. Ажар («Голубчик», «Життя попереду», «Жахи царя Соломона»), могли бути Р. Гарі і/або П. Павлович. Перевірка атрибуційної гіпотези дозволила виключити авторство П. Павловича і встановити, що ймовірним автором романів є Р. Гарі.

Відома також білоруська дисертаційна праця О. О. Борисєвої «Ромен Гарі / Еміль Ажар: феномен творчої індивідуальності» (2006 р). Та, на жаль, на цей час з цією роботою нам теж не довелося ознайомитися.

В українському літературознавстві Ромен Гарі, зокрема комічне в його романах, залишилося поза увагою дослідників, що і зумовлює актуальність нашої роботи. З приводу означеної теми відома лише стаття В. Б. Молоткової «Сміх як зброя. “Пляска Чингіз-Хаїма” Р. Гарі». В статті мова йде про роль комічного в романі Ромена Гарі «Пляска Чингіз-Хаїма». Авторка зауважує, що імпульсом до написання цього роману стала поїздка письменника у Варшаву в середині 60-их років. Саме там він зрозумів значення Холокосту, відчув відсутність в світі шести мільйонів євреїв, знищених протягом Другої світової війни.

Книги Ромена Гарі перекладені багатьма мовами світу і лише одна («Життя попереду») – українською. На цей роман з'явилися рецензії таких українських науковців, як Д. Дроздовський («Історія Мохамеда (Момо), знайди» [12]), Д. Рудик («Історія однієї любові» [12]), Т. Трофименко («Життя не прекрасне, але воно попереду» [12]), О. Чекан («Усмішка сумного блазня» [12]).

Отже, можна зробити висновок, що творчість Р. Гарі для українського літературознавства залишається відкритою проблемою у багатьох аспектах. Це і загальний нарис його життя і творчості, і специфіка художнього світу періодів Гарі і Ажара, і естетика комічного як одна із домінант його художнього стилю.

Література

1. Анисимов М. Ромен Гарі, хамелеон. / М. Анисимов; [пер. с франц. Е. В. Гаврилова]. — Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2007. — 640 с.
2. Борисеева Е. А. Ромен Гарі / Эмиль Ажар: феномен творческой индивидуальности : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Борисеева Елена Александровна. — БГУ, 2006.
3. Галимова Р. У. Типологические особенности романов Р. Гарі : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Галимова Роза Усмановна. — Казань, 1996. — 144 с.

4. Гари Р. Жизнь и смерть Эмиля Ажара [Электронный ресурс] / Р. Гари. — Режим доступа: <http://www.litru.ru/br/?b=9735>.
5. Гари Р. А ночь будет спокойной / Р. Гари; [пер. с франц. Л. Бондаренко, А. Фарафонов]. — СПб. : Симпозиум, 2004. — 414 с.
6. Зверев А. Две жизни Романа Гари / А. Зверев // Кн. обозрение. — 1994. — 22 нояб. — № 47. — С. 16.
7. Лобков А. Е. Романы Романа Гари: Проблема автора : автореферат дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 / А. Е. Лобков. — М., 1998. — 23 с.
8. Мисюк А. Двойная судьба Романа Гари [Электронный ресурс] / А. Мисюк // Центральный еврейский ресурс. — 2005. — Режим доступа : <http://www.sem40.ru/culture/books/15418/>.
9. Панкеев И. О том. Как два писателя друг друга убили / И. Панкеев // Кн. обозрение. — 1995. — 18 апр. — № 16. — С. 10.
10. Прокофьева Е. Мистификатор (о Романа Гари) / Е. Прокофьева // Смена. — 2001. — № 6. — С. 96—104.
11. Роман Гари: жизнь еще впереди? (круглый стол) [Электронный ресурс] / М. Табак, А. Романова, С. Фрумкіна, М. Горбачова, І. Странцова, К. Тарасова, Д. Бондарчук // Иностранная литература. — 2001. — № 12. — Режим доступа к журн. : <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/stol.html>.
12. Роман Гари (Еміль Ажар): Життя попереду : Рецензії в пресі [Електронний ресурс] / Д. Дроздовський, Д. Рудик, Т. Трофименко, О. Чекан // Сучасна українська книгосфера. — Режим доступу : <http://avtura.com.ua/book/108/reviews>.
13. Чепига В. П. Сравнительно-стилистический анализ произведений Романа Гари и Эмиля Ажара : авторефер. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки» / В. П. Чепига. — Санкт-Петербург, 2008. — 24 с.
14. Эткинд Е. Г. Две смерти Романа Гари [Электронный ресурс] / Е. Г. Эткинд // Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden». — 1981. — 3 с. — Режим доступа к журналу : <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=646>.
15. Abdeljaouad F. Les Figures de l'Autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar ou comment le vif saisit la mort: thèse de doctorat sous la dir. de M. Sacotte / F. Abdeljaouad. — P.: Sorbonne Nouvelle, 2002. — 651 p.
16. Bayard P. Il était deux fois Romain Gary/ P. Bayard. — P.: Presses Universitaires de France, 1990. — 128 p.
17. Bona D. Romain Gary / D. Bona. — P. : Mercure de France-Lacombe, 1987. — 408 p.
18. Larat F. Romain Gary (1914—1980): un itinéraire européen / F. Larat. — Chêne-Bourg: Georg éditeur, 1999. — 187 p.
19. Pavlowitch P. L'Homme que l'on croyait / P. Pavlowitch. — P. : Fayard, 1981. — 313 p.
20. Pawłowski A. Séries temporelles en linguistique avec application à l'attribution de textes: Romain Gary et Émile Ajar / A. Pawłowski. — P.: H. Champion, 1998. — 290 p.
21. Piton V. De Romain Gary à Émile Ajar, quelle coupure, quelle répétition: thèse de doctorat sous la dir. de L. Maurice / V. Piton. — Littérature française. — Paris 7, 1992. — 406 p.

УДК 821.111(73)-995

Л. П. Статкевич

Хмельницький національний університет

Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору

Статкевич Л. П. Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору. У статті розглядається функціонування вербальних проявів “чужого слова” у власне авторському тексті. До аналізу долучаються саме ті форми, котрі є 1) еталонними в художній літературі, 2) неоднозначно потрактованими; 3) дискусійними. Автор статті зосереджує увагу зокрема на атрибутованій/неатрибутованій, маркованої/немаркованої цитаті, парафразі, алюзії, міфемі, міфологемі, ремінісценції та вкрапленнях іншого стилю.
Ключові слова: *інтертекстуальність, цитата, алюзія, ремінісценція, парафраза, міфема, міфологема, вкраплення іншого стилю.*

Статкевич Л. П. Формы реализации интертекстуальности в тексте художественного произведения. В статье рассматривается функционирование вербальных проявлений “чужого слова” в собственном авторском тексте. К анализу приобщаются именно те формы, которые есть 1) эталонными в художественной литературе, 2) неоднозначно трактованными; 3) дискуссионными. Автор статьи сосредотачивает внимание в частности на атрибутивной/неатрибутивной, маркированной/немаркированной цитате, парафразе, аллюзии, мифеме, мифологеме, реминисценции и вкраплениях другого стиля.
Ключевые слова: *интертекстуальность, цитата, аллюзия, реминисценция, парафраза, мифема, мифологема, вкрапления другого стиля.*

Statkevych L. Forms of implementation of intertextuality in the work of literature. This article deals with functioning of the “loanword” verbal manifestation in the author’s text. This research is being carried on those forms of intertextuality which are: 1. Standard in the work of literature; 2. Ambiguous; 3. Controversial. The author pays attention to attributive/without attributive quotation, reminiscence, allusion, paraphrase.
Key words: *intertextuality, intertext, intext, interaction, quotation, reminiscence, allusion, paraphrase.*

Попри те, що в сучасному літературознавстві та лінгвістиці теорії інтертекстуальності відведено одне із цільних місць наразі її термінологічний апарат ще перебуває на стадії розроблення. Літературознавці, на жаль, зустрічаються з термінологічною неоднозначністю та неузгодженістю. У зв’язку з цим хотілося б згадати слова Ф. де Соссюра, який вважав, що в сфері лінгвістичної термінології, особливо коли йдеться про новітні напрямки, ми “досить часто задовольняємося операціями над одиницями не повністю визначеними” [7:202]. Слова Ф. де Соссюра досить чітко окреслюють ситуацію, що склалася з поняттєво-термінологічним апаратом наразі достатньо продуктивного феномена інтертекстуальності. Ще одним, на нашу думку, суттєвим недоліком є невиправдане термінотворення. Прикладів можна знайти чимало. Так, скажімо, для означення графічно та атрибутивно немаркованих цитат В. Москвін вводить термін коменорат (лат. commemoratio – нагадування) [7:204]. Але ж уже давно використовується термін – ремінісценція (лат. reminiscencia — згадка) для ідентифікації подібного різновиду “чужого слова” у тексті. Заради уникнення термінологічної плутанини

вважаємо за доцільне віддати перевагу все ж усталеній дефініції, якою, поза сумнівом, є ремінісценція.

Таким чином мету цієї публікації автор добає в необхідності на основі здобутків сучасного літературознавства уточнити специфіку феномена інтертекстуальності в плані реалізації її основних форм та функцій у художньому тексті

Одним із еталонних форм інтертекстуальності є цитування. Традиційно, тобто у вузькому значенні, цитата – це дослівне відтворення фрагменту будь-якого тексту, з обов’язковим посиланням на джерело запозичення. Як бачимо, таке трактування передбачає обов’язковість трьох компонентів: по-перше, ідентифікатор – “відтворення фрагменту будь-якого тексту”; по-друге, конкретизатор – дослівність; по-третє, атрибуція – “обов’язкове посилання на джерело”. Для традиційного розуміння цитати не вистачає хіба що уточнення – “з графічним маркуванням”. Статус цитати може отримати будь-який інтекст, який реципієнт сприймає як маркер цілого. Ю. Лотман ще у 1970-х роках продемонстрував, що в “художньому тексті семантизуються усі формальні одиниці тексту. Цитатну функцію запози-

ченого елемента визначають як його здатність бути репрезентантом культурних смислів різного ступеня узагальнення/конкретизації в інтертексті” [3:163]. У практиці аналізу художнього твору, насамперед інтертекстуального, маємо справу з цитатами, які лише частково можна трактувати подібним чином. Цитати, як форми представлення “чужого слова” (Бахтін М. М.), поділяються на атрибутовані та неатрибутовані. Атрибутоване цитування – це графічно марковане відтворення фрагмента будь-якого тексту з обов’язковим посиланням на його прототекст. Неатрибутовані цитати вводяться у твір без графічного маркування та посилання на свій прототекст. Графічно немарковані цитати здебільшого модифікуються автором, узгоджуючись із контекстом твору, актуалізуючи його поліфонію, при умові їх впізнання реципієнтом. Якщо ж моменту впізнання немає, то “чуже слово” у власне авторському тексті повністю асимілюється, не породжуючи імпліцитні смисли. І. В. Фоменко справедливо зазначає, що “важливою є не точність цитування, а впізнання цитати. Важливо, щоб читач почув “чужий голос”, і тоді не лише саму цитату можна сприйняти в узагальнено-символічному значенні, але й увесь авторський текст збагатиться за рахунок тексту-джерела. Цитата стає немов представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій” [8:499].

Ремінісценцію, як форму інтертекстуальності, в науковій літературі визначено як “відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, що виявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології тощо. Це – авторське нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. За своєю функцією, літературною суттю ремінісценція подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них, вона неусвідомлена автором і виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників [1:138]. Якщо ж ремінісценція є результатом авторської інтенції (маємо на увазі свідоме її використання), то в такому випадку вона розрахована на спільну поетичну парадигму та асоціативне сприйняття реципієнтом. Таким чином, ремінісценція – це усвідомлене чи неусвідомлене відтворення поетом знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього твору [2:240]. Безумовно, ідентифікувати ремінісценцію у тексті, орієнтуючись на її неусвідомлене використання, важко.

В. Халізеєв розуміє під ремінісценцією “образи літератури в літературі”. З огляду на це, доцільно говорити про багатофункціональний характер ремінісценції. Вона може виступати дзеркалом культурного тла середовища, відтворенням художньої атмосфери часу; нерідко включається в літературну полеміку і має зв’язок із пародіюванням створеного раніше [5:587]. Роль ремінісценції у творі різноманітна. Автор може вдаватися до цього прийому, щоб 1) засвідчити своє поклоніння перед авторитетним попередником; 2) продемонструвати власне учнівство; 3) переосмислити традицію на новому етапі культурно-історичного розвитку; 4) вступити в полеміку (як правило, з класиком); 5) створити пародію.

Що ж до алюзії, то її трактують як “використання в мові чи в художньому творі загальновідомого вислову як натяк на добре відомий факт, історичний чи побутовий” [5:20]. Дослідниця Л. Машкова називає алюзію “нічим іншим, як проявом літературної традиції; при цьому не проводяться принципові відмінності між імітацією, свідомим відтворенням форми та змісту більш ранніх творів та тими випадками, коли письменник не усвідомлює факту стороннього впливу на свою творчість” [6:120–131]. Л. Машкова класифікує основні ознаки алюзивного процесу:

1) алюзія є посиланням на конкретний літературний твір. У цьому випадку алюзивний зв’язок письменник здійснює свідомо – це відрізняє алюзію від традиційного образу, мотиву чи “мандрівного сюжету”;

2) про алюзію в тексті “сигналізує” алюзивне слово чи словосполучення;

3) алюзивне слово чи словосполучення дозволяє установити зв’язок із відповідним літературним джерелом. Для правильного розуміння алюзії необхідно виявити конкретний алюзивний факт. У більшості випадків вірний вибір алюзивного факту залежить від усебічного та глибокого вивчення твору, який містить алюзію;

4) розуміння алюзії не можна зводити лише до виявлення алюзивного факту, оскільки зміст твору збагачується не лише за його рахунок, а й через встановлення між двома творами цілої низки додаткових зв’язків: аналогій, паралелей, чи навпаки, протиставлень, антитез;

5) алюзивний процес має двосторонній характер: взаємодія, взаємовплив твору та відповідного джерела;

б) необхідною умовою ефективного алюзивного процесу є загальність поетичної парадигми чи “філологічного мінімуму” (Л. Машкова) [6:25–33]. Останнім часом дослідницький інтерес до алюзії та ремінісценції зріс у зв’язку із увагою до неявних способів передачі інформації в тексті. Алюзію та ремінісценцію дослідники розглядають як засоби додаткового, імпліцитного смислу.

Тут варто детальніше зупинитися на розмежуванні алюзії та ремінісценції. Адже досі ці поняття часто взаємозамінні. Справді алюзія – це натяк, але не обов’язково на подію, а може бути й на твір (Літературознавча енциклопедія, 2007 року, за ред. Ю. Коваліва, т. 1, с.57). Головне, що це – відсилання, не так посилення, як відсилання, як правило лаконічне, до певного джерела чи явища. Натомість під ремінісценцією розуміється усвідомлене чи неусвідомлене відтворення поетом знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього твору.

Показово, що, наприклад, і в “Краткой литературной энциклопедии” (М., т. 6, 1971), і в “Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” (Чернівці, 2001), і в щойно згаданій “Літературознавчій енциклопедії” (2007) автори статей про ремінісценцію зазначають, що це, як правило, неусвідомлене запозичення, а потім говорять і про “свідоме використання” цього прийому. Приклад з вірша Василя Стуса, який наводить Юрій Ковалов, де має місце Шевченкова ремінісценція, скоріше засвідчує свідоме використання поетом словесно-образної конструкції Кобзаря.

А. Мор’є поділяє алюзії за формальною ознакою на номінальні, які виражаються іменем чи назвою, та вербальні, представлені у більшому відрізку тексту [10:38–44]. Відповідно до джерела запозичення, алюзії прийнято поділяти на біблійні, міфологічні, історичні, побутові та літературні.

Для означення міфологічних алюзій прийнято послуговуватися загальноприйнятими термінами – міфологема та міфема. Міфологема у науковому дискурсі – це “чітка наявність у літературному творі міфологічного загальновідомого сюжету, сюжетної схеми або мотиву. Міфологемою називається така присутність міфу в творі, яка структурує його. <...> Найчіткішими і найяскравішими вираженнями міфологеми можна вважати традиційні сюжети міфологічної генези” [4:338]. Тут необхідно зазначити, що попри тривалість використання цих термінів літературознавця-

ми, чітке термінологічне розмежування було зроблено лише авторами “Лексикону загального та порівняльного літературознавства”. У цій праці під міфемою пропонується розуміти “використання в літературі імен, реалій та фактів міфологічної генези. Мета такого використання – викликати певні асоціації-алюзії” [4:335]. Саме міфема є важливою складовою поетичної парадигми. У тексті міфема можуть виступати як номінальними алюзіями, так і ремінісценціями, за умови, що вони мають достатній асоціативний потенціал.

Від цитати текстова алюзія відрізняється тим, що елементи прототексту в інтертексті є розпорошеними, тобто не формують цілісного висловлювання, або ж представлені в неявному вигляді. При цьому зазначені елементи прототексту, щодо яких алюзія є інтекстом, організовані таким чином, що вони стають вузлами зчеплення семантико-композиційної структури інтертексту.

Під парафразою розуміється “передача будь-якого тексту своїми словами, його адаптація” [7:149–153].

Ще одним способом реалізації категорії інтертекстуальності є “вкраплення іншого стилю” – “це слова, у лексичному значенні яких є конотації, що вказують на їх приналежність тому чи іншому стилю” [9:82]. На думку Ж. Фомічової, “при зміщенні реєстрів та стилів відбувається протиставлення кодів двох творів, що ґрунтується на інтертекстуальності” [9:85]. Отже, “вкраплення іншого стилю” – це фрагменти тексту не лише з іншим суб’єктом мовлення, а й з іншими стильовими домінантами. При зміщенні стилів відбувається, як наголошує Ж. Фомічова, “<...> стилістична та функціональна зміна трансплантованого фактологічного матеріалу <...>. Вкраплення іншого стилю, об’єднані спільною властивістю – зміною суб’єкта мовлення, є видом інтертекстуальності, більш чи менш маркованих слідів інших текстів” [9:90–92]. Слід зазначити, що будь-який дистанційований інтертекстуальний знак в інтертексті можна сприймати як вкраплення іншого стилю. Ініціювання подібного стилістичного контрасту в тексті твору, безперечно, є усвідомленим кроком авторської стратегії.

Отже, спробуємо узагальнити усі вищевикладені спостереження-міркування. У художньому тексті явище інтертекстуальності актуалізується за допомогою таких інтекстів: атрибутована цитата, неатрибутована та немаркована цитата, алюзія, ремінісценція, міфема, мі-

фологема, парафраза та вкраплення іншого стилю. Усі форми інтертекстуальності є знаками певної культури, епохи чи ідеостилу будь-якого письменника (зазвичай класика), які в процесі свого використання набули декількох оказіональних підтекстів, завдяки цьому уможливаючи діалог текстів, письменників та культур. Саме тому енергія “чужого слова” у інтертексті посилюється, що сприяє породженню нових імпліцитних смислів. З огляду на це, можемо виділити ряд функцій, які виконують аналізовані форми інтертекстуальності у творі.

Перш за все – це *структуротвірна* (або текстотвірна), *смысловороджувальна* та *мотивна функції*. Сюди можемо зарахувати *апеляційну функцію*, оскільки твори розраховані саме на ерудованого реципієнта. Також варто згадати й *сигнально-мнемонічну функцію* – функцію впізнавання та здивування. *Функція генералізації* передбачає посилення закладеного в інтекстах смислу. *Культурно-семіотична функція* полягає в тому, що за допомогою форм інтертекстуальності автор повідомляє про свої культурно-семіотичні уподобання.

Література

1. Дорофєєва Н. І. Словник-довідник з зарубіжної літератури / Н. І. Дорофєєва — Х. : Світ дитинства, 2000. — 192 с.
2. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. — М. : Сов. энцикл., 1996. — 275 с.
3. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 272 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К. : ВЦ “Академія”, 1997. — 752 с.
6. Машкова Л. А. Аллюзия в романе Гофмана “Эликсиры дьявола” / Л. А. Машкова // В мире Э. Т. А. Гофмана. — Калининград : Гофман-центр, 1994. — С. 120—131.
7. Москвин В. П. Стилистика русского языка. Теоретический курс / Москвин В. П. — Ростов н/Д. : Феникс, 2006. — 630 с.
8. Фоменко И. В. Цитата / И. В. Фоменко // Введение в литературоведение : Литературное произведение: основные понятия и термины. — М. : Высш. шк., 1999. — С. 496—506.
9. Фомичева Ж. Е. Иноязычные скопления как вид интертекстуальности / Ж. Е. Фомичева // Интертекстуальные связи в художественном тексте. — СПб. : Сотворение, 1993. — 82 с.
10. Христенко И. С. К истории термина “аллюзия” / И. С. Христенко // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1994. — № 4. — С. 38—44.

УДК 821.161.2-1/-6 Потапенко В.

М. В. Нікольченко

Маріупольський державний університет

Митець і реальність у драматичних творах В'ячеслава Потапенка ("Король Лір", "Падучі зорі")

Нікольченко М. В. Митець і реальність у драматичних творах В'ячеслава Потапенка (“Король Лір”, “Падучі зорі”). Стаття містить аналіз драматичних творів В'ячеслава Потапенка, започаткований кандидатською дисертацією авторки. Цілісне і системне дослідження художнього доробку письменника здійснене авторкою вперше в українському літературознавстві. У пропонованій статті схарактеризовано п'єсу “Король Лір”, яку драматург номінує як сцену-монолог, і драму “Падучі зорі”, яка є своєрідним продовженням пошуків вирішення проблеми існування та самореалізації митця. Простежено домінуючі художні ознаки драматичних творів письменника.

Ключові слова: *сцена-монолог, драма, митець, контекст, ремарка, особистість.*

Никольченко М. В. Художник и реальность в драматических произведениях Вячеслава Потапенко ("Король Лир", "Падающие зори"). Статья содержит анализ драматических произведений, берущий начало от кандидатской диссертации автора. Целостное и системное исследование художественного наследия писателя предпринято автором статьи впервые. Анализируется пьеса "Король Лир", которую автор идентифицировал как сцену-монолог, и драму "Падающие зори", которая является своеобразным продолжением поисков решения проблемы бытия и самореализации художника. Проанализированы доминантные художественные особенности драматических произведений мастера.

Ключевые слова: сцена-монолог, драма, художник, контекст, ремарка, личность.

Nikolchenko M. V. Artist and the reality in V.Potapenko's drama ("The King of Lyres", "The Falling Dawns"). The article presents analysis of drama and is based on the author's candidate thesis. The author fosters integrated and systematic research of the writer's legacy for the first time. Under analysis are the "King of Lyres" the author has identified as a scene of monologues and "The Falling Dawns", which is a continuation of the artist's search of a solution to the problem of being and realizing himself. The article presents analysis of the dominant literal peculiarities of the master's drama.

Key words: scene of monologues, drama, artists, context, remark, personalite.

Із-поміж великої кількості оригінальних, розмаїтих талантів кінця XIX – початку XX століття вирізняється постать В'ячеслава Потапенка – письменника, чия творчість із різних причин опинилася на маргінесах національного літературного процесу. Нині ж маємо підстави твердити, що вітчизняне літературознавство збагатилося невідомими раніше матеріалами, що свідчать про непростий життєвий і творчий шлях несправедливо забутого митця, в особі якого, за спостереженнями С.Єфремова, "... українське письменство має ... симпатичного, талановитого робітника" [1:178].

Цілісне й системне дослідження художнього масиву творчості В'ячеслава Потапенка (проза, драматургія, поезія, публіцистика) здійснив авторкою вперше в українському літературознавстві [5].

Творчий доробок В.Потапенка справді вагомий: мала художня проза (оповідання, нариси, ескізи), публіцистика, драматургія (драми, лібрето опер, трагедія, комедії, драматичні етюди) [3:519–526]. На превеликий жаль, усі драматичні твори письменника дотепер зберігаються в рукописах, за винятком сцени-монологу (авторська ідентифікація) "Король Лир". Потапенко був і непоганим поетом, свідченням чого є його лібрето опер "Ісус і Сатана", "Гетьман Мазепа" і "Ярослав (Осомисл)" – князь Галицький [2:205–209].

Заслуговує на увагу й ще один бік творчого обдаровання цієї непересічної особистості – В.Потапенко був актором, учасником відомих театральних труп, працював із корифеями українського театру М. Кропивницьким, М. Старицьким, П. Саксаганським, М. Садовським.

В. Потапенко, як і більшість письменників зламу століть, доторкується до актуаль-

них соціально-політичних, філософських, морально-етичних проблем; на цій основі він виформує образний лад творів, сповнює свої п'єси національним змістом, послугує новими засобами сюжетово- й образотворення. Митець активно розширює тематичні обрії своєї драми, залучаючи до сфери художніх спостережень проблеми буття сільської інтелігенції, українську минувшину, буремні події 1917 року тощо. У драматичних творах письменника помічаємо збагачення поетикальних засобів і високий рівень образного мислення. Прикметною ознакою п'єс В. Потапенка є художня філософічність, що виявляється в трансформуванні побутово окреслених сцен в інтелектуальні двобої, дискусії персонажів. Це дає змогу простежити у творах митця органічне поєднання жанрових ознак інтелектуальної драми та мелодрами.

У ряді драматичних творів В. Потапенка спостерігаємо специфічну ознаку українського модернізму рубежу XIX – початку XX віків, що виявилася в активному культивуванні малих жанрових форм (одноактні драматичні етюди, сцени, діалоги, ескізи тощо). Зазвичай у таких творах знаходили віддзеркалення погляди авторів на актуальні проблеми доби, міжособистісні стосунки, порушувалися морально-етичні, філософські, психологічні проблеми. "Специфіка одноактних жанрових форм ще раз підкреслила неперобутність й оригінальність розвитку української модерної драматургії кінця XIX – початку XX століття, її неухильне простування вперед поряд із найрозвиненішими літературами світу", – завважує С. Хороб [8: 247]. Із-поміж п'єс Лесі Українки, Олександра Олеса, В. Пачовського, С. Черкасенка звертають на себе увагу одноактівки менш відомих драматургів – "кошмар на 1 дію" І. Тогобочного "Совість"

(1907), “фантастична п'єса” Г. Левченка “Смерть” (1914) та ін. У творчому доробку В. Потапенка – сцена-монолог “Король Лір” (1912), драматичний етюд на 1 дію “Микола Кларич” (1923), історико-драматичний етюд на 2 дії “Перед волею” (1929), історична трагедія на одну дію “Іуда” (1933) [4:216–218].

У драматургічному доробку В. Потапенка простежуються й елементи модерної драми, що постала на зламі XIX–XX століть. Слід зазначити, що в тогочасній європейській літературі з'являлися п'єси, які засвідчували нову концепцію особистості (твори Ш. Бодлера, П. Верлена, Г. Гауптмана, Х. Ібсена, М. Метерлінка, Е. По тощо). У них відчувається також присутнє ослаблення реалістичних художніх принципів. Представники нового покоління українських драматургів дедалі активніше приєднувалися до загальноєвропейського мистецького процесу й відходили від усталених принципів народницького відображення життя.

Як уже зазначалося, В. Потапенко писав драматичні твори різних жанрів. Та все ж найсильнішим він був у відтворенні трагічних миттєвостей людського буття. Ілюструємо свої спостереження на матеріалі сцени-монологу (авторська дефініція) “Король Лір” (1912). Твір прикметний насамперед тим, що в ньому простежується прагнення В. Потапенка відійти від узвичаєних реалістичних принципів образного світовідчуття. У межах максимально стисненого текстового простору драматург порушує актуальну для літератури всіх часів і народів проблему – митець і реальна дійсність. При цьому автора цікавить не стільки естетичний вплив мистецтва, скільки трагедія митця, спричинена брутальністю самого життєустрою. П'єса сприймається свідченням модерністської дискурсивної практики письменника, який прагнув вивести драму на широку дорогу художнього досягнення сучасної дійсності, тяжів до поглиблення суб'єктивної сфери моделювання внутрішнього “Я” як “іншого”. Структурно твір будується переважно як монолог, але нагадує імітований діалог. Ремарки ж, що становлять епічну частину п'єси, дають можливість драматургові сказати про головного героя більше, ніж він міг зробити це сам.

Центральний персонаж п'єси – колись відомий драматичний актор Стронський – наприкінці свого життя опиняється в нічліжці й жебракує, збираючи жалюгідні копійки на оковиту. Герой зображується як людина

з бентежною душею, яку буквально розполовинює мука, розпач. Ще зовсім недавно талановитий артист мав славу й гроші. Нині ж він, неначе сповідуючись перед нужденними нічліжниками, звинувачує у своїй життєвій трагедії “власть імущих”, що вважали мистецтво профанною забавкою, а його служителів ізчаста обертали на власних лакеїв. Драматург проводить думку про те, що мистецтво перестає слугувати справі людської духовності, адже самі митці вигідно продаються за гроші. Той же, хто не запродався, опиняється на вулиці.

У невеликій за обсягом сцени-монологі “Король Лір” митець уперше в українській драматургії моделює тему міського “дна”, виводить постаті мешканців нічліжок для безпритульних. Головний персонаж твору – колись відомий актор Стронський – із гірким сарказмом констатує, що

...талант зараз пійшов в шинк, а шинк пійшов на сцену... Ось яке сучасне театральне искусство! Треба продати себе карбованцю, тоді ти будеш в славі і почесі. Сучасне... І раніш воно було, є і буде!.. Ні, баришувати святим искусством я не можу!..

Краще смерть,

Аніж така наруга!..

Бути тільки наймитом-актьорщиком і годуватися крихтами з панського столу не хочу і не можу! Або все, або нічого!.. [6:1].

Стронський згадує, що свого часу вражені його грою шанувальники втрачали свідомість, їх виносили на повітря. Нині ж поліція жене п'яного злидаря від театру, звідки не так давно публіка виносила його на руках. Тепер актора оточують такі ж самі злидарі-нічліжники, яких В. Потапенко називає “Дехто”, ніби вказуючи на їхню соціальну приналежність. Колишній артист сам пояснює причину свого падіння, згадуючи заздрість лицедіїв-нездар і повсякчасні театральні інтриги:

Актори, коли не відняли те, що Бог дав, то навіки убили, загасили, затоптали своїми закаляними чобітьми той дар. Убили... і я жертва людської жорстокості. Замість трону “Короля Ліра” артисти дали мені сі нари в нічліжці, замість шатів його – сю босяцьку одіж... Душу, душу мою убили! Знайшлись вороги... і вчинили наді мною зло... Боже мій, що роблять люде людям... [6:4].

Розчулившись, Стронський хоче показати свій драматичний талант – прочитати монолог Короля Ліра для мешканців “дна”. Його

нинішні товариші роблять із нар імпровізовану сцену, розсідаються навколо, збирають якісь копійки для акторського “гонорару”. Поклавши собі на голову вінок, Стронський виходить на сцену, чує оплески нічліжників, що викликають у нього сльози й “нервовий припадок” [6:7–8]. Свідченням цілковитого морального зубожіння талановитого актора є те, що замість води він просить горілки.

У творі зображено остаточно втрачену для мистецтва та суспільства особистість, відтворено її трагедію. В особі Стронського, властиво, показано обдаровану людину, яка вже перейшла межу морального й духовного занепаду, опинилася на самому “дні” людського існування. Читач розуміє, що порятунком для колишнього актора може стати лише фізична смерть. Тому зовсім не випадково Стронський у лютий мороз знову вирушає до дверей палацу Мельпомени, де йтиме вистава “Король Лір”. Учорашній володар сотень сердець глядачів, прощаючись із нічліжниками, просить покласти до його труни лавровий вінок, що зберігав у себе за пазухою ще з часів гучної слави. Стає зрозумілим, що назад актор-злидар уже не повернеться. З’ясувати авторський задум допомагає декодування вжитих у п’єсі символів. Лавровий вінок уособлює акторський талант, втрачений через жорстокість, бездуховність соціуму; звуки церковного дзвону, до якого Стронський постійно прислухається, – його смерть, а імпровізована сцена – це мрії актора, бажання, яким у цьому житті не судилося справдитися. У монологі персонажа майстерно використано засіб контрасту: від злету, слави, уваги, квітів, захоплення публіки – до падіння з театрального Олімпу в безодню пиятики. Змальовуючи психологічний стан центральної дійової особи, письменник відтворює напружений перебіг думок нічліжника, тому фрази його короткі, уривчасті, незавершені. Ось Стронський на сцені:

Я був в якомусь чаду, я, здається, був не на землі, а на небі... Холодне в жилах крив, як я тільки згадаю, і мозок болить... [6:4].

А ось його важкі роздуми про місце митця та мистецтва в духовному житті суспільства:

Я рішив принести себе на жертвеник святого искусства і показати його людям... Та не склалося, як жадалося... Боже мій! Грішники торгують своїм тілом, а вони искусством! ... Я граю “Короля Ліра”, а мені кажуть, що се скушне, краще водевільчики,

опереточку або танці “гопачки”... Там убили мою душу і загасили у моїй душі святий вогонь!.. Святокрадство! [6:4].

В. Потапенко кваліфікував п’єсу як сцену-монолог. Справді, весь твір – це фактично монолог-роздум головного персонажа, в якому постають його акторське життя, творчі злети і гірке падіння.

Тематично поєднаною з “Королем Ліром” є драма на п’ять дій “Падучі зорі”, рукопис якої письменник датував червнем 1928 року. Започатковану в сцені-монологі тему існування, самореалізації митця В. Потапенко тут продовжив і значно поглибив. Епіграфом до п’єси взято слова короля Ліра з однойменної трагедії Шекспіра: “Краще смерть, аніж така наруга!”. Промовляючи їх, назавжди залишає нічліжку колишній актор Стронський і в сцені-монологі “Король Лір”. Прикметною є та обставина, що обидва твори поєднані не лише проблематикою, сюжетними колізіями, а й спільним головним персонажем: тут фігурує актор Клавдій Вікторович Стронський, який відзначився неповторною акторською грою в ролі Шекспірівського короля. В одноактивці письменник обмежився відтворенням лише одного, прикінцевого епізоду з життя колись відомого актора. А в драмі “Падучі зорі” він ставить за мету показати героя як у період злету акторської кар’єри, так і в момент болючого падіння з п’єдесталу слави під впливом суспільних обставин.

Характерною особливістю драматичних творів В.Потапенка є розлогі ремарки, де не лише містяться вказівки на зовнішність, соціальний статус, вік персонажів, а й детально вимальовується їх внутрішній світ, особливості характерів. Так, на початку драми “Падучі зорі” в читача, завдяки письменницьким заувагам, уже складається певне уявлення про головну дійову особу – Стронського:

...відомий артист, який знаменито грав “Короля Ліра” – високий, красивий, голос приємного тембру; людина з університетською освітою, з гарним вихованням, самолюбна, переважно нервова, має 30 років [7: арк.1 (зв.ф)].

Слід заважити, що в аналогічному ключі В.Потапенко зображує й інших персонажів драми: акторку Галину Райську, колись видатного артиста, а нині суфлера-пияка Анатолія Людського (він, до речі, також відзначився в ролі короля Ліра), антрепренерів Загоруйка й Доліна, вдовицю-генеральшу Наталю Кра-

соліну тощо. Окрім того, в ремарках автор зазначає, що монологи з п'єс Шекспіра подаються в перекладі П. Куліша.

У центрі драматичного сюжету – актор Клавдій Стронський, із яким уперше зустрічаємося за лаштунками Київського театру по закінченні його пишного бенефісу. Інтер'єр вбиральні актора, детально відтворений у ремарках, дає уявлення про його гучну славу: скрізь розвішані афіші вистав за участю Стронського, розставлено багато квітів, вінків, подарунків від шанувальників. Через вікно чути крики вуличних торговців, які пропонують відвідувачам театру цигарки, цукерки, запонки з монограмою “Стронський” і фотографічні портрети актора. Нервовий, дратівливий характер розбещеного славою артиста виявляється відразу. Попри те, що вистава пройшла успішно, Стронський роздратований. Він виявляє невдоволення грою своєї сценічної партнерки Галини Райської, яка, зачарувавшись роботою корифея, переплутала кілька слів у репліці. Ця незначна помилка, на думку Стронського, зіпсувала йому цілу сцену.

Обігрітий прихильністю театралів, київський Король Лір із задоволенням приймає знаки уваги від шанувальників. Такою палкою прихильницею його таланту виявилася й Наталя Павлівна Красоліна, багата генеральша-вдова, власниця сахарень у провінції, театральна аматорка. Вона закохана у Стронського, як і акторка Райська. Красоліна запрошує Клавдія до свого провінційного маєтку, і за майстерну гру дарує дорогоцінну ріднину каблучку та лавровий вінок, який вручали в часи античності видатним митцям. Вінок є символічною деталлю як у “Королі Лірі”, так і в “Падучих зорях”. Саме його до кінця днів збереже нікому не потрібний Стронський-жебрак у першому творі. Зберігатиме вінок у часи забуття Стронський (уже провінційний актор) і в другій п'єсі. Славетний артист не відповідає на палкі почуття захоплених ним жінок, бо переконаний:

...дружина та Муза – це буде вже дві жінки, а тоді добра не буде! Ні, хай буде тільки одна – Муза! Вона дає славу, а слава – заповідь моя! [7: арк.5 (зв.)].

Слава – це сенс і найвища мета його життя. Клавдій згоден відмовитися від земних благ заради акторського тріумфу, нехай навіть короткочасного. Він сподівається зіграти короля Ліра ще досконаліше – відшліфувати

найтонші рухи, відтінки інтонацій, оскільки “закінченого Короля Ліра не можна дати, як до ідеалу можна тільки наблизитись і ніколи не дійти”.

Стронський, в інтерпретації автора, цікавиться не лише театром. Він, колишній слухач університету, звідки був виключений через політичні погляди, вболіває за долю студентів, підтримує їх матеріально, відвідує університетські зібрання земляків. Відразу після бенефісу актор передав товаришам-студентам п'ятсот карбованців допомоги, проте навіть не здогадувався, що саме це відіграє в його житті фатальну роль. Якраз у цей час почалися студентські заворушення, страйк, тому університет було закрито. Як відомо, наприкінці позаминулого століття виникла й активно підтримувалася правлячою верхівкою легенда про студента-революціонера, який бунтує народ по містах. Принагідно згадаємо відтворену В. Винниченком в оповіданні “Студент” поведінку людської маси у критичній життєвій ситуації: село палає, а люди, легко піддавшись чуткам, вирішують, що винні в усьому студенти-підбурювачі. Упадає в око своєрідний стереотип, згідно з яким вважалося, що все зло – від студентів, які провокують безлад і невдоволення владою. За Стронським (як колишнім студентом) починають постійно стежити царські “шпики”. Несподівано, як грім серед ясного неба, на нього чекає страшне розчарування: за підтримку студентського товариства актору було видано “вовчий білет” із вимогою за двадцять чотири години залишити місто на п'ять років, упродовж яких заборонялося жити й працювати в столичних, губернських містах і давати вистави навіть на фабриках. В одну мить руйнуються мрії, сподівання артиста, він знівечений, морально розчавлений жорнами царської владної машини. Для відтворення гостроти моменту й граничної напруги психічного стану персонажа В. Потапенко використовує промовистий контраст: поліцмейстер виводить актора з театру під крики буквально ошаленілої публіки, що чекає на свого кумира. “Яка іронія! Там ждуть, кличуть, – тут виганяють!” – говорить Стронський, надовго залишаючи стіни рідного театру.

Наступна зустріч із головним героєм відбувається вже через два роки після його гучного бенефісу. Змарнілий, схудлий, морально знівечений Стронський мандрує разом з трупю таких самих вигнанців-акторів провін-

ційними містечками України, заробляючи жалюгідні копійки на прожиття. Услід за Клавдієм залишила київську сцену Галина Райська, в образі якої драматург втілює ідею самопожертви заради кохання. Жінка щиро кохає Стронського, та ще важливішим вважає його талант, який самовіддано оберігає у тих важких поневіряннях. Галина глибоко усвідомлює, що кохання буде нерозділеним, жертвовним. Це жертва, покладена на вітвар колишньої слави видатного актора.

Зображуючи “провінційне” життя Стронського та Райської, В.Потапенко створює низку образів вигнанців долі – людей, змушених із різних причин вести нужденний спосіб життя. Здебільшого це актори, талант яких виявився непотрібним. Вони опинилися на дні людського існування або через свій вік, або через жорстокість “власть імущих”. Узагальнюючи це явище, автор не дає навіть імен персонажам, а поціновує їхні якості за сценічними амплуа: Інженю драматік, Комічна старуха, Комік, Резонер. Лише жадібний і підступний антрепренер Загоруйко, який керує трупом бродячих акторів, має власне ім'я. Він прагне влаштувати своє життя, повсякчас послуговуючись брехнею. Своєрідною ілюстрацією крайнього зубожіння мандрівних акторів є епізод, коли члени трупи в одному з провінційних містечок закладають лихварям власні речі (часом – єдині штани) для того, щоб винайняти собі кімнату для ночівлі, придбати харчі та горілку. Саме чарка оковитої допомагала акторам не лише зігритися, а й на деякий час призабути своє нужденне існування. На початку п'єси Клавдій Стронський відмовляється від вина, щоб зберегти свій неповторний голос. Нині ж, втомлений і хворий, він не бачить сенсу в цьому:

Брудне болото! І в ньому я вже два роки! ... Хоч би чарку горілки! ... Ще три роки! Ні, я не витримаю, я застрелюсь! Краще смерть, аніж така наруга [7: арк.25].

Скороминущість акторської слави розкривається в монолозі Анатолія Любського, колись відомого київського актора-трагіка, який талановито виконував роль короля Ліра, а нині спився і став суфлером. На початку твору Любський, звертаючись до Стронського, говорить, що такий великий талант, на жаль, далі шинка не йде:

... ти – дійсний талант, великий талант!
А таланти більш кінчають свою роль
в шинку! Такий, брате, закон! Артист ...

вище натовпу! Він не живе його поглядами, а своїми власними, яких натовп ніколи не зрозуміє. Талант літає в оточенні творчості, поезії, краси, а натовп – біля ніг міщанського життя ... Артист-талант літає орлом піднебесним, а натовп – гадюкою плазує на землі. Натовп! Ха, ха, ха!.. Йому все рівно, чи артисту на кін кидати огірка, чи лаври! Бійся провінції! То є задля талановитого артиста мертва петля! Там шинк, а не театр! Шинк пішов в театр, театр в шинк! [7: арк.12].

Любський доводить, що для натовпу важливішими є водевілі, ніж складні характери, як-то король Лір. Художник, поет, актор не може творити без натхнення, а коли на душі порожньо, то, з його погляду, талант іде в трактир, проте наснаги не знаходить, а ще більше нищить власні здібності. Хижих антрепренерів Анатоль порівнює з павуками, для яких більшою цінністю є артисти-бездари з гарними ногами, ніж справжні творці, художники. Свій палкий монолог про акторський талант Любський закінчує риторичним закликком:

Геть всю полову із Храму Мельпомени!
Геть всіх проститутток у сукнях і проститутів у сюртуках!

На жаль, його слова виявилися пророчими. Саме провінційне вигнання Клавдія Стронського зруйнувало акторський хист, знищило його творчу особистість.

Промінь надії зажерів, коли Стронський десь у провінції випадково зустрів колишню шанувальницю Красоліну. Вона запрошує всю мандрівну трупу до свого маєтку, та особливу увагу приділяє Стронському і Райській. Зневажений, стомлений і нещасний актор чекає від удови порятунку, відповідає взаємністю на її почуття, і тут любовний трикутник розпадається. Галина Райська, помітивши спалах почуття Клавдія до Красоліної, кидає його. Розчарування відбувається не лише через взаємини її кумира та вдови, а й тому, що через пиятику, хвороби, викликані поневіряннями, актор почав втрачати свій оксамитовий голос, від якого шаленіла публіка. У момент прощання Райська говорить, що кохала не стільки чоловіка, скільки незвичайний талант, вірне служіння Музі. Нині ж це втрачено, тому в неї немає бажання бути поруч із невдахою.

Закохана Красоліна докладає чимало зусиль, використовує свої зв'язки й гроші, щоб повернути колишнього кумира глядачів, сла-

ветного “короля Ліра” на київську сцену. Драматург майстерно вимальовує трагічну розв'язку твору: під час вистави, на яку зібралось багато колишніх шанувальників, Стронський втратив голос. Цього публіка вибачити не може, тому перетворюється на жорстокого ката. Глядачі свистіли, кричали, тупали ногами. Зірвавши з голови бутафорський соллом'яний вінок короля Ліра, Клавдій дістає з-за пазухи лавровий вінок, що зберігався як талісман, символ акторської слави. Завіса впала – і актор пустив собі кулю в голову. В. Потапенко був добре обізнаний із акторською психологією, тому його герой чітко усвідомлює, що у випадку провалу вистави життя втрачає сенс. Саме тому завчасно, ще до початку спектаклю, він кладе в шухляду бутафорського столу заряджений револьвер. Наприкінці твору В. Потапенко знову подає розлогі ремарки, що є одним із важливих засобів епізації драми. Тут, зосібна, передано високу емоційну напругу під час вистави: урочисте очікування глядачами свого кумира, а потім – цілковите розчарування, жорстке несприйняття актора, який не справив сподівань. Граничне напруження прикінцевого епізоду досягається не лише ремарками, а й використанням коротких, обірваних реплік.

В образі актора Стронського письменник намагається знайти відповідь на філософське питання про сенс буття творчої особистості, що опинилася в “обіймах” сірої буденності. Як і Шекспірівський Гамлет, Клавдій теж своєрідно розв'язує проблему “бути, чи не бути?”. Важливу роль у розкритті ідейного змісту п'єси відіграє її заголовок – своєрідний мінімальний текст, що виконує спеціальні прагматичні функції, регулюючи відношення письмового тексту й відсутнього контексту. Перший натяк убачаємо в самій назві – “Падучі зорі”. Слава артиста впала разом із завісою, за якою він – ніби зірка, що скотилася з неба і згасла. Як бачимо, розв'язка драми “Падучі зорі” посутньо відрізняється від прикінцевої сцени “Короля Ліра”. У першому творі В. Потапенко помітніше драматизує сюжет, заакцентовуючи думку, що справжній митець не може існувати з-поміж зневаги, несприйняття. Відтак, остаточно втративши талант, упавши з п'єдесталу слави, Стронський знаходить для себе найлегший і водночас найболючіший

спосіб розв'язання проблеми – закінчує життя самогубством. Суттєвою ознакою драматургічної спадщини В. Потапенка є інтертекстуальність. У п'єсі “Падучі зорі” вона виявляється через використання Шекспірівського тексту трагедії “Король Лір”: зображуючи останній виступ Стронського на сцені, автор уводить розлогі монологи з твору свого англійського попередника в українському перекладі П. Куліша. Актор живе трагедією Шекспіра; він настільки вжився в образ Ліра, що вважає його своїм другим “Я”.

Із погляду авторки, є підстави вважати творчість Потапенка-драматурга генетично пов'язаною як із національною дійсністю, так і з “виходами” на загальнолюдські виміри. З упевненістю стверджуємо, що драматург був добре обізнаний зі здобутками вітчизняної та світової класики. Саме це дало йому змогу сформувати у своїх творах оригінальний художній світ. П'єси автора відзначаються розлогістю проблемно-тематичної сфери, екзистенційним підходом до осмислення людського буття, різножанровістю (в тому числі – наявністю малих форм). Для драматичних творів автора характерний особливий тип персонажа, смислова насиченість експресивного конфлікту. Найпоказовіший у п'єсах Потапенка психологічний конфлікт, що віддзеркалює процеси внутрішньої сфери дійової особи, яка перебуває у протиборстві з навколишнім середовищем і з самою собою. Драматург дотримується як реалістичних, натуралістичних, так і неоромантичних, імпресіоністичних світоглядно-естетичних засад, зчаста тяжіє до змалювання незвичайного центрального персонажа. Розлогі ремарки свідчать про те, що письменник майстерно володіє прийомами епізації; ремарки, по суті, є ретроспективними коментарями.

У вітчизняній науці про літературу були практично відсутні повні узагальнення письменницької індивідуальності В'ячеслава Потапенка. Авторка статті вперше вводить до наукового обігу деякі раритетні публікації та нові матеріали, що зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Потребує нагального вирішення проблема видання і оприлюднення непроминальних творів В'ячеслава Потапенка.

Література

1. Єфремов С. О. Історія українського письменства / О. С. Єфремов. — К. : Феміна, 1995. — 608 с.

2. Нікольченко М. В. Інтерпретація вічних образів у лібрето опери на дві дії “Ісус і Сатана” В’ячеслава Потапенка / М.В.Нікольченко // Історико-літературний журнал: наукове видання. — 18’2010. — Одеський національний університет ім. І.І.Мечникова. — Одеса, 2010. — С. 205—209.
3. Нікольченко М. В. Парадигма духовності в драматургії В’ячеслава Потапенка / М. В. Нікольченко // Література. Фольклор, Проблеми поетикит : зб. наук. праць. — Вип. 24. — Ч. 1. — К. : Акцент, 2006. — С. 519—526.
4. Нікольченко М. В. Проблема зради в трагедії В’ячеслава Потапенка “Іуда” / М. В. Нікольченко // Актуальні проблеми науки та освіти : зб. мат. X підсумкової наук.-практ. конф. викладачів Маріупольського державного гуманітарного університету, 1-го лют. 2008 р. — Маріуполь : МДГУ, 2008. — С. 216—218.
5. Нікольченко М. В. Творчість В’ячеслава Потапенка (Еволюція проблематики і поетики) / М. В. Нікольченко // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — К., 2008. — 20 с.
6. Потапенко В. Король Лір. Сцена-монолог / В.Потапенко. — Катеринодар, 1912. — 9 с.
7. Потапенко В. Падучі зорі. Драма в 5 діях. 06.1928 / В. Потапенко. — Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Фонд 142. — Од. зб. 17. — 65 арк.
8. Хороб С. І. Українська драматургія: кризь виміри часу / С. І. Хороб. — Зб. статей. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. — 200 с.

РЕЦЕНЗІЇ

Л. І. Шевченко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рецензія на монографію О. О. Маленко «Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну)»

Олена Маленко. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну). – Харків, 2010. – 488 с.

Дискурсивний простір української лінгвопоетики поповнився новим науковим виданням – монографією Олени Маленко «Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну)». Розвідка присвячена проблемам вивчення поетичної мови в її еволюційному розвитку – від найдавніших зразків народнопоетичної творчості до найсучасніших текстів авангардних українських поетів. Автор ставить перед собою завдання з'ясувати взаємозв'язок естетичних засад творення поетичного тексту з його мовною картиною, у якій кодуються важливі для етносу чи індивідуума цінності буття. Кожна з епох формує відповідну світоглядну парадигму, з її філософськими та естетичними пріоритетами, буттєвими домінантами, які фіксуються поетичною мовою у вигляді образних формул, лексико-семантичних моделей, ключових слів, стилістичних прийомів.

Теоретичні засади дослідження поетичної мовотворчості, презентовані автором у першому розділі, актуалізують діахронічно-синхронічний вимір аналітики художнього тексту на теренах національної лінгвістики – від давніх шкільних поетик, мовознавчих студій О. Потебні, наукових напрямків початку ХХ століття, концепцій В. Виноградова до сучасної антропоцентричної парадигми вивчення поетичної мовотворчості. Вагомий акцент ставиться О. Маленко на психологічному аспекті цих досліджень, а також на ролі естетичної програми, у форматі якої твориться художній дискурс доби. Відправною для дослідниці стала теорія творчої самоактуалізації особистості, що торкається сфер буття людини, зокрема аксіологічних і ціннісних

домінант. У вимірі цієї теорії художня творчість розглядається як акт креативної самоактуалізації митця, здатного емоційно пережити й об'єктувати в тексті буттєві цінності, які стали для нього визначальними.

У власне дослідницьких розділах автор демонструє модель лінгвопоетичного аналізу поезій певного естетичного напрямку, виводячи систему тих цінностей, які декларувалися в межах релевантної культурної епохи. Для наукового розгляду було взято найбільш продуктивні й культурно значущі естетичні практики в контексті національного поетичного мистецтва – фольклор (естетика народнописанної творчості з вербалізованими цінностями краси, життєвості, упорядкованості буття), романтизм (становлення української поезії з актуалізацією національних пріоритетів – України, національного героя, рідної мови); реалізм (історизм, правдивість, типовість відтворення життя з відповідними буттєвими домінантами); модернізм (формування нової авторської свідомості, відхід від типового); постмодернізм (художня рефлексія на зміни суспільної ідеології, відхід від догм, заперечення попередніх цінностей).

Кожна культурна доба має свої ціннісні орієнтири, які творець (колектив чи індивідум) намагається кодувати в тексті. При цьому вербальний код поетичного дискурсу об'єктивується системою лексико-семантичних, граматичних, стилістичних, тропеїстичних засобів, які в роботі відстежені й проаналізовані на зразках мовотворчості представників різних художньо-естетичних практик (тексти українських поетів-романтиків, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, футуристів М. Семенка й Гео Шкурупія, неокла-

сиків, шістдесятників, постмодерністів), що були найбільш послідовними репрезентантами естетичних засад доби у своїх творах. У монографії О. Маленко аналізує, конкретизує й узагальнює мовні коди кожної з естетик, спираючись на вибірки з текстів, залучених до лінгвопоетичного аналізу.

При всій форматності поданої роботи все ж таки видається доречним висловити міркування щодо дослідження мовної картини світу тих митців, які творили в ХХ ст. – поети доби соцреалізму, української діаспори. І хоча автор у вступі наголошує на певних проблемах ідентифікації послідовних adeptів соцреалістичного напрямку та виокремлення соцреалістичної компоненти в текстах, позначених художністю, варто було залучити ці тексти до лінгвопоетичного аналізу. Це додало б монографії наукової повноти, завершеності, логічності. Утім, така авторська версія зумовлює перспективи подальшої роботи над темою, яка не вичерпується, на наше переконання, аналізом лише естетичних маніфестів

митця, а більшою мірою визначається художньою досконалістю поетичних текстів та їхньою вагою в національному культурному просторі.

Загалом подана монографія є цікавим й оригінальним поглядом на українську поетичну мовотворчість з огляду на закодовані в її анналах буттєві доміанти часу й синхронної естетичної свідомості. Панорамність наукової візії, представленої в книзі, дає змогу відстежити основні тенденції еволюційного розвою національного художнього мовомислення, яке є фрагментом загальноєвропейської культурної спадщини.

Сподіваюся, монографія Олени Маленко «Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну)» стане в пригоді дослідникам художньої мови й ідіостилу письменників, студентам-філологам і всім, хто цікавиться історією становлення й розвитку української літературної мови в її функціонально-стилістичному аспекті.

Н. П. Евстафьева

Харьков

Обретение единства в личности

Nemethova E. Vladimir Nabokov v kontexte postmoderny : Владимир Набоков в контексте постмодернизма / PaedDr. Eva Nemethova, PhD. – Nitra, 2009. – 292 s.

Книга Е. Неметовой представляет оригинальный опыт рецепции творческого наследия Набокова в широком эстетическом и культурно-историческом контексте. Исследование зарубежного русиста адресовано студентам-иностранцам, что объясняет своеобразие жанра, в котором оно выполнено. Первые два раздела монографии характеризуют динамику сдвига эстетических парадигм в русской и европейской истории культуры ХХ века от авангарда до постмодернизма.

Предпринимая периодизацию модернизма, Е. Неметова проводит интересную параллель между второй стадией европейского модернизма (с его практикой «ready made»), начало которой датируется 1917 годом, и про-

ектом «советского искусства» как модернизма в новых социальных обстоятельствах.

Постмодернизм отрефлектирован Е. Неметовой во всей полноте его философско-эстетических концепций и художественных практик. Анализ постмодернистской ситуации в западной культуре учитывает философский постмодернизм, историю термина и понятия, хронологию постмодернизма и репрезентацию его моделей. В ключе общей культурной парадигмы современности рассматривается обобщающая классификация основных черт постмодернистского искусства, предложенная И. Хассаном.

В ходе аналитического реферирования основных теоретических и критических ис-

точников, касающихся проблем постмодернизма, Е. Неметова избегает жесткого противопоставления эстетических систем, солидаризируясь с В. Рудневым во мнении, что «постмодернизм уже можно “заподозрить” в “Улиссе” Джойса, в “Волшебной горе” Т. Манна и его “Докторе Фаустусе”, то есть в тех произведениях, в которых юмор если и не перевешивает общий мрачный колорит, то, во всяком случае, присутствует в явном виде...» [с. 65].

Особого внимания заслуживает приведенная Е. Неметовой классификация постмодернистской прозы, разработанная словацким ученым Т. Жилком и вводящая в ее контекст словацких писателей П. Виликовского, М. Бутора и др.

Раздел рецензируемой монографии, посвященный русскому постмодернизму, имеет то безусловное достоинство, что в нем не столько выясняются специфика русской по-

стмодернистской прозы и ее место в общем литературном процессе, сколько рассматриваются конкретные примеры художественной манифестации основных постмодернистских категорий в произведениях А. Битова, Вен. Ерофеева, В. Пелевина, С. Соколова, Т. Толстой и др. Поэтому общий вывод о неоднородности русского постмодернизма выглядит убедительным итогом его осмысления.

Главы исследования Е. Неметовой, в которых непосредственно анализируется литературная личность Набокова и интерпретируются его произведения, целеустремленно выявляют в художественной системе Набокова высший синтез наиболее продуктивных и перспективных тенденций русской, европейской и американской литератур XIX–XX веков.

Книга Е. Неметовой будет интересна всем читателям и историкам литературы, желающим понять, кем хотел казаться Набоков и кем он действительно был в жизни и творчестве.

НЕКРОЛОГ

Памяти Ефросинии Фоминичны Широкоград

Коллектив филологического факультета Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина и кафедры русского языка с глубоким прискорбием сообщают о кончине профессора Ефросинии Фоминичны Широкоград (4.07.1928 – 8.12.2010)



Ефросиния Фоминична пришла в Харьковский, тогда еще государственный им. Горького, университет в 1948 году и не покидала его до последнего дня жизни. Ее уход стал полной неожиданностью для всех: накануне кончины Ефросиния Фоминична была на кафедре и в библиотеке, где занималась делами, связанными с изданием «Историко-этимологического словаря русского языка». Этот словарь – итог ее многолетнего кропотливого научного труда.

Жизнь Ефросинии Фоминичны связана с особой миссией ревнителя и хранителя традиции – научной, педагогической, университетской. Как историк русского языка Ефросиния Фоминична приобщена к научной деятельности, требующей предельной точности знания, четкости научных доказательств, обширного языкового материала. Ее личностные особенности и принципы жизни стали гарантией безусловного профессионализма в области исторического языкознания. Подвижничество, исключительное трудолюбие, добросовестность как органические свойства личности Ефросинии Фоминичны предопределили и содержание ее жизни, которая всецело была наполнена педагогической и научной работой. Библиографический указатель ее трудов, а также книга о ее персональном вкладе в лингвистическую науку – представляют разностороннюю деятельность не только историка языка, но и историка Харьковского национального университета. Благодаря трудам Ефросинии Фоминичны собраны и сохранены свидетельства о научной деятельности многих ученых, чья жизнь в той иной степени была связана с нашим университетом. Центральное место в этом ряду принадлежит А. А. Потебне, творчеству которого посвящены многие ее публикации.

Педагогическая деятельность Ефросинии Фоминичны освещена любовью и преданностью ее учеников, которые входили в ценностное пространство ее жизни раз и навсегда.

Очень жаль, что Ефросиния Фоминична не успела увидеть свой Словарь изданным. Его издание станет актом символическим, а сам Словарь – своеобразным памятником бескорыстного служения науке и деятельного просвещения молодых умов.

Светлая ей память !

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абабіна Наталія Василівна, к.філол.н., ст. викладач кафедри зарубіжної літератури факультету романогерманської філології Одеського національного університету імені І. І. Мечнікова

Антонюк Ольга Миколаївна, к.філол.н., доцент кафедри практики англійського усного та писемного мовлення Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди

Балко Марина Володимирівна, к.філол.н., доцент кафедри українознавства Донецького юридичного інституту Луганського державного університету внутрішніх справ ім. Е. О. Дідоренка

Бессараб Олександр Володимирович, викладач кафедри зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Близнак Леся Миколаївна, к.філол.н., доцент, завідувач кафедри мовознавства Української державної академії залізничного транспорту

Бондаренко Інна Іванівна, к. філол. н., доцент кафедри іноземної філології Харківського гуманітарно-педагогічного інституту

Борисенко Катерина Григорівна, к.філол.н., доцент кафедри української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Гринченка

Волобуєва Олена Олександрівна, ст. викладач кафедри українознавства та латинської мови Національного фармацевтичного університету, м. Харків

Габдрахманова Людмила, аспірантка кафедри української літератури Житомирського Національного університету імені І. Франка

Гарюнова Юлія Олегівна, аспірантка кафедри української мови Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Гребенщикова Олександра Геннадіївна, аспірант кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Демкова Тетяна Миколаївна, ст. викладач кафедри українознавства Харківського національного автомобільно-дорожнього університету

Джапарова Едіє Керимівна, к.ф.н., завідувач кафедри англійської мови і літератури Кримського інженерно-педагогічного університету

Дорошина Лілія Федорівна, викладач кафедри українознавства та латинської мови Національного фармацевтичного університету, м. Харків

Дудка Алла Миколаївна, аспірантка кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Дяговець Іван Іванович, д.філол.н., професор кафедри журналістики Донецького інституту соціальної освіти

Євстаф'єва Наталія Павлівна, к.ф.н., доцент кафедри історії російської літератури літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Жаданов Юрій Анатолійович, к.філол.н., доцент кафедри зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Заровная Інна Борисівна, аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечнікова

Зенгва Вікторія Олександрівна, аспірантка кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Ільїнська Ніна Іллівна, д.філол.н., професор, завідувач кафедри іноземних мов та літератури Інституту філології та журналістики Херсонського державного університету

Калениченко Ольга Миколаївна, д.філол.н., професор кафедри гуманітарних і соціально-економічних науки Белгородського державного інституту культури і мистецтв

Калужина Ольга Володимирівна, викладач кафедри іноземних мов факультетів природно-наукового профілю, спірант кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

Капінус Тетяна Леонідівна, аспірантка кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Ковалевська Тетяна Іванівна, аспірант кафедри англійської філології Інституту іноземної філології Київського національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова

Когут Оксана Володимирівна, к.філол.н., доцент кафедри політології, соціології і права Національного університету водного господарства та природокористування, м. Рівне

Кондакова Дар'я Юріївна, аспірантка кафедри історії російської літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка

- Котовська Ольга Вячеславівна**, ст. викладач кафедри англійської філології Інституту іноземної філології Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова
- Кравчук Ігор Степанович**, к.філол.н, доцент, завідувач кафедри загального та прикладного мовознавства Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Ларін Юрій Валерійович**, аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Лебедь Юлія Федорівна**, аспірантка кафедри історії зарубіжної літератури та класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Лисенко Наталя Олександрівна**, канд. філол. наук, доцент кафедри українознавства та латинської мови Національного фармацевтичного університету
- Литовська Александра Веніамінівна**, аспірантка кафедри історії зарубіжної літератури та класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Мафтин Наталія Василівна**, д.філол.н., професор кафедри української літератури Прикарпаського національного університету імені Василя Стефаника
- Мислива-Буцько Іванна Ярославівна**, аспірантка, редактор інформаційного центру Волинського національного університету імені Лесі Українки
- Надзорна Тетяна Володимирівна**, к.філол.н., ст. викладач кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Нікольченко Марія Владиславівна**, к.філол.н., доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету
- Полякова Юліана Юріївна**, театрознавець, головний бібліограф ЦНБ Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Попов Сергій Леонідович**, к.філол.н., доцент кафедри російської мови Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Постолова Ірина Вікторівна**, викладач кафедри зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Романенко Лідія Валеріївна**, к.філол.н., доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету
- Романюк Вікторія Леонідівна**, аспірант кафедри англійської філології Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова
- Савченко Людмила Ростиславівна**, к.філол.н., доцент кафедри російської мови Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Салєєв Вадим Олексійович**, д.філософ.н., Національний інститут освіти Республіки Білорусь, м. Мінськ, Республіка Білорусь)
- Салєєва Маріанна В'ячеславівна**, к. філос. н., доцент кафедри романського мовознавства Білоруського державного університету, м. Мінськ, Республіка Білорусь
- Семашко Тетяна Федорівна**, к. філол. н., доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету
- Сергєєва Олена Володимирівна**, здобувач кафедри російської та зарубіжної літератури факультету слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету
- Сердега Руслан Леонідович**, к. філол. н., доцент кафедри української мови Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Сердюкова Ольга Іванівна**, здобувач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, ст. викл. кафедри іноземної мови Харківського інституту банківської справи університету банкових справ національного банку України
- Скубачевська Любов Олександрівна**, к.філол.н., ст. викладач кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Статкевич Лариса Павлівна**, к.філол.н., Хмельницький національний університет
- Стороженко Ліна Григорівна**, здобувач кафедри літератури та іноземних мов Національного університету „Києво-Могилянська академія”
- Туркевич Оксана Василівна**, здобувач кафедри українського прикладного мовознавства Львівського національного університету імені Івана Франка
- Фільчук Тетяна Федорівна**, к.філол.н., доцент кафедри російської мови Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Халєрська Марина Віталіївна**, здобувачка кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
- Ходоренко Анна Вікторівна**, доцент кафедри перекладу і лінгвістичної підготовки іноземців Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Хорошков Микола Миколайович, к.філол.н., доцент кафедри української філології Маріупольський державний університет

Чолакова Алла Дзеляловна, к.філол.н., доцент Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

Шевченко Лариса Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії та стилістики української мови Інституту філології

Шестакова Елеонора Георгіївна, д.філол.н., м. Донецьк

Шураєва Надія Борисівна, к.філол.н., викладач кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Явтушенко Василь Миколайович, к.філол.н. ст. викладач кафедри історії державності України та українознавства Харківського національного університету внутрішніх справ

Явтушенко Наталія Георгіївна, к.філол.н., викладач мови та літератури Харківського радіотехнічного технікуму